



HAL
open science

La représentation de l'exécution dans les séries télévisées américaines (1950-1977). L'émergence d'un débat de société dans les fictions télévisées

Julie Richard

► To cite this version:

Julie Richard. La représentation de l'exécution dans les séries télévisées américaines (1950-1977). L'émergence d'un débat de société dans les fictions télévisées. Sciences de l'Homme et Société. 2016. dumas-01578644

HAL Id: dumas-01578644

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01578644>

Submitted on 29 Aug 2017

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

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

JULIE RICHARD

**La représentation de
l'exécution dans les
séries télévisées
américaines
(1950-1977)**

L'émergence d'un débat de société dans les
fictions télévisées

Mémoire dirigé par Marjolaine Boutet

**Université de Picardie Jules Verne
2015-2016**

Master 2 Recherche – Phénomène Guerrier

Remerciements

Rosemary Hanes (de la Bibliothèque du Congrès, Washington), Mark Quigley (des archives audiovisuelles de UCLA, Los Angeles), Marjolaine Boutet, les collègues de la salle des professeurs qui ont bien voulu me prêter leurs lumières et partager leur expertise, Georges Caron qui m'a poussé à croire à cette idée, mes parents et tous ceux qui ont supporté mon intérêt pour les pendus.

Ce mémoire est dédié à Catherine Besse, pour son soutien et son amitié.

Table des matières

TABLE DES MATIERES	3
TABLE DES ILLUSTRATIONS	8
INTRODUCTION	12
PREMIERE PARTIE. LE CRIME CAPITAL ET LES ENJEUX DE SOCIETE	40
I. LE SYSTEME JUDICIAIRE PROTEGE DES VALEURS FONDAMENTALES.....	41
A. <i>Le respect de la vie</i>	42
B. <i>La patrie</i>	45
II. LE SYSTEME JUDICIAIRE PROTEGE LES PILIERS DE LA SOCIETE	47
A. <i>Les hommes</i>	48
B. <i>Les membres utiles de la société</i>	50
C. <i>La propriété et les fruits du travail</i>	52
III. LE SYSTEME JUDICIAIRE PROTEGE LA FAMILLE TRADITIONNELLE	55
A. <i>Les femmes et la peine de mort, une évolution des représentations ?</i>	55
1) Dans la première moitié des années 1950, la femme condamnée à mort est un pion	56
2) À partir de la fin des années 1950, des femmes au rôle néfaste	57
3) À la toute fin des années 1960, quelques intrigues plus favorables aux personnages féminins	61
B. <i>La peine de mort et les conflits de génération</i>	62
1) La peine de mort, un moyen de punir symboliquement les fils rebelles ?	63
2) La critique de la génération établie	64
IV. LE SYSTEME JUDICIAIRE PROTEGE-T-IL LA SOCIETE DANS SA DIVERSITE ? LES MINORITES DANS LE CORPUS	67
A. <i>Des minorités peu représentées</i>	67
B. <i>Des minorités qui apparaissent protégées par le système judiciaire</i>	72
C. <i>La représentation des minorités raciales et les enjeux sociaux</i>	76
1) La représentation des Indiens.....	76
2) Les Afro-Américains	79
DEUXIEME PARTIE. LE PROBLEME DE LA CONDAMNATION A MORT DES INNOCENTS	89
I. LE PROCES EQUITABLE (« <i>FAIR TRIAL</i> »), LA PREMIERE ETAPE QUI MENE A L'EXECUTION	91
A. <i>Le procès équitable, un lieu commun de la fiction</i>	91
1) Un leitmotiv qui résume la procédure judiciaire	92
2) La mise en scène du procès équitable	93
3) Le déroulement du procès équitable, une mise en scène répétée d'un épisode à l'autre	95
B. <i>Le procès équitable, une procédure qui engage l'ensemble de la communauté</i>	98

1)	Le respect « <i>due process of law</i> » est plus important que la découverte de la vérité	99
2)	Une procédure qui établit le consentement de la communauté.....	100
3)	Une procédure qui transforme le condamné	102
C.	<i>Des contre-modèles dans les systèmes non démocratiques ?</i>	104
II.	DU DEBUT DES ANNEES 1950 A LA PREMIERE MOITIE DES ANNEES 1960 : LA MISE EN PLACE DE LIEUX COMMUNS PERENNES	106
A.	<i>La représentation du système judiciaire américain contemporain : une justice idéale ?</i>	107
1)	Des condamnés, à tort ou à raison, rarement « innocents ».....	108
2)	Un système judiciaire capable de corriger ses propres erreurs grâce à ses acteurs dévoués	110
B.	<i>Un système manipulé par l'intervention d'un puissant</i>	111
1)	La figure du cacique.....	111
2)	La figure du juge	113
3)	La figure de l'officier supérieur.....	115
III.	DES THEMATIQUES ORIGINALES COMME LIEUX DE DEBATS POLITIQUES ET JUDICIAIRES, JUSQU'À LA PREMIERE MOITIE DES ANNEES 1960	117
A.	<i>Une actualité traitée grâce au genre historique : le macarthysme et l'histoire</i>	117
B.	<i>Le jury populaire et la domination de la foule : une justice démocratique ou démagogique ?</i> 119	
1)	Dans le western, une justice au service d'une communauté guidée par ses passions	119
2)	Des erreurs judiciaires historiques et réelles mettent en cause l'impartialité des acteurs du système judiciaire.....	122
C.	<i>Après 1966-1967 : la fin des débats ?</i>	127
TROISIEME PARTIE. L'ORGANISATION DE L'EXECUTION: UNE PROCEDURE RITUALISEE ?		132
I.	LES TROIS PHASES DE L'EXECUTION COMME « RITE DE PASSAGE »	134
A.	<i>La « phase de séparation » : le condamné est mis à l'écart dans un lieu de détention</i>	134
B.	<i>La « phase de latence », un temps donné au condamné pour attendre et se préparer à mourir</i> 137	
1)	Une lecture narrative : le suspense	137
2)	Une lecture psychologique et religieuse : la préparation du condamné à sa propre mort	139
3)	Une lecture rituelle : obtenir le consentement du condamné et de ses « accompagnants »	141
4)	Les « dernières fois » et les derniers préparatifs de l'exécution	142
C.	<i>La « phase d'agrégation » : l'exécution assure le passage de vie à trépas</i>	145
1)	La « dernière marche » du condamné, lieu commun principal de l'exécution.....	145
2)	Un rite collectif, effectué devant un public ou des témoins, représentatifs de la communauté.....	147
3)	Un silence solennel, qui peut être interprété comme un signe de consentement.....	150
D.	<i>La violence de l'exécution est limitée par sa représentation ritualisée</i>	153
1)	Une mise à mort qui empêche la désignation de responsables	153
2)	Le cadavre invisible des exécutés	155

3)	L'enterrement et le retour du condamné dans la société	157
II.	UN RITE EFFICACE ASSURE LA PROTECTION DU CONDAMNE	159
A.	<i>Le condamné est protégé par le rite, en tant que partie d'une procédure légale</i>	160
1)	Le rite d'exécution américain, un rite à vocation universelle	160
2)	Déroger au rite invalide l'exécution.....	162
3)	Un rituel qui protège la dignité des condamnés.....	164
B.	<i>Le condamné est protégé par le rite, en tant que moment de contact avec des forces surnaturelles</i>	165
1)	Le moment de l'exécution est souvent associé au passage d'un seuil temporel.....	166
2)	Un moment « extra-ordinaire » propice à l'irruption du divin et du magique	167
	QUATRIEME PARTIE. L'UTILITE ET LA VIOLENCE DE L'EXECUTION EN DEBAT.....	171
I.	L'EXECUTION EST REPRESENTEE COMME UN RITE : UN ACTE UTILE POUR L'INDIVIDU ET LA SOCIETE.....	172
A.	<i>Un test d'humanité et de virilité</i>	172
1)	Une épreuve réussie par les « vrais » hommes	173
2)	Un rite efficace qui sauve l'âme des condamnés.....	175
B.	<i>Un rite qui renouvelle et consolide la société</i>	177
1)	L'exécution est un rite qui améliore les hommes qui retournent dans la communauté	178
2)	L'exécution supprime les monstres	180
3)	L'organisation du rite d'exécution est une preuve du progrès de la civilisation.....	183
C.	<i>Un rite qui transforme la violence exercée en leçon</i>	186
1)	Les exécutions politiques sont édifiantes	187
2)	Le rite d'exécution restaure l'ordre social	189
3)	Le rite d'exécution est un sacrifice effectué au nom de la loi et de la justice	194
4)	Le rite d'exécution, une occasion de rappeler la soumission des héros à la loi.....	196
II.	DES EXECUTIONS QUI DEROGENT AUX PRESCRIPTIONS DU RITE : DES TRACES D'UN DISCOURS CRITIQUE ?	199
A.	<i>À rebours des représentations les plus fréquentes : l'exécution est mise en valeur comme un moment violent et barbare</i>	199
1)	La phase de latence est destructrice, et non édicatrice	200
2)	La mise à mort est une action violente, et non consentie	202
3)	Un discours rare : la peine de mort n'est pas un signe de civilisation et de progrès	205
4)	Un discours rare mais radical : le rite d'exécution est une invention qui torture les condamnés ...	208
B.	<i>Les hommes sont les acteurs d'un spectacle, et non les serviteurs d'un rite</i>	211
1)	Une scène, des acteurs professionnels et une performance	212
2)	Un spectacle qui peut « dérafer » quand les emplois ne sont pas respectés : les exécutions de comédie.....	215
C.	<i>Les exécutions indignes : un appel à réformer l'institution de la peine de mort ?</i>	218
1)	Un public venu pour se divertir et se détendre	218
2)	Une pendaison publique insatisfaisante	222

CINQUIEME PARTIE. LA MISE EN SCENE DU PASSAGE DE VIE A TREPAS, OU COMMENT (BIEN)

REGARDER UNE EXECUTION	227
I. LES « METHODES NON CONTEMPORAINES » : DU POISON A LA GUILLOTINE, DIFFERENTS DEGRES DE VIOLENCE ?	229
A. <i>L'empoisonnement et la mort de Socrate</i>	<i>230</i>
1) <i>The Death of Socrates (You Are There, 1953)</i>	<i>230</i>
2) <i>Barefoot in Athens (Hallmark Hall of Fame, 1967)</i>	<i>232</i>
B. <i>La crucifixion, une peine capitale pas comme les autres.....</i>	<i>233</i>
1) <i>La crucifixion de Jésus de Nazareth</i>	<i>233</i>
2) <i>La crucifixion de Procula</i>	<i>235</i>
C. <i>Le bûcher pour les hérétiques et les sorcières</i>	<i>237</i>
1) <i>The Final Hours of Joan of Arc (You Are There, 1953)</i>	<i>238</i>
2) <i>Saint Joan (Hallmark Hall of Fame, 1967).....</i>	<i>239</i>
3) <i>Witch, Witch Burning Bright (The Sixth Sense, 1972)</i>	<i>240</i>
D. <i>La guillotine, instrument de T(t)erreur</i>	<i>242</i>
1) <i>Reign of Terror (Hallmark Hall of Fame, 1952)</i>	<i>243</i>
2) <i>Guillotine (Thriller, 1961)</i>	<i>244</i>
II. LE PELOTON D'EXECUTION : UNE MORT PAR BALLE SPECIFIQUE ?	248
A. <i>Galvanized Yankee (Playhouse 90, 1957) : une représentation directe et conventionnelle du passage de vie à trépas.....</i>	<i>249</i>
B. <i>Des exécutions d'innocents « pour de faux »</i>	<i>251</i>
1) <i>Le peloton d'exécution dans Zorro</i>	<i>251</i>
2) <i>Alias Joe Cartwright (Bonanza, 1964)</i>	<i>252</i>
C. <i>De nouvelles exécutions fatales au milieu des années 1960 pour un public familial : une violence de plus en plus importante à l'écran ?</i>	<i>254</i>
D. <i>De nouvelles exécutions « pour rire » et « pour de faux ».....</i>	<i>256</i>
III. LA PENDAISON : UNE REPRESENTATION CONTRAINTE ET POURTANT RECURRENTE	258
A. <i>L'arrivée retardée à l'écran de la potence comme instrument de mise à mort (1950-1958)</i>	<i>259</i>
1) <i>Dans les séries d'aventures ou les westerns pour le jeune public : le lieu commun de l'exécution interrompue</i>	<i>260</i>
2) <i>Un instrument de mise à mort menaçant.....</i>	<i>261</i>
3) <i>Une potence « mortelle » à l'écran en 1957 : le passage d'un seuil de violence.....</i>	<i>263</i>
B. <i>L'élaboration et l'utilisation des conventions de représentation de la pendaison fatale (1958-1966)</i>	<i>264</i>
1) <i>Les principaux procédés de suggestion de la pendaison sont inaugurés à la télévision en 1958</i>	<i>264</i>
2) <i>La représentation frontale de la pendaison est expérimentée en 1959.....</i>	<i>266</i>
3) <i>La durée de la pendaison s'allonge, ses conséquences gagnent l'écran (1960-1963).....</i>	<i>271</i>
4) <i>La chute du condamné gagne le prime time (1963-1966)</i>	<i>275</i>

C.	<i>Un retour à des conventions plus suggestives, signe d'une sensibilité particulière à la violence de la pendaison ? (1967-1973)</i>	280
1)	Le retour de la figure de l'exécution interrompue.....	280
2)	La pendaison fatale est plus rare, et sa mise en scène est conventionnelle.....	282
3)	Un dernier seuil de violence est franchi dans <i>The New House (Ghost Story, 1972)</i>	283
IV.	LA CHAISE ELECTRIQUE ET LA CHAMBRE A GAZ, UNE REPRESENTATION EXCEPTIONNELLE.....	291
A.	<i>Des instruments contemporains de mise à mort presque totalement invisibles (1953-1959)</i> 293	
1)	Des méthodes qui tuent hors de la vue des spectateurs.....	293
2)	Une exception : la chaise électrique dans un programme pour enfants	297
B.	<i>Les méthodes modernes gagnent les écrans grâce à des expérimentations de mise en intrigue et de mise en scène (1960-1963)</i>	299
1)	Représenter la chambre à gaz (1960-1961).....	300
2)	L'expérimentation autour de « l'effet de fiction » pour représenter la chaise électrique	302
3)	<i>Prime of Life (Naked City, 1963)</i> , l'exécution en débat.....	308
C.	<i>La disparition presque totale des moyens d'exécution modernes (1964-1973)</i>	314
D.	<i>Le retour de la chaise électrique en 1977: une violence militante ?</i>	315
SIXIEME PARTIE. L'EXECUTION ET LA PEINE DE MORT, DES THEMES QUI CHANGENT DE STATUT DANS LA FICTION		
322		
I.	PROPOSITION DE TYPOLOGIE DES EPISODES.....	323
A.	<i>Les « histoires de consentement »</i>	324
B.	<i>Les « histoires de rétribution »</i>	325
C.	<i>Les « histoires de procédure »</i>	327
II.	DE 1950 A 1977, TROIS PERIODES QUI REFLETENT TROIS TENDANCES DE L'OPINION ?.....	327
A.	<i>1950-1958/59 : le temps des martyrs et des condamnés innocents</i>	328
B.	<i>1959/60-1966/67 : la peine de mort devient un objet de débat</i>	333
1)	Des discours critiques plus affirmés et des commentaires sociaux plus directs.....	334
2)	Des arguments de défense de la peine de mort plus radicaux.....	337
3)	L'enjeu d'un débat public	339
C.	<i>1967-1977 : une remise en ordre ?</i>	343
1)	Des exécutions moins publiques et politiques, à nouveau « administratives ».....	344
2)	Un thème traité comme une question de société, mais privé de polémique.....	346
3)	Remise en ordre ou désintérêt ?	349
CONCLUSION		
354		

Table des illustrations

Figure 1 - <i>Another Chance (Tales of Tomorrow</i> , diffusé sur ABC en février 1953) : une représentation métaphorique d'une chaise électrique	12
Figure 2 - La première électrocution légale : l'exécution de William Kemmler, 6 août 1890, <i>Le Petit Parisien - Supplément littéraire illustré</i> , 17 août 1890.	13
Figure 3 - Le jury de la Frontière de Hang the Jury (<i>Cowboy G-Men</i> , 1953)	68
Figure 4 - Le jury dans <i>Alethea (Kung Fu</i> , 1973), le dernier jury du corpus	68
Figure 5 - Le jury diversifié de <i>Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour</i> , 1963).....	69
Figure 7 - Les juges de la cour d'appel (<i>Ordeal, The Name of the Game</i> , 1968)	70
Figure 6 - Le procureur et son adjoint (<i>Ordeal, The Name of the Game</i> , 1968).....	70
Figure 9 - Les témoins de la pendaison dans <i>The Day They Hanged Bret Maverick (Maverick</i> , 1958) ...	70
Figure 8 - Les témoins de la pendaison dans <i>Born to Hang (Gunsmoke</i> , 1957)	70
Figure 10 - Une foule diverse est venue assister à la pendaison (<i>The Price of the Hanging, The Virginian</i> , 1970)	71
Figure 11 - Le premier condamné à mort noir du corpus est présent dans deux plans (<i>Cell 227, Alfred Hitchcock Presents</i> , 1960)	79
Figure 12 - Du couloir de la mort à la robe du juge, l'itinéraire du personnage noir dans <i>Shadow Play (The Twilight Zone</i> , 1961)	80
Figure 13 - Un procès improvisé dans un saloon, qui reprend l'organisation typique d'un tribunal, vu ici du point de vue du jury (<i>Bolt from the Blue, Maverick</i> , 1960).....	96
Figure 14 - L'organisation typique d'une salle de tribunal en contexte contemporain, ici du point de vue du public (<i>Shadow Play, The Twilight Zone</i> , 1961).....	96
Figure 15 - La "saisie" du condamné, soulignée par l'utilisation d'un travelling avant (<i>Old Man, Gunsmoke</i> , 1964).....	103
Figure 16 – La "saisie" du condamné dans <i>A Bad Place to Die, The Virginian</i> , 1967	103
Figure 17 - La cellule du condamné à mort dont l'exécution est imminente, une mise à l'isolement total (<i>Hour of Execution, Checkmate</i> , 1961).....	136
Figure 18 - Le décompte montré par un calendrier (<i>The Avenger, Bonanza</i> , 1960)	138
Figure 19 - La scansion du temps par les horloges (<i>Murder PhD., Rocky King</i> , 1953).....	138
Figure 20 - Un plan sur une "dernière marche" suffit à évoquer le processus d'exécution (<i>The Broken Frame, Mickey Spillane's Mike Hammer</i> , 1958)	147
Figure 21 - Le condamné reçoit une dernière bénédiction sur la potence (<i>Dust, The Twilight Zone</i> , 1961)	151

Figure 22 – Agarn hésite quant à l’attitude à adopter face au peloton d’exécution dans <i>The Day They Shot Agarn (F Troop, 1967)</i>	217
Figure 23 - Les personnages grignotent du pop-corn parmi la foule rassemblée pour assister à une pendaison (<i>The Day They Hanged Kid Curry, Alias Smith and Jones, 1971</i>)	219
Figure 24 - La bière coule à flots au pied de la potence (<i>Nice Day for a Hanging, Branded, 1966</i>)	219
Figure 25 - Jésus entouré des deux larrons, vu depuis le palais de Pilate (<i>Pontius Pilate, Studio One, 1952</i>)	233
Figure 26 - Le plan représentant la crucifixion de Procula (<i>Pontius Pilate, Studio One, 1952</i>).....	235
Figure 27 - La sorcière entourée de flammes sur le bûcher, dans une vision parapsychique (<i>Witch, Witch Burning Bright, The Sixth Sense, 1972</i>).....	241
Figure 28 - La guillotine vue en plan général, et la « tête vivante » de Robert sortie du panier des guillotines et manipulée par l’hôte de la série (<i>Guillotine, Thriller, 1961</i>)	245
Figure 29 - Joe Cartwright, un des personnages principaux de <i>Bonanza</i> est fusillé, dans un plan large qui lie tireurs et cible, ce qui est plutôt rare (<i>Alias Joe Cartwright, Bonanza, 1964</i>).	253
Figure 30 - Stoney Crockett, la corde autour du cou, une image à la violence tolérable dans un programme pour enfants (<i>Hang the Jury, Cowboy G-Men, 1953</i>)	261
Figure 31 - La première pendaison avec passage de vie à trépas à l’écran, un condamné inconnu, et sans visage (<i>Eight Hours to Die, The Rifleman, 1958</i>)	266
Figure 32 - Le premier condamné qui passe à travers la trappe à l’écran (dans un plan large montrant le fonctionnement de la potence) survit, car la corde se brise (<i>The Devil’s Laughter, One Step Beyond, 1959</i>).....	267
Figure 33 - L’inversion des couleurs au moment du passage de vie à trépas (<i>An Occurrence at Owl Creek Bridge, Alfred Hitchcock Presents, 1959</i>)	268
Figure 34 - Le corps du pendu est découpé par le montage (<i>An Occurrence At Owl Creek Bridge, Alfred Hitchcock Presents, 1959</i>)	268
Figure 35 - Les "jambes du pendu" : le spectateur reste en présence du cadavre quelques instants (<i>An Occurrence At Owl Creek Bridge, Alfred Hitchcock Presents, 1959</i>).....	268
Figure 36 - Une pendaison improvisée en dehors de tout cadre légal est mise en scène de manière plus directe et explicite qu’une pendaison légale (<i>The Black Handkerchief, Have Gun - Will Travel, 1959</i>)	270
Figure 37 - Une fois libéré de sa corde, le pendu semble serein, même si la marque de la corde est visible (<i>Execution, The Twilight Zone, 1960</i>)	271
Figure 38 - Le fils du pendu mime la pendaison lors d’un spectacle, substitut plus explicite que la figure conventionnelle de la répétition avec le sac de sable (<i>The Executioners, The Virginian, 1962</i>) .	273
Figure 39 - Les personnages regardent le cadavre du pendu, qui reste hors du cadre (<i>The Executioners, The Virginian, 1962</i>).....	273

Figure 40 - L'ombre du corps du condamné pendant sa chute fatale (<i>With a Smile, Gunsmoke</i> , 1963)	276
Figure 41 - Par des plans en focalisation interne, le spectateur partage la chute du condamné, puis son émerveillement quand il est sauvé (<i>An Occurrence at Owl Creek Bridge, The Twilight Zone</i> , 1964)	277
Figure 42 - La chute du pendu, puis le corps du pendu, des images très rares à la télévision (<i>An Occurrence at Owl Creek Bridge, The Twilight Zone</i> , 1964)	278
Figure 43 - La pendaison vue depuis la trappe dans <i>Nice Day for a Hanging (Branded</i> , 1966), permet de voir partiellement le passage de vie à trépas, une première à une heure de grande écoute.....	279
Figure 44 – La jeune femme ressent l'étranglement de la pendaison vécue par le fantôme qui hante sa maison (<i>New House, Ghost Story</i> , 1972)	284
Figure 45 – La pratique de l'exposition des corps lors des lynchages, un rappel de la valeur humiliante de la pendaison, à l'origine d'un « vide » d'images dans les représentations télévisuelles.	290
Figure 46 - La première chaise électrique visible à l'écran dans le corpus : <i>Five Minutes to Doom, Adventures of Superman</i> , 1953	298
Figure 47 - La première apparition de la chambre à gaz dans le corpus (<i>Cell 227, Alfred Hitchcock Presents</i> , 1960)	300
Figure 48 - La seule "exécution" par gaz mortel, un substitut mis en scène dans un western (<i>The Deputy</i> , 1961)	302
Figure 49 - La seule chaise électrique en fonctionnement du corpus (<i>Shadow Play, The Twilight Zone</i> , 1961)	306
Figure 50 - Le dispositif d'enchâssement (<i>Starring the Defense, The Alfred Hitchcock Hour</i> , 1963) : la chaise électrique est visible brièvement dans le cadre à l'intérieur du cadre.....	307
Figure 51 – Deux plans du point de vue du condamné (<i>Prime of Life, Naked City</i> , 1963) : un souvenir d'enfance (gauche) et la déclaration officielle du décès par le médecin en focalisation interne (droite)	310
Figure 52 - La dernière apparition du condamné dans <i>Prime of Life (Naked City</i> , 1963) : l'ensemble de la procédure est sous le regard du spectateur, et soumis à son jugement.	312

Remarques préliminaires

Les épisodes sont toujours présentés par leur titre en entier, le titre de la série en entier, et leur année de première diffusion.

Pour les détails concernant l'argument d'une série, nous renvoyons le lecteur à la présentation des sources.

Pour les détails concernant le synopsis d'un épisode, nous renvoyons également le lecteur à la présentation des sources.

Toutes les transcriptions de dialogues des épisodes sont de l'auteur.

Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf exception signalée. Les passages traduits sont accompagnés de leur version originale en anglais, certaines nuances et subtilités ayant pu échapper à l'auteur, ou sa traduction n'ayant pas pu en rendre compte de façon satisfaisante.

Introduction

La série *Tales of Tomorrow* (ABC, 1951-1953) prend la forme d'une anthologie d'épisodes de science-fiction, forme fréquente pour les œuvres de fiction lors des débuts de la télévision. Un épisode de cette série diffusé en février 1953, intitulé *Another Chance*, est centré sur le personnage d'un homme veule, poussé au crime par sa femme, une harpie qui ne cesse de se plaindre de son manque de succès, et qui veut vivre la belle vie. Il vole un bijou précieux, mais il est recherché par la police, à laquelle il ne pense pas pouvoir échapper longtemps. Devant cet échec, les récriminations de son épouse reprennent. De colère, il finit par la tuer. Caché dans un hôtel miteux, et à court de solution, il répond à une annonce dans un journal, qui promet la résolution de tous les types de problèmes. Contre la remise de son butin à un homme mystérieux, le criminel aux abois entre dans une pièce sombre, où se trouve un large fauteuil. Un cerceau métallique est posé autour de son crâne. En quelques secondes, il est renvoyé dans un passé antérieur à ses crimes. La suite de l'épisode le montre en train de reproduire les mêmes choix, l'amenant finalement à la même situation, signe d'une destinée marquée par le crime. La seconde chance, promise dans le titre de l'épisode, ne donne lieu qu'à une répétition.



Figure 1 - *Another Chance* (*Tales of Tomorrow*, diffusé sur ABC en février 1953) :
une représentation métaphorique d'une chaise électrique

L'intrigue de cet épisode présente une procédure qui efface la vie d'un criminel, voleur et meurtrier, passible de la peine de mort pour ses crimes. Cet effacement se déroule par le passage sur un fauteuil, qui semble confortable, mais aussi menaçant, comme celui des chambres d'exécution. L'anneau métallique rappelle également le casque qui est placé sur la tête du condamné pour conduire au mieux le choc électrique. Le personnage principal de cet épisode subit ainsi une forme d'exécution pour réparer ses crimes, mais elle est représentée de manière détournée et symbolique. Cette courte séquence illustre bien la difficulté de représenter ce qui est pourtant la principale méthode d'exécution aux États-Unis dans les années 1950 et 1960 : la chaise électrique.

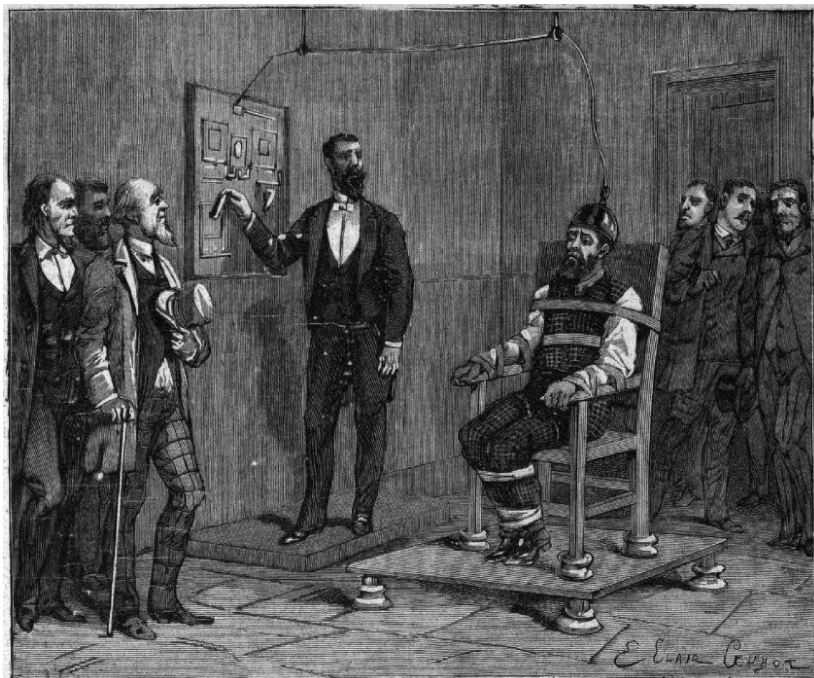


Figure 2 - La première électrocution légale : l'exécution de William Kemmler, 6 août 1890, *Le Petit Parisien - Supplément littéraire illustré*, 17 août 1890.

En effet, cette intrigue suggère un acte qui ne devrait pourtant pas poser de problème de représentation puisqu'il est légal, et de plus approuvé par une large partie de la population américaine en 1953. Cette contradiction est liée aux contraintes, en matière de mise en scène de la violence, propres à ce nouveau média qu'est la télévision mais elle est peut-être aussi le signe d'une façon particulière de considérer l'exécution.

Choix du sujet

La peine de mort fait partie des « grands sujets de société » aux États-Unis, opposant les conservateurs à la partie la plus libérale de l'opinion, au même titre que le port d'armes, l'avortement, le mariage homosexuel ou la fin de vie médicalement assistée¹. Cette institution, débattue dans ses principes et dans sa pratique depuis le siècle des Lumières, concerne directement peu de personnes en Occident, non seulement aux États-Unis, mais aussi et même davantage, dans les pays l'ayant abolie. Cependant, elle fait partie de l'imaginaire contemporain, de la culture occidentale, par le traitement de ce thème dans les médias, de la presse à la bande dessinée, en passant par le cinéma et la télévision, en tant que sujet d'actualité ou de fiction.

Aujourd'hui, les séries télévisées américaines, présentes sur les écrans en France, abordent régulièrement ce thème. La récurrence de la représentation de la peine capitale peut interpeller un spectateur français et lui rappeler que cette pratique existe aux États-Unis – ce qui peut également interpeller. La persistance de cette pratique dans une société occidentale fait couler beaucoup d'encre et donne lieu à des hypothèses nombreuses pour expliquer « l'exceptionnalisme » américain en la matière². De plus, ces fictions récentes véhiculent des messages variés : certaines semblent neutres, d'autres militantes dans un sens abolitionniste³, ou rétentionniste⁴⁵, à l'image d'une opinion publique divisée. L'idée est donc de remonter aux sources de la télévision américaine, ce qui permet de voir la constitution des lieux communs et leurs évolutions, et d'enquêter sur les rapports entre l'opinion et les fictions de télévision sur la peine de mort. L'après-guerre est ainsi un point de départ intéressant à plus d'un titre concernant la représentation télévisuelle de l'exécution car cette période est à la fois celle des

¹ Voir par exemple Yves Gervaise, « "Bigots" et fanatiques ? La religion en Amérique », Pascal Gauchon, dir., *L'Exception américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 282-283.

² Voir Carol S. Steiker (professeur de droit à Harvard), *Capital Punishment and American Exceptionalism*, qui examine dix théories différentes, disponible sur : <https://saudeglobaldotorg1.files.wordpress.com/2014/02/steiker.pdf>, consulté le 18 novembre 2015

³ Par exemple, les séries de David E. Kelley, comme *The Practice* (ABC, 1997-2004) ou *Boston Legal*, présentent un ou plusieurs épisodes sur la peine de mort.

⁴ Nous francisons ici un terme anglais (*retentionist*) qui désigne les défenseurs de la peine de mort, et les partisans du maintien de cette pratique, pour éviter les formulations trop lourdes.

⁵ On pense ici à des séries comme *The Closer* (TNT, 2005-2012) ou *Medium* (NBC puis CBS, 2005-2011) dont le second épisode présente l'héroïne célébrant la condamnation à mort d'un tueur en série.

débuts de la télévision, celle de retournements de l'opinion concernant la peine capitale et d'évolutions juridiques importantes.

La peine de mort aux États-Unis des années 1950 aux années 1970 : de la constitutionnalisation de la peine de mort à l'exceptionnalisme américain

La peine de mort est une institution légale depuis l'arrivée des premiers colons, la première exécution recensée est celle de George Kendall, fusillé pour espionnage en 1608⁶. Elle est ensuite utilisée par l'État fédéral, les forces armées, et de nombreux États fédérés, dès la création du pays. En effet, bien que le droit à la vie fasse partie des droits inaliénables définis dans la Déclaration d'Indépendance de 1776, le V^e amendement de la Constitution fédérale prévoit ce châtement⁷. Selon les estimations hautes de M. Watt Espy, entre 20 000 et 22 500 personnes ont été exécutées légalement aux États-Unis depuis 1608⁸ ; environ 15 000 condamnés mis à mort sont recensés dans sa base de données. Pour le seul XX^e siècle, on compte environ 8 200 exécutions, dont 1676 pour les années trente, qui fait figure de décennie haute⁹. La principale méthode d'exécution est la chaise électrique (4000 exécutions environ), suivie par la pendaison (2600), la chambre à gaz (600) et l'injection létale (600) utilisée depuis les années 1980.

Cette institution est cependant discutée, depuis l'ouvrage fondateur de Beccaria au XVIII^e siècle¹⁰, symbole du débat sur la peine capitale au siècle des Lumières¹¹. À ce titre, l'étude de la deuxième moitié du XX^e siècle est intéressante car elle présente deux renversements d'opinion entre les années 1950 et le début des années 1990, comme en attestent les résultats du sondage réalisé régulièrement par Gallup depuis les années

⁶ M. Watt Espy, John Ortiz Smykla, *Executions in the United States, 1608-2002 : The Espy File. Machine-readable data file*, Ann Arbor : Inter-University Consortium for Political and Social Research ; ce fichier est actuellement consultable sur le site du Death Penalty Information Center (DPIC), les futures références à ce document se feront avec l'appellation écourtée « base de données Espy ».

⁷ Cet amendement prévoit notamment que « nul ne sera tenu de témoigner contre lui-même dans une affaire criminelle. Nul ne sera privé de vie, de liberté ou de propriété sans procédure légale régulière. » Traduction proposée par Jean-Michel Lacroix, *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 542.

⁸ Robert M. Bohm, *DeathQuest, An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, 4^e édition, Anderson Publishing, 2013, p. 4.

⁹ Voir annexe 1.

¹⁰ Cesare Beccaria, *Des délits et des peines (1797)*, Paris, « Le Monde », Flammarion, 2010, 181 p.

¹¹ Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

1930¹². En effet, les premières années de la décennie 1950 constituent un pic d'opinions favorables à la peine de mort avec 68 % d'opinions favorables en 1953 (contre 25 % d'opinions défavorables). Puis, on observe un premier retournement de l'opinion, avec une tendance à la baisse après cette date, qui aboutit à moins de 50 % d'opinions favorables plusieurs années durant la période 1957-1972. Un second retournement de l'opinion a lieu entre 1966 et 1967, moment à partir duquel la courbe des opinions favorables repart à la hausse et culmine à 80 % en 1994. Cette période est également intéressante car elle est à l'origine du particularisme des États-Unis en matière de peine de mort parmi les démocraties occidentales.

Les années 1960 et 1970 voient de nombreux pays abolir la peine de mort. Au Canada, elle est abolie pour l'essentiel des crimes en 1976. Au Royaume-Uni, l'abolition se fait aussi progressivement : en 1969 en Grande-Bretagne pour meurtre ; en 1973 en Irlande du Nord. La dernière exécution britannique remonte à 1964. En Australie, la dernière exécution a lieu en 1967, et la peine de mort est officiellement abolie pour les crimes de droit commun en 1984. L'histoire de la peine de mort aux États-Unis dans cette même période n'est pas linéaire : elle est marquée par deux arrêts déterminants de la Cour suprême. Il s'agit, en 1972, de l'arrêt *Furman v. Georgia* (408 U.S. 238) par lequel les *Justices* déclarent la pratique de la peine de mort inconstitutionnelle et vident les couloirs de la mort, tout en laissant aux États fédérés la possibilité d'améliorer leur législation. Cet arrêt est renversé en 1976 par *Gregg v. Georgia* (428 U.S. 153) : la Cour considère les nouvelles législations, en matière de protection des droits des accusés et des condamnés, conformes aux exigences de la Constitution. Les exécutions reprennent, la première a lieu en 1977.

L'arrêt *Furman* apparaît comme l'aboutissement des débats des années 1960, et du processus de constitutionnalisation de la peine de mort par lequel ce châtimeur tombe sous la juridiction de la Cour suprême. En effet, on remarque que le nombre d'exécutions aux États-Unis est en baisse continue depuis la deuxième moitié des années 1950. Dès 1965, il y a moins de 10 exécutions par an, et plus aucune à partir de 1968. Ce recul se joue parallèlement à des débats légaux, qui ne concernent pas seulement la peine de mort. En 1958, dans *Trop v. Dulles* (356 U.S. 86), la Cour reconnaît le principe de l'évolution des normes sociales (« *evolving standard of decency* »), admettant donc la

¹² Voir document en annexe 3.

validité relative de certains principes et pratiques, et ouvrant la possibilité à une interprétation dynamique des grands textes juridiques, en particulier la Constitution des États-Unis. En 1962, l'arrêt *Robinson v. California* (370 U.S. 660), ouvre la porte au débat sur la question de la proportionnalité de la peine en référence du VIII^e amendement, qui interdit les peines cruelles et inhabituelles (« *cruel and unusual* »). En 1966, le très célèbre arrêt *Miranda v. Arizona* (384 U.S. 436) impose à la police de rappeler au suspect ses droits lors d'un interrogatoire. En 1968, l'arrêt *Whitherspoon v. Illinois* interdit de récuser systématiquement tous les jurés potentiels qui expriment leur opposition à la peine de mort. Toujours en 1968, dans *United States v. Jackson* (390 U.S. 570), la peine de mort automatique en cas de kidnapping est discutée. La Cour suprême est saisie régulièrement en matière de droit pénal, et doit se prononcer sur de nombreuses questions : droits des accusés, composition des jurys, détermination de la peine en fonction du crime, ... L'actualité de la période de l'après-guerre à 1976 est donc marquée par de nombreux changements concernant la peine capitale.

Des évolutions sociales importantes et l'émergence d'un nouveau média de masse

Le contexte de l'après-guerre aux États-Unis est également caractérisé par des évolutions sociales importantes et rapides. En matière internationale, la guerre froide et le mouvement de décolonisation affectent la politique étrangère du pays qui assume rapidement le rôle de « leader du monde libre », procurant son « parapluie nucléaire » à ses alliés, et entrant dans une guerre idéologique et indirecte avec le bloc soviétique¹³. L'apogée des tensions au milieu des années 1950 donne notamment naissance au maccarthysme, qui lance une vaste « chasse aux sorcières » et aux personnes suspectées de sympathies communistes dans l'administration, l'enseignement, ou le cinéma et la télévision¹⁴. Alors que la « coexistence pacifique » avec l'URSS s'installe après la mort de Staline, la peur de l'apocalypse nucléaire demeure. De plus, les conflits

¹³ Pierre Mélandri, *La Politique Extérieure des États-Unis de 1945 à nos jours*, 2^e édition refondue, Paris, Presses Universitaires de France, 1995 (1982), 325 p.; Georges-Henri Soutou, *La Guerre de cinquante ans : Le Conflit Est-Ouest, 1943-1990*, Paris, Fayard, 2001, 767 p.

¹⁴ Victor S. Navasky, *Naming Names*, New York, Viking Press, 1980, 482 p.

périphériques se succèdent, en particulier au Vietnam où les États-Unis s'engagent progressivement à partir du début des années 1960.

Le contexte national est marqué par les Trente Glorieuses, et la croissance économique sans précédent connue par le pays¹⁵. La société de classes moyennes et de familles installées en banlieue pour vivre leur « *American dream* » est peu à peu remise en cause par le mouvement pour les droits civiques, les manifestations étudiantes contre la guerre du Vietnam, les débuts de la contre-culture, l'émancipation féminine et la libération sexuelle¹⁶. Les tensions sociales sont fortes, suscitant une réaction conservatrice, dont la critique de l'Etat Providence par l'école de pensée libérale apparaît comme représentative¹⁷. Ces éléments de contexte sont déterminants pour appréhender les évolutions de l'opinion publique concernant la peine de mort. Selon Robert Bohm, en dernier ressort, l'adhésion à la peine de mort dépend de l'optimisme d'une société, ou plutôt de ses peurs et de ses inquiétudes¹⁸.

Parallèlement à ces évolutions, un nouveau média se déploie sur le territoire américain : la télévision. Celle-ci est conçue comme un média de masse et connaît un succès fulgurant. La première véritable « saison » proposant au spectateur des programmes réguliers est l'année 1947-48. À cette date, 44 000 foyers possèdent un poste de télévision, soit 0,04% des familles. Dès 1950 près de 4 millions de téléviseurs sont en service aux États-Unis. Au milieu des années 1950, 64% des foyers sont équipés. À la fin des années 1950, environ 9 familles sur 10 ont une télévision, elle est allumée plus de trois heures par jour¹⁹. Parallèlement à l'équipement des ménages, la couverture du pays par les réseaux se met en place. L'activité est alors dominée par trois *networks*, CBS, NBC et ABC, après l'arrêt définitif de la chaîne DuMont en 1956. Les programmes des *networks* sont diffusés localement par leurs *affiliates* qui gardent une certaine marge de manœuvre dans le choix des programmes qu'ils diffusent.

¹⁵ Pierre Sicard, *Économie des États-Unis depuis 1945*, Paris, Nathan, 1995, 127 p.

¹⁶ André Kaspi, *Les Américains : Les États-Unis de 1607 à nos jours*, Nouvelle édition augmentée, Tome 2 : *Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Points, 2014, 527 p.

¹⁷ Laurent Roesch, *Les États-Unis : De l' « État-Providence » à l'État Pénal*, Lormont, Le Bord de l'Eau édition, 2013, 174 p.

¹⁸ Robert M. Bohm, « Toward an Understanding of Death Penalty Opinion Change in the United States : The Pivotal Years, 1966 and 1967 », *Humanity and Society*, 16 (1992), p. 524-542.

¹⁹ Chiffres cités dans Gary R. Edgerton, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007, p.91-110.

Ce nouveau média est d'abord considéré comme une fenêtre sur le monde, et suscite l'espoir d'une éducation de qualité offerte gratuitement à un vaste public. Il devient rapidement un moyen de divertissement et d'information, utilisé par les hommes politiques pour diffuser leur message. La reconnaissance du pouvoir de la télévision dans la formation de l'opinion publique est symbolisée par la création de la notion de « média » par Marshall McLuhan²⁰.

Le rôle particulier des fictions télévisuelles dans le cas de la représentation de la peine de mort et de l'exécution

De manière générale, de nombreux chercheurs en criminologie ou en sciences de la communication soulignent que le public appréhende le crime et le système judiciaire par le biais des médias plutôt que de façon directe, par l'expérience personnelle ou l'enseignement²¹. Pourtant peu sont prêts à admettre une méconnaissance du sujet²², et beaucoup citent la télévision comme source d'information²³. De plus, si la presse écrite, et les journaux télévisés ou radiodiffusés contribuent à la formation du jugement du public sur ce thème, la fiction joue aussi un rôle central, en particulier les films et les programmes de divertissement, dont les séries font partie²⁴. Le même processus joue dans le cas de la représentation de la peine de mort et de l'exécution.

En effet, la peine de mort est une institution invisible aux yeux du public. La procédure judiciaire est évidemment fragmentée, de l'enquête à la condamnation, puis dans le processus complexe des appels et recours. Mais surtout, la dernière étape

²⁰ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, Les Prolongements Technologiques de l'homme (1964)*, Paris, Points, 2013 (1968), 404 p.

²¹ Joseph R. Dominick, « Crime and Law Enforcement in the Mass Media », Charles Winick, dir., *Deviance and Mass Media*, Beverly Hills, Sage Publication, 1978, p.241-250; Leonidas K. Cheliotis, « The Ambivalent Consequences of Visibility : Crime and Prisons in the Mass Media », *Crime, Media, Culture*, 6, 2 (2010), p. 169-184.

²² Connie L. McNeely, « Perceptions of the Criminal Justice System : Television Imagery and Public Knowledge in the United States », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, volume 3, 1 (1995), p.1-20, disponible sur : <http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol3is1/perceptions.html>, consulté le 16 novembre 2015

²³ Kimberlianne Podlas, « Testing Television : Studying and Understanding the Impact of Television's Depictions of Law and Justice », Peter Robson, Jessica Silbey, dir., *Law And Justice On The Small Screen*, Oxford, Portland, Hart Pub., 2012.

²⁴ Nicole H. Rafter, *Shots in the Mirror : Crime Films and Society*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000, ix-201 p.; David Wilson, Sean O'Sullivan, *Images of Incarceration : Representations of Prison in Film and Television Drama*, Winchester, Waterside Press, 2004, 192 p.

échappe au regard. Traditionnellement, les exécutions sont publiques, car elles doivent édifier les foules et les dissuader de commettre des crimes. Aux États-Unis, l'événement est d'abord solennel et rassemble toutes les classes sociales, avant que les élites ne s'en détournent au milieu du XIX^e siècle. Les pendaisons sont considérées alors comme des spectacles grossiers, bons pour la populace²⁵. À partir de 1860, les États interdisent les uns après les autres les exécutions publiques. La dernière exécution publique a lieu dans le Missouri en 1937²⁶. Ainsi dans les années 1950, seuls les témoins autorisés et quelques membres de la presse assistent aux exécutions. Ce processus de retrait de la punition de l'espace public est également décrit et analysé par Michel Foucault dans le contexte français (et européen) dans son ouvrage *Surveiller et punir*²⁷ : après l'âge classique, le châtement a lieu dans le secret des prisons et non plus devant la foule.

Ainsi, le rôle des fictions audiovisuelles dans le cas de la représentation de l'exécution est particulier. Elles ne sont pas concurrencées par des images réelles, les appareils photos et les caméras des journaux télévisés étant formellement interdits dans les chambres d'exécution lors de la mise à mort²⁸. Par exemple, en 1991, la chaîne californienne KQED s'est pourvue en justice pour pouvoir filmer une exécution, elle a été déboutée²⁹. Plus encore que dans le cas de la représentation du crime ou du système judiciaire, la fiction audiovisuelle comble un vide que des images documentaires ne peuvent remplir. Ces fictions ont par conséquent un rôle majeur dans la construction de l'imaginaire du public concernant la peine de mort : la présence récurrente de la peine capitale dans la fiction peut donner l'impression au spectateur qu'il connaît cette pratique.

Les fictions télévisées peuvent apparaître au spectateur comme une source de connaissances grâce à la vraisemblance de l'univers représenté, univers dont l'apparence correspond parfois en tous points avec la réalité du spectateur, notamment

²⁵ Stuart Banner, *op. cité*, p. 146.

²⁶ Hugo Adam Bedau, *The Death Penalty in America*, 3^e édition, New York, Oxford University Press, 1982, p. 13. Cette question est débattue, certains auteurs comme Robert Johnson considèrent que des exécutions publiques ont encore lieu dans le Mississippi dans les années 1940, à l'intérieur du tribunal de Jackson County grâce à une chaise électrique portative.

²⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.

²⁸ Austin Sarat, Aaron Schuster, « To See or Not To See : Television, Capital Punishment, and Law's Violence », *Yale Journal of Law and the Humanities*, vol. 7, 2 (1995), p. 397-432, disponible sur : <http://digitalcommons.law.yale.edu/yjlh/vol7/iss2/5>, consulté le 10 juin 2016.

²⁹ Michael Schwarz, « Witness to an Execution : KQED Sues to Videotape Capital Punishment », *The Newsletter On Journalism Ethics*, vol. 3, 3 (March 1991), p. 6.

dans le cas des fictions policières ou judiciaires. La vraisemblance peut être poussée jusqu'à « l'effet de réel ». Nous empruntons cette notion à Roland Barthes³⁰ qui décrit une « illusion référentielle » propre à la modernité pour désigner un « vraisemblable inavoué ». Le réalisme multiplie les détails, a priori superflus d'un point de vue de la structure, pour signifier « la catégorie du « réel » ». Selon lui, dans ce « nouveau vraisemblable », la représentation ne se donne pas pour ce qu'elle est (c'est-à-dire un signe du réel) mais pour une simple présentation (c'est-à-dire le réel directement). Nous appliquons ce concept pour décrire les séries télévisées qui proclament leur caractère réaliste, explicitement par les annonces, orales ou écrites, dans les prologues qui assurent le spectateur de la véracité du récit. Par la vraisemblance, voire « l'effet de réel », la fiction acquiert une fonction pédagogique, comme le souligne François Jost. Selon cet auteur, « les séries sont un vaste lieu d'apprentissage³¹ », ce qui est d'autant plus vrai pour la peine de mort : les séries donnent à voir un protocole invisible, ou presque. Elles « assouvissent d'abord une soif d'apprendre sur ces moments critiques où se décide le passage de la vie à la mort (la maladie ou l'assassinat)³². » Cette fonction pédagogique est également soulignée par exemple par Barbara Villez qui se concentre sur la représentation du système judiciaire³³.

Le caractère consensuel de la télévision et ses conséquences en matière de représentation de la peine de mort et de l'exécution

Les séries télévisées ont un rôle de premier plan concernant la construction de l'imaginaire du spectateur, or celle-ci se fait sous de multiples contraintes. La télévision est pensée comme un média pour la famille (avant la multiplication des chaînes à partir de la fin des années 1970, permettant la création de nouveaux programmes pour un public plus ciblé, à côtés des grands *networks* qui restent généralistes³⁴). Dans son

³⁰ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications, Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 11 (1968), p. 84-89, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/comm_05888018_1968_num_11_1_1158, consulté le 2 février 2016.

³¹ François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris, CNRS, 2011, p.31.

³² *Ibid.*, p. 59.

³³ Barbara Villez, Antoine Garapon, *Séries Télé : Visions de la Justice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 193 p.

³⁴ Gary R. Edgerton, *op. cite.*

introduction, le Code de bonnes pratiques des télédifuseurs, adopté par les chaînes en 1951, rappelle :

« Il est de la responsabilité de la télévision de garder en tête que le public est avant tout un public familial et que, par conséquent, la relation entre la télévision et son spectateur est celle qui lie l'invité et son hôte. »³⁵

De plus, la télévision remplace peu à peu le cinéma dans le rôle de média de masse, les films sont de plus en plus produits pour un public précis à partir de la fin des années 1950³⁶. Dès 1951, les diffuseurs se donnent un code de production, largement inspiré par le Code Hays, qui s'applique au cinéma depuis 1929. Les *networks* font ainsi le choix de l'auto-régulation pour éviter une réglementation fédérale dont la menace est répétée régulièrement³⁷. Les *networks* doivent essayer de ne déplaire à personne pour attirer le plus de public possible, et pour conserver les annonceurs et sponsors de leurs programmes, dont les financements sont indispensables. Les annonceurs peuvent retirer leur soutien à une émission, si son contenu risque de donner une mauvaise image de la marque, ou de déplaire à une partie de leur marché. Cette logique est particulièrement à l'œuvre dans la représentation des Afro-Américains à l'écran, traitée avec la plus grande prudence au nom de la volonté de ne pas choquer ou embarrasser le « consommateur Blanc du Sud du pays »³⁸.

Cette attitude a donné lieu à la formulation par le vice président pour la mesure de l'audience de NBC, Paul L. Klein d'une « théorie du LOP » (ou « *least objectionable program* ») ou « du programme le moins offensant possible ». Selon cette théorie, le

³⁵ « *It is the responsibility of television to bear constantly in mind that the audience is primarily a home audience and consequently that television's relationship to the viewers is that between guest and host.* » *Code of Practices for Television Broadcasters*, 6 décembre 1951, adopté par le *Television Board of National Association Of Radio and Television Broadcasters* ; quelques modifications amènent à la rédaction d'un nouveau texte en 1959 ; voir le texte intégral en annexe J.

³⁶ Stephen Prince, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, p. 253 : « La télévision remplace Hollywood en tant que nouveau media pour les masses, et dorénavant l'industrie cinématographique doit apprendre à survivre en faisant du marketing de niche pour ses produits. » (« *Television replaces Hollywood as the new medium for the masses, and henceforth the film industry would learn to survive by niche-marketing its product.* »).

³⁷ Geoffrey Cowan, *See No Evil : The Backstage Battle over Sex and Violence on Television*, New York, Simon and Schuster, 1979, 323 p. ; David Silverman, *You Can't Air That : Four Cases of Controversy and Censorship in American Television Programming*, Syracuse, Syracuse University Press, 2007, x-181 p.

³⁸ J. Fred MacDonald, *Black and White TV : Afro-Americans in Television since 1948*, Chicago, Nelson-Hall, 1983, xvi-288 p.

spectateur est censé se tourner vers ce type de contenu de manière préférentielle³⁹. La télévision est donc une industrie avant tout consensuelle, qui considère répondre à la demande du spectateur, ce qui a des conséquences en matière de représentation du crime et du système judiciaire. Les recherches sur la représentation de ces thèmes à la télévision pointent le plus souvent un écart important entre la fiction et la réalité⁴⁰. Le discours consensuel semble désinformer et déformer la perception des spectateurs⁴¹.

La représentation de la peine capitale et plus encore de l'exécution dans les médias audiovisuels entre dans cette perspective, car elle apparaît dans la catégorie des sujets sensibles dans le code de production du cinéma (en vigueur officiellement jusqu'en 1968). Ce texte exige que l'exécution, par électrocution et par pendaison, soit traitée dans les limites du bon goût (« *within the careful limits of good taste* »⁴²). De plus, la représentation de l'exécution à l'écran est compliquée par le paradoxe au cœur de l'acte lui-même : l'exécution est légale (elle est donc sanctionnée par la loi), et l'exécution est une violence qui tue, de façon préméditée. Les fictions diffusées à la télévision sont prises dans cette contradiction : la mise en scène de la défense de la loi est un thème politiquement correct, mais pas celle de la violence, qui doit être limitée.

En effet, la violence à la télévision est critiquée dès les débuts de ce nouveau média. En 1952, la première enquête du Congrès sur le contenu violent et répréhensible à la télévision est menée par la Chambre des Représentants, ce qui aboutit à l'adoption du Code de production⁴³. La violence à la télévision est donc un sujet politique, d'autant plus qu'elle est perçue comme une menace pour la jeunesse, comme le montrent les enquêtes menées régulièrement par le Sous-comité du Sénat sur la Délinquance juvénile (en 1954-56⁴⁴, puis en 1961-64⁴⁵) et la rédaction de rapports, et de nombreuses études

³⁹ Les Brown, *Les Brown's Encyclopedia of Television*, 3^e édition. Detroit, Gale Research, 1992, p. 300.

⁴⁰ Brendan Maguire, « Image vs Reality : An Analysis of Prime-Time Television Crime and Police Programs », *Journal of Crime and Justice*, volume 11, 1 (1988), p. 165-188; Danielle M. Soulliere, « Prime-Time Murder : Presentations of Murder on Popular Television Justice Programs », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10, 1 (2003), p. 12-38.

⁴¹ Ray Surette, *Media, Crime and Criminal Justice*, California: Brooks/Cole, 1992, p. 296

⁴² Le Code de Production dans le point XII concernant les sujets repoussants (*Repellent Subjects*) place au début de sa liste les exécutions par pendaison ou électrocution (« 1. *Actual hangings or electrocutions as legal punishments for crime.* »). Le code Hays est reproduit en annexe dans Stephen Prince, *op. cit.*

⁴³ Matthew Murray, « Television Wipes Its Feet : the Commercial and Ethical Considerations Behind the Adoption of the Television Code », *Journal of Popular Film and Television*, 21, 3 (Automne 1993), p. 128-138.

⁴⁴ James B. Gilbert, *A Cycle of Outrage : America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, Oxford University Press, 1986, vi-258 p.

sur le sujet. En 1969, le Sénateur John Pastore, président du Sous-comité du Sénat sur les Communications relance le débat contre la violence, le sexe et la satire politique et religieuse, et commande un nouveau rapport sur les effets de la télévision sur les enfants⁴⁶, finalement publié en 1972. Suite à cette publication, les chaînes mettent en place en 1975 la *Family Viewing Hour* : elles décident de bannir certains programmes lors des premières heures du *prime-time* pour protéger les enfants d'un contenu jugé inapproprié⁴⁷.

La première conséquence du caractère consensuel de la télévision est donc cette représentation complexe de l'acte même de mise à mort. Il s'agit d'étudier dans ce mémoire comment les séries télévisées font face à ces contradictions, en étudiant non seulement les intrigues (et les messages qu'elles véhiculent) mais aussi la mise en scène, en particulier de l'acte de mise à mort lui-même.

La seconde conséquence de cette caractéristique des fictions télévisuelles est le rapport entre les séries télévisées et l'opinion. En effet, les différents responsables de la production de ces programmes (scénaristes, producteurs des émissions, cadres exécutifs des chaînes, directeurs locaux de stations, responsables des départements « *standards and practices* », en charge de l'auto-régulation des contenus, annonceurs et sponsors) sont attentifs à l'opinion et cherchent à anticiper ce que le public veut voir, ou ne veut surtout pas voir, en particulier dans les programmes de divertissement⁴⁸. Dans le cas d'un thème comme la peine de mort, il est raisonnable de s'attendre à un traitement conservateur. Cependant, l'opinion se divise fortement sur le sujet à partir de la deuxième moitié des années 1950, et il s'agit ici de vérifier si les évolutions importantes de l'opinion concernant la peine capitale apparaissent dans les fictions télévisées. Une analyse des discours, nous permettra peut-être de nous approcher de cet « exceptionnalisme » américain en matière de peine de mort noté plus haut.

⁴⁵ William Boddy, « Senator Dodd Goes to Hollywood », Lynn Spigel, Michael Curtin, dir., *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Routledge, 1997, p. 161-183.

⁴⁶ John P. Murray, et al, dir., *Television and Social Behaviour : Reports and Papers : A Technical Report to the Surgeon General's Scientific Advisory Committee on Television and Social Behaviour*, Rockville, National Institute of Mental Health, 1972, 5 volumes.

⁴⁷ Geoffrey Cowan, *op. cité*

⁴⁸ Muriel Cantor, Joel Cantor, *Prime-time Television : Content and Control*, 2^e édition, Newbury Park, Londres, Sage Publications, 1992, viii-135 p.

La constitution du corpus et le choix des bornes chronologiques

Pour mener cette enquête, un corpus d'épisodes de séries télévisées américaines a été constitué avec l'objectif d'être le plus exhaustif, et le plus représentatif possible. Une première sélection des séries produites chaque année aux États-Unis pour les quatre, puis trois, chaînes a été effectuée, en éliminant celles qui ne sont pas susceptibles de présenter le thème de la peine de mort (sitcoms familiales, dessins animés en particulier), en utilisant le portail consacré aux séries télévisées américaines de l'encyclopédie en ligne wikipédia, croisé avec l'ouvrage de référence de Tim Brooks et Earle Marsh⁴⁹ qui contient une présentation de toutes les séries produites aux États-Unis, classées par titre. Les titres des séries relevées ont été entrés dans une base de données (constituée en utilisant le logiciel Access®). Une fois une première liste de séries établie, il restait à identifier les épisodes précis présentant ce thème.

Pour ce faire, il a fallu reprendre la liste des séries et trouver les synopsis des différents épisodes de chacune. Des sites comme Classic TV Archive, Internet Movie Database, TV.Guide, certaines pages de l'encyclopédie en ligne wikipédia consacrées à une série particulière, se sont révélés d'une aide précieuse. Les synopsis de tous les épisodes de chaque série ont été lus, et ceux qui potentiellement présentaient le thème de la peine de mort (évoquant un procès pour meurtre, un meurtre suivi d'une procédure judiciaire, un processus d'appel, une condamnation à mort ou une exécution par exemple) ont été sélectionnés. Ses informations complémentaires ont été entrées au fur et à mesure dans la base de données, avec pour chaque épisode son titre, sa date de diffusion, et son synopsis. De plus, un rang a été affecté à chaque épisode. Un épisode présentant certainement le thème de la peine de mort, étant donné son synopsis, est classé par un rang 1, un épisode où la présence du thème est incertaine est classé en rang 2. À l'issue de cette première recherche utilisant en premier lieu des ressources électroniques, c'est environ 700 épisodes, de rang 1 et 2 qui ont été entrés dans la base de données, concernant la période des débuts de la télévision à la fin des années 1970. Les épisodes de rang 1 uniquement sont au nombre de 400 environ.

⁴⁹ Tim Brooks, Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows (1946-present)*. 9^e édition. New York, Ballantine Books, 2007 (1979), xxi-1832 p.

Cette étape effectuée, il a fallu localiser les épisodes en question pour pouvoir les visionner. Tous les épisodes recensés ne sont pas conservés. Les épisodes de la fin des années 1940 et du début des années 1950 sont en grande partie indisponibles. En effet, en 1954-1955, encore 87% des programmes des réseaux nationaux sont diffusés en *live*⁵⁰, ce qui rend le visionnage des sources le plus souvent impossible. Les épisodes les plus anciens que nous avons pu étudier remontent à 1950, ce qui explique le choix de la borne initiale du présent mémoire. Par ailleurs, le repérage de ces épisodes est rendu beaucoup plus difficile que pour des épisodes plus récents, car les synopsis dont nous disposons sont très laconiques, voire inexistantes. De plus, des titres d'épisodes semblent indiquer la présence du thème de la peine de mort. Cependant, titres et synopsis sont parfois trompeurs. Par exemple, un synopsis de la série religieuse *Crossroads* (ABC, 1955-1957) indiquait une intrigue basée sur une prise d'otages dans une prison, menée par trois condamnés à mort. Or, lors du visionnage, les trois prisonniers en question se sont avérés n'être « que » condamnés à vie. Des titres comme *Execution*, que l'on retrouve assez souvent, peuvent aussi désigner des intrigues où des personnages sont « simplement » assassinés, le mot exécution ne désignant pas seulement les mises à mort légales. Il y a donc un effet de source concernant la période des débuts de la télévision, qui sont moins représentés.

Il est à noter que les mêmes titres et synopsis trompeurs existent pour les épisodes les plus récents. Des épisodes classés en rang 1 lors de la lecture du synopsis ont été effacés de la base de données après visionnage, ce qui indique qu'il y a toujours une marge d'erreur tant que le matériel n'a pas pu être visionné. De même, le repérage par synopsis n'est pas une méthode de détection infaillible. Même en lançant un vaste filet des épisodes nous ont échappé. L'exhaustivité reste un objectif plus qu'une réalité.

Pour revenir à la question de la localisation précise des épisodes, l'accès aux séries les plus récentes est aussi parfois compliqué. Certains programmes ont totalement disparu, il s'agit surtout de ceux n'ayant pas rencontré le succès au moment de leur diffusion. D'autres, au contraire, sont devenus cultes, et sont donc très faciles à trouver, dans leur version intégrale. Ceci explique la présence de très nombreux westerns dans le corpus, qui sont bien conservés sur des sites, ou des chaînes de fans du site Youtube.

⁵⁰ Gary R. Edgerton, *op. cit.*, p. 139.

Beaucoup de séries sont sorties en VHS ou en DVD mais leur public étant très restreint, peu d'exemplaires ont été tirés ce qui les rend, de fait, indisponibles. Il y a enfin la catégorie des épisodes conservés par les fans, au hasard des apparitions de *guest stars*. Les fans de la série *Star Trek* (NBC, 1966-1969), par exemple, ont rassemblé sur internet des épisodes de séries rares et variées où les acteurs de leur série préférée jouent un rôle secondaire, à leurs débuts⁵¹. Ceci étant précisé, les séries les mieux conservées et les plus accessibles aujourd'hui sont souvent celles qui ont eu du succès au moment de leur diffusion, et qui sont restées dans les mémoires des spectateurs, ce qui correspond tout à fait avec la perspective de ce mémoire.

La recherche pour la localisation des épisodes a été menée sur des sites internet présentant du contenu audiovisuel (Youtube en particulier). L'encyclopédie en ligne Wikipédia s'est aussi révélée très utile, car les pages dédiées aux séries contiennent souvent des informations sur leur disponibilité, et notamment sur leur édition en DVD. De même, des sites de vente en ligne, généralistes comme Amazon, ou plus spécialisés comme Oldies.com, disposent d'un vaste catalogue en ligne qui permet d'acheter des éditions rares de séries « vintage ». Enfin, les grandes bibliothèques américaines constituent un dernier lieu de conservation des sources audiovisuelles. Les catalogues en ligne du Paley Center de New York, de la bibliothèque du Congrès des États-Unis de Washington, et de l'université UCLA basée à Los Angeles ont été consultés. Le nombre important d'épisodes conservés dans ces deux derniers sites m'a amené à prendre contact avec les archivistes spécialisés de ces institutions. Rendez-vous a été pris pour l'été 2015, mais étant donné les contraintes de coût d'extraction des archives, le nombre d'épisodes visionnables était limité dans les deux cas. Par conséquent 18 épisodes ont été visionnés au département audiovisuel (*Moving Image Section*) de la bibliothèque du Congrès à Washington. 29 autres épisodes ont été visionnés aux archives du film et de la télévision de l'université UCLA (*UCLA Film and Television Archive*, dont le site principal est la bibliothèque Powell). Précisons ici que la copie du matériel audiovisuel est strictement interdite dans ces deux institutions, sauf autorisation explicite des *networks* qui restent les propriétaires des documents. Il a donc été impossible de capturer des photogrammes de ces épisodes.

⁵¹ Il faut remercier à ce titre les fans de Forrest De Kelley (futur docteur McCoy de l'Enterprise).

À l'issue de cette seconde recherche, nous avons pu localiser environ 560 épisodes de rang 1 et 2, dont environ 300 de rang 1. Après acquisition de différents DVD, nous disposons d'environ 200 épisodes de rang 1, ce qui constitue un nombre très important d'épisodes à visionner, pour ensuite les valider ou non, puis les dépouiller et les analyser. Il a donc été décidé, en accord avec Mme Boutet, d'opérer une sélection supplémentaire à l'intérieur de ce corpus trop vaste pour le cadre de ce mémoire. Plusieurs pistes s'offraient, mais celle de l'exécution a été finalement retenue, pour ses enjeux idéologiques et stylistiques, autour du thème de la représentation de la violence.

Le choix des bornes chronologiques du présent mémoire a été en grande partie guidé par les épisodes que nous avons pu visionner. Comme nous l'avons déjà évoqué, la borne initiale choisie est l'année 1950, car c'est la date de l'épisode analysé le plus ancien. Cette date entre dans le contexte de l'après-guerre et des débuts de la télévision, avec l'installation des trois grands *networks*. Elle correspond également à un moment où l'adhésion à la peine de mort est encore très importante dans l'opinion publique, alors que le pays est secoué par la guerre froide à l'extérieur (début de la guerre de Corée) et à l'intérieur avec les débuts du maccarthysme (le sénateur Joseph McCarthy fait d'ailleurs son premier grand discours de jour du *Lincoln Day*, en février 1950⁵²). Le début des années 1950 est aussi intéressant pour cette étude car les grandes réformes judiciaires évoquées plus haut n'ont pas encore eu lieu.

La borne finale est l'année 1977, également pour plusieurs raisons. Les trois grands *networks* dominant toujours le paysage télévisuel, ce qui facilite les comparaisons car le caractère généraliste de ces chaînes est encore très affirmé. La période 1950-1977 présente donc une unité en termes de conditions de diffusion, c'est « l'âge d'or des *networks*⁵³ » avant la multiplication des chaînes câblées et des chaînes par abonnement. De plus, l'actualité autour de la peine de mort est importante : 1976 est la date de la décision *Gregg v. Georgia* (428 U.S. 153) qui permet le retour de la peine de mort. En janvier 1977, la première exécution aux États-Unis depuis dix ans a lieu dans l'Utah, Gary Gilmore est fusillé. En février 1977, le dernier épisode retenu est diffusé. Le choix de la date de 1977 permet donc d'observer le retour de l'exécution à la

⁵² Victor S. Navasky, *op. cité*.

⁵³ Selon l'expression de Muriel et Joel Cantor, *op. cité*.

télévision car nous n'avons pas pu visionner d'épisodes diffusés pour la première fois entre 1974 et 1977. Le thème de la peine de mort est d'ailleurs rare dans la seconde moitié des années 1970 (nous avons recensé sept épisodes de rang 1 entre 1974 et 1979), ce qui rend ce dernier épisode d'autant plus intéressant.

Les définitions principales créées et utilisées pour constituer le corpus sur la représentation de l'exécution

Sélectionner le thème de l'exécution dans un large corpus constitué en premier lieu pour enquêter sur la représentation de la peine de mort a nécessité l'élaboration de plusieurs définitions. Les concepts utilisés dans ce mémoire n'ont pas été créés a priori, mais en tenant compte de ce que les visionnages m'ont permis d'observer. Beaucoup ont dû être élaborés par mes soins, avec l'objectif de rendre compte au mieux des représentations, et faute d'avoir pu trouver un travail académique utilisant des typologies concernant les condamnés à mort et les exécutions dans la fiction. En effet, les possibilités de la fiction sont vastes, et se limiter aux épisodes présentant une exécution comme nous l'entendons généralement, c'est-à-dire d'un acte légal de mise à mort entraînant le passage de vie à trépas d'un condamné, aurait entraîné la création d'un corpus étroit, et surtout, n'aurait pas permis de rendre compte d'un phénomène intéressant : la « non exécution ». Il nous est apparu rapidement qu'étudier la représentation de l'exécution, c'est étudier l'exécution qui n'a pas lieu, ou pas complètement lieu, ou qui a lieu mais avec des résultats surprenants.

Nous définissons ainsi l'exécution comme la dernière étape du processus judiciaire entamé après la constatation d'un crime, dont la punition peut être la peine capitale, donnant lieu à un procès. Nous avons donc rejeté les épisodes présentant des mises à mort légales qui ne sanctionnent pas un crime⁵⁴. Nous avons retenu également la mise à mort après simple déclaration d'une condamnation par un représentant de l'autorité militaire, sur un soldat ou un civil, en vertu de ses pouvoirs de police et de

⁵⁴ Par exemple, un épisode de *Star Trek (A Taste of Armageddon)*, première diffusion en février 1967) est centré sur la guerre entre deux camps d'une même planète. Pour éviter les destructions, les autorités se sont mises d'accord pour se battre par ordinateurs interposés, ceux-ci calculent les pertes humaines. Les habitants sont tirés au sort pour être exécutés au titre de victimes de guerre. Cet épisode ne fait pas partie du corpus, car les exécutions ne punissent pas de crime.

justice. Il en est de même pour celle prononcée par un représentant de l'autorité politique non démocratique (roi, empereur, ...) en raison de son pouvoir absolu. Ce choix nous permet de conserver des épisodes présentant un système judiciaire non familier au spectateur, et de voir comment les représentations construisent des oppositions entre ces systèmes « étrangers » et le système américain.

Toutes les autres formes, para-légales, « presque » légales ou « mimétiquement » légales n'ont pas été retenues. C'est ainsi le cas des lynchages qui respectent certaines formes dans les westerns⁵⁵. Les exécutions qui ont lieu en dehors de toute légalité, même si elles respectent les formes de la mise à mort légale n'entrent pas dans le corpus⁵⁶. Ces choix ont pour objectif de se concentrer sur les exécutions légales, et a priori les plus légitimes, que le système judiciaire soit démocratique ou non.

Cette première définition a été complétée, car elle est encore trop restrictive. De nombreux personnages condamnés à mort ne sont en réalité jamais mis en danger de mort à l'écran. Nous avons donc décidé de créer « l'état d'exécution imminente » pour rendre compte de ce phénomène très spécifique. Cet état se définit comme la proximité de 24 heures ou moins avec le moment prévu de mise à mort, que l'exécution proprement dite ait lieu, ou non. Les épisodes détectés ont été donc sélectionnés si le, ou les, condamné(e.s) de l'intrigue sont visibles à l'écran dans une scène située 24 heures au maximum avant leur exécution, ce qui permet ainsi d'apercevoir les derniers préparatifs. Par conséquent, des épisodes où une exécution a lieu hors champ, dans le temps de l'épisode, ont été rejetés si le condamné n'apparaît pas dans une scène, pour éviter les fictions où l'exécution reste totalement abstraite⁵⁷. Ces choix permettent de se concentrer sur des personnages en danger de mort à court terme, dont la majorité subit tout, ou partie, de l'exécution.

⁵⁵ Par exemple, un épisode de *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975) présente le cas d'une veuve qui veut se venger de l'exécution de son mari. Elle construit une potence grandeur nature chez elle pour pendre le marshal Dillon sous les yeux de Miss Kitty. La vengeance copie la pendaison légale. Il s'agit de *The Jailer*, diffusé pour la première fois en octobre 1966.

⁵⁶ Ainsi, le chef de la police d'un pays imaginaire d'Amérique du Sud dans *Mission : Impossible* (CBS, 1966-1973) a beau organiser la pendaison de l'un des héros, Barney, après un séjour en prison, pour venger la mort de son frère, il tente simplement de commettre un meurtre, car aucune procédure judiciaire n'a été engagée. Différents personnages rappellent d'ailleurs que le chef de la police agit à l'insu de ses supérieurs. Il s'agit de *Death Squad*, diffusé pour la première fois en mars 1970.

⁵⁷ C'est le cas par exemple dans un épisode de la série d'anthologie *Four Star Playhouse* (CBS, 1952-1956), intitulé *A Bag of Oranges*, diffusé pour la première fois en 1955 qui se concentre sur l'attente de l'exécution imminente du point de vue de l'épouse du condamné.

Un corpus de 116 épisodes visionnés a été constitué dont 80 présentent au moins une scène d'exécution. Nous considérons que la scène d'exécution commence quand le prisonnier sort de son lieu de détention pour être emmené au lieu de sa mise à mort, c'est-à-dire que le condamné fait sa « dernière marche ». Cette dernière marche peut être interrompue de façon précoce, ce qui ne remet pas en cause le classement de l'épisode dans cette catégorie. Les épisodes qui ne mettent en scène que la mise à mort sont aussi retenus. La scène d'exécution a parfois le statut de vision ou de fiction enchâssée dans le récit. Quel que soit le statut de cette scène dans l'intrigue, ce sont les images qui priment. Les 36 épisodes restant ne présentent pas de scène d'exécution, mais un condamné en état d'exécution imminente.

Présentation rapide du corpus

Le mode de sélection des épisodes a permis de constituer un corpus hétérogène, car la scène d'exécution, ou l'état d'exécution imminente, peuvent advenir dans des contextes différents (western, fantastique, drame historique, séries policières, ...). Cette variété des genres et des cadres est intentionnelle. Elle a été volontairement augmentée par le choix des épisodes visionnés aux États-Unis. Lors de l'élaboration de mes listes de demandes (dont le nombre était limité), j'ai favorisé les épisodes les plus anciens d'une part et les épisodes les plus originaux par rapport aux épisodes dont je disposais en DVD (présentant des cadres historiques inédits ou rares, l'exécution de femmes, ou de figures historiques). L'idée est de pouvoir analyser la plus grande variété d'intrigues possible, pour établir une typologie. Ainsi, des séries qui n'imitent pas la réalité du spectateur et/ou ne jouent pas sur la vraisemblance font partie du corpus. En effet, la science-fiction comme le drame historique ou le western représentent cette pratique, et la discutent par le jeu des comparaisons et des parallèles avec la réalité. De plus, représenter une exécution dans un cadre judiciaire qui n'est pas directement identifiable à celui du spectateur, laisse peut-être une plus grande marge de manœuvre aux intrigues.

Ainsi, les épisodes du corpus appartiennent à des genres variés. Les épisodes appartenant au genre policier ou d'investigation sont relativement peu nombreux (14).

Dans cette catégorie, on trouve surtout des séries policières⁵⁸. Des séries centrées sur des journalistes, une autre figure de l'enquêteur, font aussi partie du corpus⁵⁹. Les séries proprement judiciaires, dont l'avocat est le personnage principal, ou le procès pénal l'objet central, sont rares (trois épisodes). Un autre genre représenté est celui du fantastique et de la science-fiction (dix épisodes). On trouve des séries d'anthologie fantastiques ou de science-fiction⁶⁰, la série consacrée au super héros Superman est aussi classée dans cette catégorie (*Adventures of Superman*, syndication, 1952-1958) de même que *Land of the Giants* (ABC, 1968-70⁶¹).

Les séries d'anthologie permettent d'aborder le genre du drame historique, qui est celui de 19 épisodes⁶². *The Young Rebels* (ABC, 1970-1971), qui met en scène la guerre d'indépendance américaine, et *The Americans* (NBC, 1961) se déroule durant la guerre de sécession. Fait plus surprenant peut-être, trois épisodes de sitcoms se trouvent dans le corpus. Deux séries sont des sitcoms militaires⁶³. La troisième série est une parodie de western, qui suit des pionniers en route pour la Californie (*Dusty's Trail*, 1973-1974, syndication). Le genre qui domine le corpus est le western. Si on prend en compte le cadre des épisodes eux-mêmes, quelque soit le genre de la série, 57 épisodes appartiennent au genre du western, soit près de la moitié du corpus. Les grandes séries, populaires et cultes pour certaines, apportent de nombreux épisodes : *Gunsmoke*, *Bonanza* (NBC, 1959-1973), *The Virginian* (NBC, 1962-1971), *Daniel Boone* (NBC, 1964-1970), *Maverick* (ABC, 1957-1962), ...

Perspectives méthodologiques et bibliographiques

Un sujet tel que l'étude de la représentation de la peine de mort dans les médias peut apparaître classique tant le débat sur ce thème est courant, et pourtant, à ce jour, les

⁵⁸ Comme *M Squad* (NBC, 1957-1960), *Checkmate* (CBS, 1960-1962), *Naked City* (ABC, 1958-1963), *Mannix* (CBS, 1967-1975) pour se limiter à ces exemples.

⁵⁹ *Man with a Camera* (ABC, 1958-1960), *The Name of the Game* (NBC, 1968-1971)

⁶⁰ Comme *Alcoa Present : One Step Beyond* (ABC, 1959-1961) et *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964)

⁶¹ Cette série suit une équipe de Terriens dont le vaisseau spatial s'est écrasé sur une planète qui ressemble à la Terre, mais où tout est surdimensionné ; les héros ont la taille de petites souris.

⁶² Par exemple, les deux épisodes de la série de prestige *Studio One* (CBS, 1948-1959), s'intitulent respectivement *Pontius Pilate* et *Abraham Lincoln*.

⁶³ La cavalerie du western pour *F Troop* (ABC, 1965-1967), et un camp de prisonniers de guerre de la Seconde Guerre Mondiale dans *Hogan's Heroes* (CBS, 1965-1971).

recherches approfondies sur ce sujet semblent manquer. Nous avons vu plus haut qu'il existe de nombreux travaux sur la représentation du crime à l'écran. Ils s'appuient sur des séries récentes⁶⁴ et sur les images des journaux télévisés⁶⁵, dans une perspective quantitative⁶⁶. Le plus souvent l'analyse présentée se base sur un codage qui relève le type de crime, de mobile, la race des personnes représentées, ... dans un corpus pour ensuite présenter des statistiques qui sont comparées aux statistiques officielles. Cette perspective sera utilisée dans une partie du mémoire.

Les recherches sur le thème de la peine de mort dans la « non fiction » sont assez peu nombreuses, la majorité tournent autour de la question de la dissuasion. Les auteurs cherchent à déterminer quel est l'impact de la médiatisation des exécutions (dans la presse et les journaux télévisés) sur le taux d'homicide⁶⁷. L'autre axe de recherche en ce qui concerne la représentation de la peine de mort dans les actualités concerne la « mise en intrigue » suivant le format journalistique actuel (« *Action news* »), qui se concentre sur les appels de dernière minute, le caractère individuel du « drame », ce qui évacue les enjeux politiques et sociaux⁶⁸. Plus récemment, le lien entre le déclin de l'adhésion à la peine de mort dans l'opinion, et le traitement de ce thème dans la presse a fait l'objet d'une étude⁶⁹. Une telle entreprise, utilisant non pas les actualités mais la fiction, ne

⁶⁴ Danielle M. Soulliere, *loc. cit.*, étudie la saison 1999/2000 de trois séries (*NYPD Blue*, ABC, 1993-2005, *Law and Order*, NBC, 1990-2010 et *The Practice*); Claire Wardle et Rachel Gans-Boriskin étudient les épisodes sur la peine de mort diffusés pendant trois mois en 2003, rediffusions comprises. Claire Wardle, Rachel Gans-Boriskin, « Who Deserves to Die ? Discussions of the Death Penalty on Primetime Television », *Journal for Crime, Conflict and the Media*, 1, 3 (2004), p. 68-88, disponible en ligne sur: http://site.iugaza.edu.ps/tissa/files/2010/02/Who_Deserves_to_Die.pdf, consulté le 23 mars 2016

⁶⁵ Voir par exemple l'étude de T. L. Dixon, D. Linz, *Overrepresentation and underrepresentation of African Americans and Latinos as Lawbreakers on television news*, *Journal of Communication*, 50, 2, (2000), p. 131-154. Ils ont analysé les programmes diffusés à Los Angeles par des stations locales sur une période de 20 semaines en 1995-1996. Ils ont utilisé une technique quantitative d'analyse par codage en relevant la race des personnes présentées comme des malfaiteurs, mais aussi des représentants de la loi.

⁶⁶ Une synthèse est proposée par Robert Reiner dans « Media Made Criminality : The Representation of Crime in the Mass Media », Mike Maguire, dir., *The Oxford Handbook of Criminology*, 3^e édition, 2002, Oxford, New York, Oxford University Press.

⁶⁷ On peut citer par exemple W.C. Bailey, « Murder and Capital Punishment : An Analysis of Television Execution Publicity », *American Sociological Review*, vol. 55 (1990), p. 1308-1333; Sam McFarland, « Is Capital Punishment a Short Term Deterrent to Homicide? A Study of the Effects of Four Recent American Executions », *Journal of Criminal Law and Criminology*, vol.74, 3 (1983), p. 1014-1032.

⁶⁸ Danilo Yanich, « Making the Movies Real : The Death Penalty and Local TV News », *Crime, Law and Social Change, An Interdisciplinary Journal*, vol. 26, 4 (1996), p. 303-328, disponible en ligne sur: <http://www1.udel.edu/ccrs/pdf/DeathPenalty&TVNews.pdf>, consulté le 22 octobre 2015.

⁶⁹ David P.Fan, *et al.*, « A Matter of Guilt or Innocence : How News Reports Affect Support for the Death Penalty in the United States », *International Journal of Public Opinion Research*, vol. 14, 4 (2002), p. 439-452.

semble pas encore avoir été menée. Le présent mémoire a pour ambition d'essayer de combler ce vide.

En ce qui concerne la punition du crime à l'écran, des études thématiques sur la représentation du système carcéral existent, mais le thème spécifique de la peine de mort ou du couloir de la mort est rarement traité⁷⁰. Sur la peine de mort dans la fiction, nous avons pu lire l'ouvrage de Yvonne Kozlovsky-Golan sur la peine de mort dans le cinéma américain⁷¹. Les films sont présentés (globalement) chronologiquement, dans une perspective monographique, film par film. L'analyse textuelle est parfois ponctuée de jugements esthétiques et ne donne pas de vision d'ensemble. La description proposée se pose rarement la question de la mise en scène, en particulier en ce qui concerne celle de l'exécution. Une thèse de master sur la représentation de l'exécution dans le cinéma a été publiée en 2011⁷². Elle mène l'analyse quantitative de quatre films récents, en se concentrant sur les gardiens de prison participant à l'exécution. Les questions de cinéma et de mise en fiction sont peu abordées, en particulier la mise en scène de l'exécution. L'article de Claire Wardle et Rachel Gans-Boriskin évoqué plus haut mène une analyse textuelle de quelques épisodes de séries télévisées récentes et très connues, pour souligner le rôle de la fiction comme lieu de débat, encourageant les spectateurs à discuter entre eux ensuite.

Les études sur la représentation de la peine de mort sont bien moins nombreuses que celles sur la réalité de la peine de mort aux États-Unis. Cependant, sur ce sujet un grand nombre de travaux sont polémiques, et participent au débat sur la peine capitale. De plus, l'essentiel des ouvrages disponibles se concentre sur la période post-*Furman*⁷³. De même, les statistiques officielles sont très partielles avant la fin des années 1970, les institutions chargées de les recueillir étant créées justement au cours de cette décennie. Par conséquent, ce mémoire s'est largement appuyé sur les analyses de l'historien Stuart Banner qui présente les enjeux politiques, sociaux et culturels de la peine de mort, en

⁷⁰ Voir par exemple David Wilson, Sean O'Sullivan, *op. cit.*

⁷¹ Yvonne Kozlovsky-Golan, *The Death Penalty in American Cinema : Criminality and Retribution in Hollywood Film*, Londres, I.B.Tauris, 2014, 392 p.

⁷² Emilie Dyer, « Execution Ritual : Media Representations of Execution and the Social Construction of Public Opinion Regarding the Death Penalty », Louisville, University of Louisville, 2011, vii-76 p., disponible en ligne sur: https://www.researchgate.net/publication/266054166_EXECUTION_RITUAL_MEDIA_REPRESENTATIONS_OF_EXECUTION_AND_THE_SOCIAL_CONSTRUCTION_OF_PUBLIC_OPINION REGARDING_THE_DEATH_PENALTY, consulté le 30 avril 2016.

⁷³ Par exemple, sur les presque 400 pages du livre de référence de Robert M. Bohm, 70 sont consacrées à la période pre-*Furman*. Robert M. Bohm, *op. cit.*

prenant en compte la pratique et en décrivant les procédures d'exécution depuis l'époque de l'Amérique coloniale dans *The Death Penalty, An American History* (2002). Les résultats de ces travaux concordent avec le grand mouvement de réforme pénale présenté et analysé par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* (1975) – l'autre ouvrage fondamental dans la rédaction de ce mémoire.

Les questions plus formelles de mise en scène et de régulation de la violence à la télévision semblent également peu traitées. Les travaux sur la violence à la télévision sont nombreux et se posent la question de ses effets, en particulier sur les enfants et le jeune public dans une perspective sanitaire⁷⁴. Cependant, ces recherches se posent en général assez peu la question de la représentation concrète de la violence, et utilisent un codage souvent décontextualisé. Par exemple, le comptage des actes violents utilisé par George Gerbner pendant une quinzaine d'années au sein du « *Cultural Indicators Research Project* » lancé en 1968 fait l'objet de ce type de critiques. Sa définition de la violence à la télévision a été utilisée par le *National Citizens Committee for Broadcasting*, qui a pu classer *Le Retour de la Panthère Rose* (Blake Edwards, 1975) comme le programme le plus violent diffusé à la télévision, et des comédies « physiques » où les personnages échangent des coups (*slapstick comedy*). En effet, tout acte de ce type est classé comme une violence (quel que soit le contexte), de même que les accidents, les catastrophes naturelles, et toute forme de contrainte physique⁷⁵.

Une description systématique, stylistique et contextualisée de la violence dans les fictions télévisées pour la période de « l'âge des *networks* » ne semble pas avoir été menée. Pour le cinéma, une difficulté comparable existe car l'essentiel des analyses de la violence dans le cinéma américain concerne la période postérieure à 1968 – pour la raison évidente que la disparition du code de production permet aux réalisateurs d'expérimenter dans ce sens avec plus de facilité. L'ouvrage de Stephen Prince⁷⁶ est en ce sens précieux car il étudie de façon détaillée la violence à Hollywood depuis ses débuts. Nous reprendrons une partie des concepts élaborés par cet auteur, et comparerons, quand cela est possible, la violence au cinéma et la violence à la télévision.

⁷⁴ C'est par exemple le cas de l'étude réalisée au début des années 1970, citée plus haut.

⁷⁵ Geoffrey Cowan, *op. cit.*, p. 251-252.

⁷⁶ Stephen Prince, *op. cit.*

L'objet de ce mémoire est la présentation des résultats de l'analyse du corpus. Il s'agit donc uniquement d'une étude de contenu, ce qui laisse de côté l'essentiel des questions relatives à la production, la réception et les possibles effets de ces représentations sur le public – question très débattue par les spécialistes⁷⁷. L'objectif principal est donc l'identification et la caractérisation des stéréotypes et des conventions relatifs au thème de la peine de mort et de l'exécution. Éclairer ces stéréotypes et conventions fait également partie des objectifs, en remontant aux origines des images récurrentes, et/ou en les replaçant dans le contexte historique de leur production et de leur première diffusion. Un dernier objectif majeur est d'observer d'éventuelles inflexions de ces images au cours de la période étudiée et d'essayer d'établir une chronologie, voire de dégager des grandes phases, si cela est possible.

La prémisse majeure repose sur l'idée que les fictions télévisuelles constituant le corpus sont produites par des individus possédant une culture commune, appuyée sur les mêmes valeurs, et faisant face à des contraintes comparables d'une chaîne à l'autre pour un même horaire de diffusion. Ces fictions sont pensées pour un même public. Derrière la diversité apparente se trouvent suffisamment de points communs pour rendre les comparaisons possibles, y compris entre des épisodes diffusés à des moments différents de la période étudiée.

Cette étude de contenu justifie le choix d'un corpus vaste qui semble représentatif tant d'un point de vue numérique (nous étudions environ un épisode rang 1 sur quatre détectés, et un épisode de rang 1 sur trois localisés), que d'un point de vue chronologique, comme le montre la comparaison de la répartition des épisodes de rang 1 détectés et analysés par année de diffusion⁷⁸.

Nous nous proposons de mener une analyse qualitative et quantitative. Pour satisfaire ces deux objectifs, nous avons complété la base de données évoquée plus haut par d'autres formulaires de recherche⁷⁹. L'unité fondamentale utilisée est l'épisode, qui est considéré comme un « texte » fini, qu'il est possible de regarder sans connaître

⁷⁷ Glenn G. Sparks, *Media Effects Research : A Basic Overview*, 3^e édition, Wadsworth, Cengage Learning, Boston, 2010 (2006), xix-265 p.

⁷⁸ Voir annexe 5.

⁷⁹ Voir en annexe 7.

l'ensemble de la série. Cette détermination facilite l'analyse, mais elle correspond aussi aux séries du corpus qui n'utilisent pas (ou peu) la forme feuilletonnante⁸⁰. Toutefois, le caractère particulier des personnages principaux et récurrents est pris en compte dans l'analyse qualitative. La base de données comprend quatre entrées principales : l'épisode, le condamné, la victime, et l'exécution. Un formulaire d'enquête a été élaboré, il permet d'interroger tous les épisodes de la même façon. Ces questionnaires sont à la fois qualitatifs (en particulier ce qui est relatif au récit) et quantitatifs. Chaque épisode a été codé selon des catégories précises, pour faire en sorte le plus possible que le codage ne dépende pas du codeur. Ceci a permis de constituer un ensemble de données statistiques.

La perspective qualitative utilise avant tout les méthodes d'analyse structurale proposées par les grands auteurs structuralistes du XX^e siècle⁸¹. Les structures principales du récit, les types de rôles des différents personnages, les grandes oppositions binaires au cœur des récits et des dialogues sont l'objet d'une attention particulière. Ce type d'analyse nous permet d'apercevoir les valeurs et les normes (au sens de la sociologie classique) à l'œuvre dans la société américaine : celles qui sont promues, et celles qui ne le sont pas.

Enfin, un dernier type d'analyse est l'analyse stylistique qui permet de mettre au jour les conventions de représentation et de mise en scène, qui constituent des indices concernant les valeurs et les normes, en particulier en ce qui concerne la tolérance à la violence et la légitimité de l'exécution.

Plan du mémoire

Le plan choisi est thématique. En effet, même si la période de diffusion des épisodes est étalée sur presque trente ans, les stéréotypes et les conventions sont plutôt stables, en accord avec la nature consensuelle et conservatrice du média. La conjoncture

⁸⁰ Le genre du *soap opera* ne fait pas partie du corpus, en premier lieu parce que la méthode de détection employer peut difficilement s'y appliquer et en second lieu parce que cette source est peu conservée.

⁸¹ En particulier Roland Barthes, Vladimir Propp, Tzvetan Todorov et Claude Lévi-Strauss

semble tenir une place réduite, même si le poids des événements et de l'actualité peut se faire sentir. Seule une courte période nous semble se détacher et proposer des images originales. Le plan thématique permet aussi de mettre en place les grandes définitions, et de présenter l'ensemble des stéréotypes et des conventions identifiés, qui sont remis dans leur contexte historique aussi souvent que possible.

L'analyse se concentre ainsi sur la question de la représentation du système judiciaire, du crime à sa punition, et celle de la représentation de la violence. Dans un premier temps, nous étudierons le crime capital pour montrer que les « crimes capitaux de télévision » mettent en danger les valeurs traditionnelles de la société américaine. Ceci nous permet de présenter les grandes caractéristiques des crimes, des condamnés, et des victimes et leurs évolutions, et de voir comment leur hiérarchisation peut servir de révélateur des normes sociales des tensions de la société d'après-guerre.

L'étude du système judiciaire, dans un deuxième temps, pose le problème de la condamnation à mort des innocents, cas de figure très fréquent, et de l'éventuelle valeur critique de ce schéma. La définition du procès équitable (ou « *fair trial* ») est au centre de cette réflexion, et nous proposons une périodisation des lieux communs attachés à la représentation des différents judiciaires mise en scène dans le corpus.

La troisième partie décrit les préparatifs de l'exécution, jusqu'au seuil de la mise à mort, en s'appuyant sur la notion de rite, et notamment de rite de passage. Les liens entre la mise en scène des derniers moments des condamnés et les pratiques historiques de la peine de mort, notamment au tournant du XVIII^e et du XIX^e aux États-Unis, nous amènent à nous demander si le sens donné au rite a évolué depuis cette époque : l'idée de consentement semble toujours centrale.

La quatrième partie s'appuie sur la distinction exécution rituelle/ exécution non rituelle pour essayer de voir si les choix de discours et de mise en scène différents traduisent des points de vue opposés sur la peine de mort. Nous nous concentrons sur l'étude des discours concernant l'utilité de l'exécution, qui nous permettent de voir quels sont les arguments utilisés dans ce débat.

La cinquième partie continue à s'approcher de l'exécution elle-même. Elle est consacrée plus spécifiquement à l'étude de la mise en scène des séquences de mises à mort dans le corpus. L'idée est de comprendre la rareté de ces scènes, et les choix

récurrents des représentations. La question de la violence est évidemment centrale, même si la tension entre montrer et ne pas montrer semble indiquer que les enjeux ne sont pas seulement esthétiques, mais aussi idéologiques.

Enfin, la sixième et dernière partie propose une vue synthétique et chronologique, pour étudier notamment les relations entre les représentations et l'opinion.

Première partie. Le crime capital et les enjeux de société

Le corpus étudié est d'une grande diversité : des séries pour enfants y côtoient des programmes prestigieux destinés à un public plus adulte ; de nombreux genres sont représentés, du fantastique au western, en passant par la série policière. Les contextes historiques et les cadres géographiques des fictions sont également variés. De plus, les différents programmes ont été diffusés sur une période d'une trentaine d'années. Cependant, l'analyse de ces épisodes laisse apercevoir des structures récurrentes concernant la description des crimes capitaux, des condamnés, et des victimes.

Ces récurrences, lieux communs et stéréotypes nous donnent des indications sur les valeurs et les normes concernant la peine de mort et les conditions de sa pratique. La sociologie classique, de Durkheim ou Weber, définit les valeurs comme des préférences collectives, inculquées aux individus et qui assurent l'unité sociale. Elles « orientent de manière diffuse l'activité des individus en leur fournissant un ensemble de références idéales⁸². » Les valeurs étant des principes d'action très généraux, « les groupes sociaux élaborent des normes spécifiques qui sont mieux adaptées [...] Les groupes particularisent et précisent les valeurs sous forme de normes dans les situations problématiques de leur existence, quand les difficultés rencontrées exigent que des mesures soient prises.⁸³ » En tant que média de masse, la télévision obéit à la règle du plus petit dénominateur commun, les représentations télévisuelles mettent en scène ce que les cadres exécutifs des *networks* considèrent comme acceptable par l'ensemble des spectateurs, ils apprécient donc les valeurs et les normes à l'œuvre dans la société.

Le crime capital est celui qui peut entraîner une condamnation à mort, sa définition dépend de ce qu'une société donnée considère comme une offense grave,

⁸² Raymond Boudon, François Bourricaud, *Dictionnaire critique de la sociologie*. 3^e édition. Paris, Presses Universitaires de France, 1990 (1982), p.417.

⁸³ Howard S. Becker, *Outsiders, Études de sociologie de la déviance* (1963). Paris, A. M. Métailié, 1998 (1985), p. 154.

c'est pourquoi elle diffère selon les lieux et les époques⁸⁴. Au XX^e siècle, la peine de mort est de plus en plus réservée aux crimes considérés comme les plus graves, les plus choquants, les plus menaçants. La peine de mort a également pour fonction avouée de punir mais aussi de dissuader, c'est-à-dire de protéger symboliquement. La peine capitale est aussi un phénomène social, résultant d'une appréciation et d'une hiérarchisation des crimes, des condamnés et des victimes. Ce thème est donc un bon révélateur des normes car celles-ci « définissent avec une relative précision les actions autorisées, les actions interdites, les situations auxquelles s'appliquent les normes et les sanctions frappant les transgressions. Le type-idéal de la norme spécifique, c'est une législation soigneusement élaborée et précisée par son interprétation juridique [...], chacun sait exactement ce qu'il peut faire ou ne pas faire et ce qui lui arrivera s'il fait ce qu'il ne doit pas faire.⁸⁵ »

L'analyse du corpus nous permet de retrouver en partie ces hiérarchisations au travers des lieux communs construits. Ce chapitre se concentre ainsi sur les crimes capitaux de télévision, leurs victimes, et ceux qui ont été condamnés pour ces crimes. Il s'agit de décrire les stéréotypes les concernant, et d'essayer de les expliquer. En effet, certains de ces lieux communs semblent liés à la conjoncture, et d'autres relèvent de représentations sociales et culturelles établies sur le temps long. De nombreuses intrigues résonnent des tensions sociales et des bouleversements de l'après-guerre. Ainsi, la peine de mort est montrée comme le moyen de défense des valeurs fondamentales de la société américaine. Sur ce schéma se greffent certaines questions de société abordables à la télévision (l'émancipation féminine et la contestation des jeunes), alors que d'autres sont juste effleurées (la question raciale en particulier).

I. Le système judiciaire protège des valeurs fondamentales

L'analyse du corpus nous permet d'apercevoir les lieux communs des fictions télévisuelles concernant les « crimes capitaux » des années 1950 aux années 1970. Est

⁸⁴ De manière plus générale, selon Michel Foucault : « Il est vrai que c'est la société qui définit, en fonction de ses intérêts propres, ce qui doit être considéré comme crime [...] ». Michel Foucault, *Surveiller et Punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 106.

⁸⁵ Howard S. Becker, *op. cité*, p. 155.

considéré comme crime capital dans le corpus toute action qui peut entraîner une condamnation à mort, selon ce qui est précisé dans les dialogues. Décrire les crimes capitaux dans le corpus suppose de dénombrer les condamnés à mort. Nous regroupons dans cette catégorie les personnages visibles à l'écran dans une scène au moins, qui ont été condamnés à mort ou qui encourent la peine de mort. Les personnages qui sont évoqués dans les intrigues, et qui sont déjà exécutés, mais qui n'apparaissent pas dans une scène ont donc été rejetés. Les personnages sont décomptés par épisode. Le total de personnages condamnés s'élève donc à 144, auquel il faut ajouter quatre personnages qui encourent la peine de mort, trois qui sont déjà exécutés au début du temps du récit, et un personnage exécuté malgré une confusion d'identité⁸⁶. Ceci permet d'appliquer une analyse quantitative, et d'effectuer des comparaisons entre les groupes identifiés au sein de cette catégorie de personnages et des comparaisons entre les représentations et la réalité, quand les données sont disponibles.

Le stéréotype du condamné à mort est le meurtrier, et en second lieu le traître, les exceptions sont peu nombreuses dans le corpus. La limitation des lieux communs concernant les crimes capitaux à ces deux cas indique un consensus et pointe des valeurs fondamentales.

A. Le respect de la vie

Le crime capital par excellence est le crime de sang, l'homicide volontaire. Parmi les 152 personnages condamnés à mort dans le corpus, 98 le sont pour avoir tué au moins une fois, avec ou sans autre crime, ce qui représente environ 64,5 % des cas⁸⁷. Ceci correspond bien à la réalité, tout au long du XX^e siècle, et pendant la période de diffusion du corpus. De 1901 à 2000, plus de 7000 personnes exécutées ont commis au moins un meurtre, associé ou non à un autre crime, sur environ 8000 cas recensés. Les chiffres sont de 770 condamnés sur 917 pour la période 1950-1977⁸⁸. La prépondérance du meurtre comme crime capital remonte au mouvement réformiste du XVIII^e siècle

⁸⁶ Voir liste (annexe 8). Pour éviter les formulations trop lourdes les 152 personnages seront désignés comme le groupe des condamnés à mort, sans distinction.

⁸⁷ Voir liste (annexe 12).

⁸⁸ Dont 420 environ uniquement pour meurtre selon la base de données Espy.

durant lequel la liste des crimes capitaux est réduite dans un grand nombre d'Etats pour ne retenir que le meurtre⁸⁹.

Dans le corpus, 56 personnages sont condamnés pour meurtre « seul ». Il s'agit du stéréotype le plus répandu. Selon les propos des différents personnages, la condamnation à mort pour meurtre est naturelle et logique. Le châtement n'est jamais discuté dans sa légitimité, il n'est même pas commenté dans les dialogues, ce qui suggère qu'il est considéré comme évident. 36 autres sont condamnés pour des meurtres qui entrent dans la catégorie des meurtres aggravés, c'est-à-dire qu'ils ont été commis au cours ou à la suite d'un crime, ils entrent ainsi dans la catégorie du meurtre au premier degré. Rappelons que le meurtre au premier degré (*first degree murder*) est l'homicide délibéré (qui regroupe plusieurs cas de figure⁹⁰). L'association la plus représentée dans le corpus est le meurtre et le vol⁹¹. Dans les épisodes étudiés, c'est le fait de prendre une vie qui rend le crime impardonnable.

Par exemple dans l'épisode *The Legacy of Charlie O'Rourke (Alias Smith and Jones, 1971)*, les deux héros de la série visitent en prison un vieil ami condamné à mort. Le prisonnier, Charlie, a volé de l'or, qu'il a caché. Ils lui conseillent alors de le rendre pour sauver sa vie. Quand Charlie leur explique que quatre hommes ont été tués par son gang lors de la poursuite qui a suivi le vol, la discussion s'arrête. Charlie ne peut échapper à son exécution. D'ailleurs, il est intéressant de noter que les deux héros de cette série, Heyes et Kid Curry, sont eux-mêmes deux anciens voleurs de grand chemin. Cependant, ils n'ont jamais tué personne. Par conséquent, ils peuvent obtenir un pardon du gouverneur.

Cette distinction entre les meurtriers et les simples voleurs remonte à la fin du XVIII^e siècle. La peine capitale est considérée à cette époque comme disproportionnée par une partie de l'opinion quand elle est appliquée pour de simples vols, mais elle fait

⁸⁹ Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*, Harvard University Press, Cambridge, London, 2002, p. 89: « La peine de mort ne fut complètement abolie dans aucun Etat au XVIII^e siècle, cependant beaucoup l'ont abolie pour de nombreux crimes, sauf le meurtre. » (“*No state ended the death penalty completely in the 18th century, but several did away with it for crimes short of murder.*”).

⁹⁰ Armand Hage, *Le Système Judiciaire Américain et ses problèmes*, Paris, Ellipses, 2000, p. 52 ; le meurtre au premier degré est distingué du meurtre au second degré, commis sans préméditation.

⁹¹ On compte comme exceptions la mort accidentelle d'un gardien de prison (comme le décès a eu lieu lors d'une évasion, celui-ci est qualifié de meurtre) dans *The Brothers*, (*The Virginian*, 1965), la mort de soldats à la suite d'un acte de trahison dans *The Fort (A Man Called Shenandoah*, 1965), et un cas de meurtre associé à un viol dans *The Final Chapter (Tales of the Unexpected*, 1977).

beaucoup moins débat quand elle punit le meurtre⁹². Dans les années 1920 et 1930, la peur des gangsters entraîne de nombreux États fédérés à discuter de l'opportunité de rétablir la peine de mort pour les vols à main armée et les cambriolages, sans toutefois voter une nouvelle législation⁹³. La peine de mort pour les seules atteintes à la propriété ne semble donc plus considérée comme juste par un grand nombre d'Américains, le consensus sur cette question est ancien.

La valeur fondamentale défendue ici est le respect de la vie humaine, elle est présente expressément dans les grands textes religieux judéo-chrétiens, comme le commandement mosaïque interdisant le meurtre⁹⁴. Dans cette perspective, la vie est un don de Dieu. Cette valeur a donc des racines religieuses⁹⁵, et elle est d'autant plus prégnante dans la société américaine que celle-ci est marquée par l'expérience religieuse et l'influence des courants judéo-chrétiens dont la majorité de la population se revendique⁹⁶. Cette valeur fait également partie des droits inaliénables énoncés dans la Déclaration d'indépendance de 1776⁹⁷. De plus, le meurtre est l'anéantissement irréversible d'un individu absolument unique, singulier et parfaitement irremplaçable⁹⁸. Le meurtre est fortement condamné dans une société marquée par l'individualisme.

Les représentations télévisuelles sont ici en accord avec cette valeur fondamentale : la peine de mort sert à punir le meurtre, et indirectement, à protéger la vie. Cette valeur est tellement évidente et première que la punition en apparaît juste, et il n'y a pas besoin de la justifier. Cependant, ce ne sont pas seulement les individus qui bénéficient du bouclier symbolique de l'exécution, les États eux aussi sont défendus.

⁹² Stuart Banner, *op. cit.*, p. 89-91.

⁹³ *Ibid.*, p. 223.

⁹⁴ La traduction œcuménique proposée aujourd'hui est « *Tu ne commettras pas de meurtre* » (Ex 20,13) dans *La Bible : notes intégrales : traduction œcuménique*, 12^e édition, Villiers-le-Bel, Bibli'O-Société biblique française, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011 (1975).

⁹⁵ Dans la sociologie classique, les valeurs sont « présentées comme relevant de l'expérience religieuse », Raymond Boudon, François Bourricaud, *op. cit.*, p. 663.

⁹⁶ Camille Froidevaux-Metterie, *Politique et religion aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2009, 123 p.

⁹⁷ « Nous tenons pour évidentes pour elles-mêmes les vérités suivantes : tous les hommes sont créés égaux ; ils sont doués par leur Créateur de certains droits inaliénables ; parmi ces droits se trouvent la vie, la liberté et la recherche du bonheur. », traduction de Thomas Jefferson, disponible en ligne sur : https://fr.wikisource.org/wiki/D%C3%A9claration_unanime_des_treize_%C3%89tats_unis_d%E2%80%99Am%C3%A9rique.

⁹⁸ Même si la victime est rarement un personnage développé dans les épisodes étudiés, on trouve des intrigues où son caractère singulier est souligné par ses proches. On peut citer Andréa, fille et sœur difficile mais regrettée dans *Impact of an Execution (Alcoa Premiere, 1963)*, ou le sergent qui incarne la figure paternelle bienveillante pour toute une garnison dans *The Brothers (The Virginian, 1965)*.

B. La patrie

Les crimes capitaux ne font pas forcément couler le sang. Les actions menées par les personnages contre leur patrie peuvent aussi entraîner la peine de mort et donc l'exécution, il s'agit de l'autre stéréotype majeur concernant les représentations des crimes capitaux à la télévision. On compte en effet 42 personnages condamnés à mort pour avoir mis en danger de leur patrie (soit environ 27% des condamnés du corpus) qu'ils aient été accusés de trahison, d'espionnage, de terrorisme, d'opposition politique ou commis des crimes en droit militaire. Le poids de ce type de crime fait écho à la réalité. L'espionnage, la trahison, les fautes commises par les soldats en temps de guerre sont des crimes capitaux aux États-Unis. La base de données Espy recense 117 personnes exécutées pour espionnage, trahison, participation à une guérilla, et désertion depuis le XVII^e siècle. Mais ce chiffre est sans commune mesure avec le nombre de condamnés pour meurtre. L'essentiel de ces exécutions réelles a lieu pendant la guerre d'Indépendance et la guerre de Sécession. Sur les 42 personnages condamnés pour « atteinte à la patrie », 11 le sont dans le contexte des deux guerres susnommées⁹⁹. Il est à noter que les derniers condamnés exécutés dans la réalité pour espionnage sont les époux Rosenberg en 1953.

La place du thème de la trahison dans le corpus est sans doute liée au contexte de guerre froide qui marque l'ensemble de la période étudiée. En effet, l'esprit du maccarthysme perdure au-delà de la censure du sénateur, et marque la société jusque dans les années 1960¹⁰⁰. De même, la mise en scène de condamnations en contexte de guerre (pour 14 condamnés) à la télévision peut être inspirée par les interventions et les guerres extérieures auxquelles les États-Unis prennent part, de la guerre de Corée (1950-1953) à la guerre du Vietnam (1964-1973), en passant par les interventions armées sur le continent américain.

On peut aussi remarquer que la trahison est un crime qui garde une place à part, voire même symbolique, dans la législation de nombreux États fédérés, après les

⁹⁹ Pour la guerre d'Indépendance : *The King's Shilling* et *The Traitor* (Daniel Boone, 1967); *Dangerous Ally, To Hang a Hero et Unbroken Chains* (The Young Rebels, 1970). Pour la guerre de Sécession : *Abraham Lincoln* (Studio One, 1952), *The Story of Mary Surratt* (Kraft Television Theater, 1955), *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (Alfred Hitchcock Presents, 1959), *The Coward* (The Americans, 1961), *The Executioner* (One Step Beyond, 1961), et *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (The Twilight Zone, 1964)

¹⁰⁰ Victor S. Navasky, *Naming Names*, New York, Viking Press, 1980, 482 p.

mouvements réformistes des XVIII^e et XIX^e siècles. En effet, à la veille de la guerre de Sécession, les États du Nord ne conservent que deux crimes capitaux dans leur législation : le meurtre et la trahison¹⁰¹. En pratique, seul l'État fédéral punit la trahison. Le caractère symbolique de la peine capitale pour faits de trahison nous rappelle l'aspect politique de l'exécution décrit par Michel Foucault. Selon lui, le crime en général attaque le souverain, ce qui est d'autant plus vrai pour la trahison – qui fait du traître un « étranger de l'intérieur ». La peine de mort dans ce cas est la conséquence logique des prérogatives du pouvoir politique : « Le droit de punir sera donc un aspect du droit que le souverain détient de faire la guerre à ses ennemis.¹⁰² »

Dans le détail, on trouve plusieurs cas de figure dans les épisodes étudiés. 19 personnages sont condamnés pour trahison, avec parfois un autre crime (à l'exception du meurtre)¹⁰³. Des civils comme des militaires sont accusés. On peut citer l'exemple d'un soldat de l'armée confédérée dans *The Executioner (One Step Beyond, 1961)*, accusé d'avoir trahi l'Union en divulguant des secrets militaires. Dans les fictions télévisées, la frontière entre espionnage et trahison est floue¹⁰⁴. Deux personnages sont explicitement condamnés pour espionnage¹⁰⁵, tous les deux dans *The Young Rebels*, qui se déroule pendant la guerre d'Indépendance (dans *To Hang a Hero* et *Unbroken Chains, 1970*). On peut citer un dernier exemple : un des héros récurrents de cette série est condamné à mort pour terrorisme, il est accusé d'avoir fabriqué une bombe (*Dangerous Ally, 1970*).

On remarque également des crimes commis par des militaires dans l'exercice de leur fonction en temps de guerre. Le premier cas est constitué par deux personnages qui s'endorment pendant une garde¹⁰⁶. Le mauvais comportement d'un soldat chargé de faire le guet est bien un crime capital militaire en temps de guerre dans les forces armées américaines¹⁰⁷ (« *misbehavior of sentinel* »). Il est remarquable cependant que la désertion ne soit représentée qu'une fois comme crime capital dans le corpus, alors que

¹⁰¹ Stuart Banner, *op. cité*, p. 131.

¹⁰² Michel Foucault, *op. cité*, p. 51.

¹⁰³ 43 personnes ont été exécutées pour cette charge aux États-Unis selon la base de données Espy.

¹⁰⁴ Rappelons qu'aux États-Unis, la trahison est définie dans la section 3 de l'article III de la Constitution, et que deux témoins sont exigés. En 1798 puis 1917, les crimes de sédition et d'espionnage, dont la définition est plus large, sont créés. Il est plus facile d'obtenir des condamnations avec ces charges.

¹⁰⁵ 27 personnes ont été exécutées pour espionnage selon la base de données Espy.

¹⁰⁶ Le premier faillit à sa mission lors de la guerre civile (*Abraham Lincoln, Studio One, 1952*) et le second lors des guerres indiennes (*The Brothers, The Virginian, 1965*).

¹⁰⁷ Robert M. Bohm, *DeathQuest : an Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*. 4^e édition. Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, p. 112.

142 soldats américains ont été exécutés pour cette charge¹⁰⁸. L'épisode en question, *The Coward (The Americans, 1961)* présente d'ailleurs un cas intéressant puisque l'exécution du soldat condamné est organisée, puis suspendue au tout dernier instant par la hiérarchie militaire, qui voulait faire un exemple. Dans la réalité, l'essentiel des soldats condamnés à mort pour désertion au XX^e siècle ont bénéficié d'une réduction de peine. Pendant la Seconde Guerre Mondiale par exemple, 49 soldats ont été condamnés à mort pour désertion, un seul a été effectivement exécuté¹⁰⁹. Il s'agit du dernier cas d'exécution pour désertion recensé dans les forces armées américaines. Les normes présentées dans la fiction coïncident avec les normes sociales dans la réalité.

De manière récurrente dans le corpus, ces accusations d'atteinte à la patrie sont utilisées par le pouvoir politique et/ou militaire à des fins politiques, en particulier par des autorités non démocratiques. La légitimité de la peine de mort pour punir ces crimes est ainsi parfois discutée, à la différence de la punition du meurtre. On remarque d'ailleurs qu'en l'absence d'un message politique et/ou religieux délivré par des martyrs, les condamnés qui sont montrés comme subissant leur condamnation, et/ou n'exprimant pas de message, ne sont pas mis à mort à l'écran. On peut ainsi proposer une hiérarchie : le respect de la vie est la valeur première, l'amour de la patrie vient ensuite. Cette différence est également confirmée par le fait que dans les intrigues où des accusations ne comprennent pas un crime de sang (atteinte à la propriété, sorcellerie, par exemple) la légitimité d'une condamnation à mort est souvent discutée par les personnages.

II. Le système judiciaire protège les piliers de la société

La peine de mort protège symboliquement des valeurs jugées fondamentales, elle est utilisée également pour protéger des éléments centraux dans la société américaine de l'après-guerre, auxquels il est impardonnable de s'attaquer. Cette société est marquée par la domination masculine, et les valeurs capitalistes que sont le travail, l'effort, et la prospérité qui doit naturellement en découler. L'éthique du travail est en

¹⁰⁸*Ibid.*, p.110-111.

¹⁰⁹Eddie Slovik est exécuté pour désertion le 31 janvier 1945 en France. *Ibid.*, p. 111.

effet une valeur dans la culture américaine, où l'optimisme, la l'ascension sociale par le travail, le talent et la bonne volonté, ont une importance déterminante¹¹⁰.

A. Les hommes

L'étude des victimes des meurtres commis dans les épisodes révèle la place primordiale des hommes dans ce groupe. Précisons tout d'abord que nous avons dénombré 69 victimes dans le corpus¹¹¹. Il s'agit du personnage que le condamné est censé avoir tué, selon l'autorité qui l'a jugé, ce qui a entraîné sa condamnation à mort. Ces personnages peuvent être évoqués vaguement dans des dialogues et n'ont pas, ou peu, de présence physique. Par exemple, dans *The Executioners (The Virginian, 1962)*, Tom Newcombe est pendu pour avoir tué « cette femme-là » (« *that woman* »). Par conséquent, 19 victimes n'ont pas de nom. D'autres personnages de victimes sont présents dans des scènes avant leur mort dans la suite de l'intrigue, ou par le biais de flashbacks. Les victimes évoquées en groupe dans les dialogues, pour préciser le nombre de personnes tuées par le condamné (selon ses dires, la rumeur ou la loi), ont été décomptées à part. Un personnage de victime est retenu comme tel dès que certaines informations sont disponibles : le genre, la position sociale, la situation familiale. La plupart des épisodes permettent de reconstituer les deux premiers critères.

Sur les 69 victimes visibles à l'écran ou évoquées dans les dialogues, 51 sont des hommes, soit 74% environ. Cette proportion s'explique par la place des hommes dans la société, mais aussi à la télévision. Dans les fictions, avant la fin des années 1960, les personnages féminins sont surtout mis en valeur dans des sitcoms domestiques, qui ne font pas partie du corpus¹¹². D'ailleurs, certains épisodes étudiés ne présentent pas de personnage féminin à l'écran¹¹³. Ceci confirme les résultats de

¹¹⁰ André Kaspi, et al., *La Civilisation Américaine*, 2^e édition Paris, Presses Universitaires de France, 2006 (2004), p. 209-210.

¹¹¹ Voir liste (annexe 14).

¹¹² On peut citer par exemple *The Goldbergs* (CBS, 1949-1954), *Mama* (CBS, 1949-1956), *Life of Riley* (NBC, 1949-1950, 1953-1958) et la plus célèbre *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957).

¹¹³ *Murder PhD, Rocky King*, 1953 (série diffusée sur DuMont de 1950 à 1954), *Revenge, Mackenzie's Raiders*, 1958 (diffusée en syndication de 1958 à 1959), *The Hard Decision, The Deputy*, 1961 (diffusée sur NBC de 1959 à 1961) pour se limiter à quelques exemples.

nombreuses recherches, qui évoquent un nombre de modèles masculins deux fois plus nombreux que les modèles féminins, et une proportion stable¹¹⁴.

Par conséquent, le lieu commun du crime capital est celui du meurtre d'un homme blanc¹¹⁵, un des piliers symboliques de la société américaine traditionnelle. Cependant, il est intéressant de noter que cette observation contredit George Gerbner qui affirme que les femmes ont plus de chance d'être représentées comme des victimes que les hommes¹¹⁶. On peut émettre ici deux hypothèses pour expliquer la surreprésentation des hommes comme victimes dans le corpus. Tout d'abord, les observations de Gerbner sont basées sur des sources plus larges en termes de genre et de chronologie, ce qui rendrait compte de la différence. Ensuite, les femmes sont peut-être des victimes fréquentes de meurtres et d'autres crimes, mais qui n'entraînent pas de condamnation à mort. Il s'agirait ici d'un cas à part. Les victimes masculines sont « favorisées » dans le corpus : la peine de mort devant être réservée aux crimes les plus graves, elle punit ceux qui tuent les victimes au sommet de la hiérarchie sociale symbolique, à l'image de leur place dans la société.

La représentation des victimes est difficile à comparer avec la pratique de la peine de mort aux États-Unis, car nous manquons de données sur cette question. Les différents ouvrages consultés présentent les condamnés et leurs crimes, mais pas leurs victimes. Le *Bureau of Justice Statistics* collecte des données depuis 1979 à la suite du vote du *Justice Systems Improvement Act*, il en est de même pour la base de données du FBI concernant les homicides (*Supplementary Homicide Reports*) – ce qui ne permet pas de couvrir la période étudiée. Des taux d'homicide sont disponibles pour des données plus anciennes, cependant ces données ne permettent pas de savoir quel crime a entraîné une condamnation à mort, et une exécution.

¹¹⁴ Tannis M. Williams, *The Impact of Television : A natural Experiment in Three Communities*, Orlando, Academic Press, 1986, cité dans Glenn G. Sparks, *Media Effects Research: A Basic Overview*, 3^e édition, Wadsworth, Cengage Learning, Boston, 2010 (2006), p.201.

¹¹⁵ Voir annexe 11.

¹¹⁶ Glenn G. Sparks, *op. cité*, p.201-202.

B. Les membres utiles de la société

Le meurtre d'un homme est le crime capital le plus fréquemment représenté. Une analyse plus précise du corpus permet d'esquisser une hiérarchie des victimes selon leur rôle social. Là encore, l'étude doit s'en tenir aux représentations, la sociologie des victimes réelles n'ayant pas fait l'objet d'une étude générale. Les épisodes ne présentent pas toujours des informations complètes les concernant, cependant le statut social ou le métier de l'essentiel des victimes masculines est connu (39 victimes).

Une première catégorie rassemble ceux qui ont mis leur vie et leur carrière au service de la communauté, soit 16 victimes. Les personnages au service du public en représentent l'essentiel : des militaires¹¹⁷, un *state court investigator*¹¹⁸, un policier¹¹⁹, un adjoint du *sheriff*¹²⁰, et un gardien de prison¹²¹. On peut aussi placer dans cette catégorie les personnages dont le métier est la protection des biens et des personnes comme les conducteurs de diligence¹²², et deux gardes privés¹²³. Enfin, les deux médecins¹²⁴ et le diacre¹²⁵, en tant que membres importants de la communauté, et à son service, complètent la liste.

La deuxième catégorie, forte de 18 victimes, est celle des acteurs économiques. Dans ce groupe, les plus représentés sont les propriétaires. On trouve d'abord les hommes propriétaires d'une entreprise (six personnages), de la toute petite entreprise de fret basée à Dodge (*The Gallows, Gunsmoke*, 1962) au magnat industriel qui emploie la majorité des membres de la communauté dans l'épisode du corpus de la série *The Name*

¹¹⁷ *Memo to a Firing Squad, Yancy Derringer* (CBS, 1958-1959), 1958; *Alias Joe Cartwright, Bonanza*, 1964; *The Brothers, The Virginian*, 1965; *The Day They Shot Agarn, F Troop*, 1967. On peut rajouter à cette liste les soldats victimes "en groupe", deux dans *The Brothers, The Virginian*, 1965 et 50 dans *The Fort, A Man Called Shenandoah*, 1965.

¹¹⁸ *Hang the Jury, Cowboy G-Men* (syndication, 1952-1953), 1953.

¹¹⁹ *Unholy Trio, Crossroads*, 1955.

¹²⁰ *Hour After Dawn, Laramie*, 1960.

¹²¹ *The Legend of Jud Starr, Cimarron Strip* (CBS, 1967-1968), 1967.

¹²² *The Hanging of Roy Carter, Have Gun- Will Travel* (CBS, 1957-1963), 1958; *No Amnesty for Death, Bat Masterson* (NBC, 1958-1961), 1961; *Alethea, Kung Fu* (ABC, 1972-1975), 1973.

¹²³ *Laughing Widow, Shotgun Slade* (syndication, 1959-1961), 1960, *The Sacco-Vanzetti Story, Sunday Showcase*, 1960.

¹²⁴ *Murder PhD, Rocky King*, 1953 ; *Requiem for a Country Doctor, The Virginian*, 1967.

¹²⁵ *Eight Hours to Die, The Rifleman*, 1958.

of the Game (NBC, 1968-1971)¹²⁶. Ensuite, viennent les *ranchers* et autres propriétaires de terres et de bétail des épisodes western (quatre personnages¹²⁷). Le reste de cette deuxième catégorie est constitué par les employés (huit personnages¹²⁸).

Ainsi, 33 victimes masculines sur les 49 connues sont décrites comme utiles à la société (soit 67% environ). Les hommes dont le meurtre est puni avec la plus grande sévérité possible défendent la loi et l'ordre, les biens et les personnes, ils sont au service de la communauté, ou ce sont des acteurs économiques dont l'activité profite à tous et contribue à la prospérité. Certains sont reconnus comme des membres influents de la communauté. Ces personnages se trouvent en haut de la hiérarchie des victimes.

Deux derniers types de victimes, beaucoup moins représentés, confirment le portrait des victimes idéales, en apportant des contre-exemples. Les héritiers, les « fils de » forment le premier type. Le corpus en présente quatre¹²⁹, et ce sont des personnages antipathiques, arrogants et improductifs. Ils sont construits en opposition à une figure paternelle utile socialement. Le dernier type rassemble trois personnages. Il s'agit des délinquants ou des criminels¹³⁰. Le meurtre de personnages qui se livrent à des activités illégales, ou qui portent atteinte à la société et à la propriété, est très rarement puni par une exécution. La peine capitale semble ainsi réservée aux victimes qui le méritent, c'est un « honneur » auquel toutes ne peuvent pas prétendre¹³¹.

¹²⁶ Les autres personnages de propriétaires sont présentés dans *The Last Appeal*, *The Public Defender*, 1954 ; *One Man's Life*, *M Squad*, 1959 ; *The Avenger*, *Bonanza*, 1960 ; *Which Man Will Die?*, *The Eleventh Hour*, 1963.

¹²⁷ *Born to Hang*, *Gunsmoke*, 1957 ; *Of Lasting Summers and Jim Sonnett*, *The Guns of Will Sonnet* (ABC, 1967-1969), 1967 ; *The Day They Hanged Kid Curry*, et *Miracle at Santa Marta* (deux épisodes de la série *Alias Smith and Jones*) diffusés en 1971.

¹²⁸ *Five Minutes to Doom* (*Adventures of Superman*, 1953) ; *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*, 1958) ; *Death Is a Clock* (*M Squad*, 1959) ; deux dans *The Sacco-Vanzetti Story* (*Sunday Showcase*, 1960) ; *The Gamble* (*Bonanza*, 1962) ; *Prime of Life* (*Naked City*, 1963) ; *The Price of the Hanging* (*The Virginian*, 1970).

¹²⁹ *The Jean LeBec Story*, *Wagon Train* (NBC, 1957-1962), 1953 ; *Shadow of a Pale Horse* (*The United States Steel Hour*, 1960) ; *Starring the Defense*, *The Alfred Hitchcock Hour* (CBS, 1962-1965), 1963 ; et *A Bad Place to Die*, *The Virginian*, 1967.

¹³⁰ Un bookmaker (*The Last Request*, *Alfred Hitchcock Presents*, 1957), un voleur (*Fandango*, *Have Gun – Will Travel*, 1961) et un hors-la-loi, braqueur de banques et meurtrier (*Nice Day of a Hanging*, *Branded* (série diffusée sur NBC de 1965 à 1966), 1966).

¹³¹ Cette fonction symbolique de la peine de mort utilisée pour honorer des victimes particulière a été étudiée à travers la liste des circonstances aggravantes votées par les différentes législations après 1976. Voir Jonathan Simon, Christina Spaulding, « Tokens of our Esteem : Aggravating Factors in the Era of Deregulated Death Penalties », Austin Sarat, dir., *The Killing State : Capital Punishment in Law, Politics and Culture*, New York, Oxford University Press, 1999, p.81-113.

C. La propriété et les fruits du travail

La dichotomie classique proposée par la criminologie qui distingue les mobiles « expressifs » dérivant des émotions et de réactions psychologiques (haine, vengeance, jalousie, ...), et les mobiles « instrumentaux » provenant d'un désir d'atteindre un but personnel d'enrichissement ou de promotion sociale¹³², nous permet d'analyser l'essentiel des mobiles des crimes capitaux de télévision. Le principal mobile, tel qu'il est compris par les autorités qui ont jugé l'affaire, ou révélé dans la suite de l'intrigue (dans le cas d'erreurs judiciaires), est instrumental. Ce type de mobile est exclusif dans 48 épisodes (soit 41% environ). Les mobiles expressifs sont présents, à l'exclusion de tout autre, dans 26 épisodes (soit 22% environ¹³³).

Parmi les crimes dont le mobile est instrumental, 25 épisodes présentent des vols (ou cambriolages) qui ont mal tourné (soit presque 22%). Le but principal du criminel n'est pas de tuer, mais de s'enrichir rapidement, sans effort, et sans travail. Le meurtre n'est qu'une conséquence, le plus souvent non intentionnelle, de ce désir. On peut ajouter sept épisodes où les condamnés ont seulement commis un vol (de chevaux en général¹³⁴). Les motifs purement « économiques » autour de la notion d'enrichissement personnel concernent donc environ 27% des épisodes. Le système judiciaire télévisuel protège ainsi la propriété, mais surtout les fruits du travail des Américains, la cible principale de ces vols étant des banques ou des transports de fonds dans 12 de ces épisodes¹³⁵, ainsi que la paie des salariés, la recette du jour, et les économies de toute une vie dans sept autres¹³⁶.

¹³² Terance D. Miethe, Richard McCorkle, *Crime Profiles*, California, Roxbury Publishing Co, 1998, cité dans Danielle M. Soulliere, « Prime-Time Murder : Presentations of Murder on Popular Television Justice Programs ». *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10, 1 (2003), p.27. Il est à noter d'ailleurs que, dans cette étude de quatre séries récentes, le mobile expressif domine (56%) devant le mobile instrumental (18%).

¹³³ Voir liste (annexe13). Les mobiles sont instrumentaux et expressifs dans huit épisodes, non précisés dans six, et uniquement politiques et/ou religieux dans 25 épisodes. La négligence est le mobile pour les trois derniers épisodes.

¹³⁴ *Three Strangers* (Fireside Theater, 1950), *Cherokee Round-Up* (The Range Rider, 1953), *Garcia Stands Accused* (Zorro, 1958), *Judgment* (The Rebel, 1959), *Bolt from the Blue* (Maverick, 1960), *The Barefoot Kid* (Laramie, 1962), *Horse of Another Color* (Dusty's Trail, 1973).

¹³⁵ *Garcia Stands Accused* (Zorro, 1958), *The Day They Hanged Bret Maverick* (Maverick, 1958), *The Hanging of Roy Carter* (Have Gun – Will Travel, 1958), *Death House Testament* (Peter Gunn, 1958), *The Black Handkerchief* (Have Gun – Will Travel, 1959), *Hour After Dawn* (Laramie, 1960), *Laughing Widow* (Shotgun Slade, 1960), *The Gamble* (Bonanza, 1962), *Prime of Life* (Naked City, 1963), *The Hanging*

Dans la fiction, le droit assure le bon fonctionnement du système capitaliste et la prospérité, mais aussi la juste rétribution : le travail contre le salaire, l'absence de travail ne doit pas être récompensée. Ce lieu commun est mis en scène alors que les États-Unis connaissent une période de croissance. En effet, la période étudiée correspond aux « Trente Glorieuses » (1945-1973). Le produit national brut (PNB) du pays augmente, de même que le PNB par habitant : il est de 2342 dollars en 1950 et de 3180 dollars en 1965¹³⁷. Entre 1960 et 1970, le chômage concerne environ 5% de la population active¹³⁸, et les classes moyennes sont de plus en plus nombreuses¹³⁹. Les représentations protègent symboliquement cette période de prospérité sans précédent.

Le moteur de l'intrigue n'est pas seulement le vol. On peut évoquer, par exemple, quatre épisodes, où ceux qui ne respectent pas les règles de la concurrence économique, qui se doit d'être saine et loyale, sont punis. Ainsi, l'épisode de la série *Adventures of Superman* (1953) se termine par l'arrestation d'un magnat des travaux publics qui emploie des matériaux de mauvaise qualité sur ces chantiers pour faire des économies, et fausser ainsi la concurrence. Au contraire, ceux qui respectent les principes du marché, en proposant une marchandise de grande qualité, sont sauvés comme le chef d'une tribu indienne (*Cherokee Round-Up, The Ranger Rider*, 1953) qui remporte finalement le marché et devient fournisseur de la cavalerie américaine. Son concurrent, se sentant menacé, essaie de le neutraliser en le condamnant à mort pour vol de chevaux – en vain¹⁴⁰. Ce portrait des crimes à mobile économique correspond aux valeurs affichées dans la culture américaine : concurrence loyale, éthique du travail, de l'effort, méritocratie et individualisme, respect du contrat et de la parole donnée¹⁴¹.

(*Gunsmoke*, 1966), *The Legacy of Charlie O'Rourke (Alias Smith and Jones)*, 1971), *Alethea (Kung Fu)*, 1973).

¹³⁶ *The Last Appeal (The Public Defender)*, 1954), *To Die at Midnight (Four Star Playhouse)*, 1956), *The Broken Frame (Mickey Spillane's Mike Hammer)*, 1958), *The Sacco-Vanzetti Story* (double épisode, *Sunday Showcase*, 1960), *Which Man Will Die? (The Eleventh Hour)*, 1963), et *Six Hour to Live (Land of the Giants)*, 1969).

¹³⁷ Il s'agit des chiffres en dollars constants (valeur de 1958) ; cités dans André Kaspi, *Les Américains : Les États-Unis de 1607 à nos jours*, Nouvelle édition augmentée. Tome 2 : *Les États-Unis de 1945 à nos jours*. Paris, Points, 2014, p. 453.

¹³⁸ Pierre Sicard, *Histoire économique des États-Unis depuis 1945*, Paris, Nathan, 1995, p.66.

¹³⁹ André Kaspi, *op.cité*, p. 455-456.

¹⁴⁰ Les deux derniers épisodes avec ce thème sont *One Man's Life (M Squad)*, 1959) et *No Amnesty for Death, Bat Masterson* (1961).

¹⁴¹ André Kaspi, *et al.*, *op. cité*, p.212-219

Les crimes représentés sont souvent motivés par l'argent et l'appât du gain, mais très rarement par la pauvreté ou la difficulté des conditions de vie. Ce thème n'est présent que dans six épisodes du corpus (soit 5% environ). Ainsi, trois intrigues présentent des condamnés qui ont volé ou tué par pauvreté, ou pour assurer leur survie¹⁴². Un contexte économique de misère profonde est mis en avant dans *Dust (The Twilight Zone, 1961)*, qui constitue à ce titre une exception. Un seul épisode avec ce thème se situe dans un contexte contemporain (celui, diffusé en 1961 de la série *Checkmate*, qui se déroule à San Francisco et évoque le milieu des petits délinquants¹⁴³). L'« autre Amérique¹⁴⁴ » n'est donc presque pas représentée dans le corpus. Les voleurs de grand chemin, hors-la-loi de carrière ou non, et petits employés qui tuent en essayant de voler n'ont pas l'excuse de la pauvreté à l'écran. On peut voir affleurer ici les valeurs de responsabilité individuelle¹⁴⁵.

Les personnages de ces épisodes adhèrent au « rêve américain », ils sont simplement incapables de le réaliser en respectant les « règles du jeu ». Ceci apparaît clairement dans *The Face of Murder (Man with a Camera, 1959)*. Un tueur qui semble avoir assassiné gratuitement cinq personnes révèle au héros, lui aussi venu d'un milieu modeste, ses motivations :

Le condamné : *Je suis aussi intelligent que toi. Probablement mieux éduqué. Ça ne m'a mené à rien. Je n'ai jamais eu ma chance, juste des échecs. Je vais aller quelque part où personne ne me connaît. Le Mexique ou l'Amérique du Sud. Comme si j'étais né à nouveau, et cette fois-ci je réussirai. (I'm as smart as you. Probably had a better education. Never got me anything. I've never had a break in this world, only failure. [...] I'll go some place where nobody knows me. Mexico, or South America. Like I was reborn, this time I'll succeed.*

¹⁴² Il s'agit du cowboy de *Execution (The Twilight Zone, 1960)*, selon ses propres dires, de Aaron Gibbs dans *The Hanging of Aaron Gibbs (Have Gun – Will Travel, 1961)* qui a connu la « belle vie » grâce au crime et ne veut pas retrouver un travail harassant aux champs, et de la jeune femme condamnée pour avoir volé du pain dans *The New House (Ghost Story, 1972)*.

¹⁴³*The Barefoot Kid (Laramie, 1962)* est le dernier épisode qui insiste sur la pauvreté du condamné, qui marche pieds nus.

¹⁴⁴Pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Michael Harrington, *L'Autre Amérique : La Pauvreté aux États-Unis*, publié aux États-Unis en 1962.

¹⁴⁵ Howard S. Becker, *op. cité*, p.159 parle de « l'éthique protestante [...] qui affirme que l'individu devrait assumer la pleine responsabilité de ce qu'il fait et de ce qui lui arrive [...] »

Le tueur se sent rejeté du rêve américain mais il n'y a pas renoncé. Il a bien intériorisé les valeurs de promotion sociale grâce aux vertus de l'individu (« l'intelligence »), cependant il ne respecte pas les normes sociales, ce qui crée une frustration et qui l'empêche de s'intégrer dans la société.

Le système judiciaire de fiction protège ainsi surtout certains éléments essentiels pour la société américaine : la vie, la patrie, les hommes, les membres utiles de la société, la propriété et la prospérité. Il semble en être de même pour la répartition traditionnelle des rôles au sein de la famille.

III. Le système judiciaire protège la famille traditionnelle

La famille traditionnelle, formée autour du couple marié, dominée par la figure paternelle, connaît bien des bouleversements et des remises en cause aux États-Unis dans le contexte de l'après-guerre. Les principales critiques sont formulées par le mouvement d'émancipation féminine et par les jeunes. La société semble marquée par un fossé générationnel ("*generation gap*")¹⁴⁶. Ces changements sont pris en compte par un grand nombre d'intrigues du corpus, qui semblent plutôt prendre le parti de la société traditionnelle, confirmant ce qui a pu être observé par des historiens des représentations télévisuelles¹⁴⁷.

A. Les femmes et la peine de mort, une évolution des représentations ?

Dans les épisodes étudiés, les personnages féminins jouent des rôles variés. Cependant, si l'on se concentre sur les femmes criminelles, les femmes condamnées à mort, et les femmes victimes, il est possible d'observer un certain nombre d'évolutions.

¹⁴⁶ Elaine Tyler May, *Homeward Bound : American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 2008 (1988), XIII-302 p.

¹⁴⁷ On peut citer par exemple Lynn Spigel, Michael Curtin, dir., *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Routledge, 1997, 361 p.

Ces évolutions permettent de proposer une périodisation, qui correspond aux grands mouvements observés dans la société américaine.

1) Dans la première moitié des années 1950, la femme condamnée à mort est un pion

Si l'on se concentre sur le groupe des condamnées à mort, on remarque que les cinq condamnées des épisodes diffusés dans la première moitié des années 1950 le sont pour des raisons politiques. Malgré la diversité des contextes (Rome antique, guerre de Cent Ans, Révolution française, guerre de Sécession, purges staliniennes des années 1930¹⁴⁸), ces condamnées ont des points communs. Elles jouent le rôle de martyr, et sont manipulées et utilisées car elles incarnent un symbole. La majorité d'entre elles sont particulièrement vulnérables, et sont l'objet passif de machinations masculines.

Ainsi, Mme Lafayette (*Reign of Terror, Hallmark Hall of Fame*, 1952) est accusée de royalisme par les révolutionnaires et sert à discréditer son mari auprès du peuple français, à la recherche d'ennemis pendant la Terreur. La condamnation de Mary Surratt (*The Story of Mary Surratt, Kraft Television Theater*, 1955), à la suite de l'assassinat d'Abraham Lincoln, est un message envoyé aux Sudistes¹⁴⁹. Selon l'avocat de Mary, le Secrétaire de la Guerre veut établir un précédent: il veut pouvoir juger pour trahison les hommes politiques du Sud (lors d'une procédure militaire extraordinaire), afin de les empêcher de retourner au pouvoir. De la même façon, Louba (*Darkness at Noon, Producers' Showcase*, 1955) est utilisée contre son amant, et son exécution sert à le démoraliser. Seule Procula (*Pontius Pilate, Studio One*, 1952), condamnée à mort pour sa foi chrétienne, est sauvée malgré sa vulnérabilité, par sa foi même.

Il est à noter que tous ses personnages ont un rapport particulier avec Dieu et/ou la nature. La plus active politiquement est Jeanne d'Arc (*The Final Hours of Joan of Arc, You Are There*, 1953). Cependant, la première partie de l'épisode la montre suppliante, se traînant aux pieds de ses geôliers et de son confesseur. Elle pousse des

¹⁴⁸ Respectivement dans *Pontius Pilate (Studio One, 1952)*, *The Final Hours of Joan of Arc (You Are There, 1953)*, *Reign of Terror (Hallmark Hall of Fame, 1952)* *The Story of Mary Surratt (Kraft Television Theater, 1955)*, *Darkness at Noon (Producers' Showcase, 1955)*.

¹⁴⁹ Il s'agit d'un personnage historique. Voir par exemple Kate Clifford Larson, *The Assassin's Accomplice : Mary Surratt and the Plot to Kill Abraham Lincoln*, New York, Basic Books, 2008, xix-263 p.

cris et s'arrache les cheveux. Elle semble également étrangère aux enjeux politiques qui se trament, concernant la succession au trône de France. Elle est montrée comme préoccupée par « ses voix » et la proclamation de son lien particulier avec Dieu. Dans le monde politique des hommes, Jeanne est mise en scène comme désorientée et dépassée. Dans les épisodes du début des années 1950, les femmes apparaissent tout à fait impuissantes dans le jeu politique, elles sont écrasées.

La majorité de ces personnages sont mis en scène comme aspirant au mariage, et au tranquille bonheur domestique. Mary Surratt par exemple, est une veuve, soucieuse du bonheur de ses enfants, elle sacrifie sa vie pour son fils (le véritable membre du complot contre le président Lincoln). Lors de son procès, elle doit montrer à ses juges qu'elle peut tricoter dans le noir pour prouver son innocence – épreuve féminine s'il en est. Cependant, sa nervosité et sa faible constitution, toutes aussi féminines, la paralysent. Son échec dans cette « épreuve de féminité » la condamne définitivement. Mary incarne bien l'idéal féminin de la bonne épouse, douce et sensible, la mère exemplaire, qui s'occupe de son foyer. Ce stéréotype est le modèle promu pendant les années 1950. Ainsi, selon André Kaspi, « dans les banlieues qui forment le royaume de la famille, une famille nucléaire, limitée aux seuls enfants et aux parents, on a presque toujours le sentiment que le rôle unique de la femme, c'est celui de la mère, de la procréatrice¹⁵⁰. »

2) À partir de la fin des années 1950, des femmes au rôle néfaste

Les épisodes de la seconde moitié des années 1950 présentent fréquemment un portrait négatif des personnages féminins. La majorité des femmes dotées d'un rôle néfaste dans le corpus tiennent la vie d'un ou de plusieurs hommes entre leurs mains. Cette inversion des rôles est critiquée dans les fictions.

L'analyse des victimes des condamnés à mort révèle le faible nombre de femmes. En effet, parmi les 69 victimes représentées, 18 seulement sont des femmes¹⁵¹. De plus, si l'on se concentre sur le statut social et familial de ces victimes, on remarque

¹⁵⁰ André Kaspi, *op. cit.*, p. 461.

¹⁵¹ Voir liste (annexe 14).

que seulement huit d'entre elles correspondent aux stéréotypes féminins traditionnels. La « faible femme » est représentée comme la victime idéale vengée, et potentiellement protégée par la peine de mort, dans un nombre minoritaire d'épisodes. Ces victimes exemplaires sont quatre femmes mariées, une mère de famille, une veuve, une étudiante, et une petite fille¹⁵². Elles sont donc l'exception plutôt que la norme dans le corpus.

L'analyse des victimes révèle surtout que la majorité des victimes féminines du corpus sont sorties de leur rôle traditionnel, et ont été symboliquement punies. On compte ainsi quatre femmes non mariées, mais sexuellement actives, tuées par leur petit ami dans un crime passionnel. Par exemple, Sheila, la maîtresse du jardinier dans *Night of Execution (Climax !, 1955)*, est tuée par ce dernier lors d'une soirée d'ivresse qui a mené à une dispute fatale¹⁵³. Deux autres victimes de crimes passionnels sont des femmes adultères, mariées ou non. On peut évoquer Mme Mathison (*The Prisoner, Gunsmoke, 1969*) qui séduit tous les hommes de la région, au nez et à la barbe son mari. Décrite comme une nymphomane, elle est finalement tuée accidentellement par un jeune homme qui a dû refuser, par la force, ses avances¹⁵⁴. La seule femme divorcée du corpus est, elle aussi, assassinée¹⁵⁵. Une dernière catégorie de femmes libérées des conventions sont les jeunes femmes à marier, de mauvaise réputation, à cause de leur caractère extraverti ou de leur métier. Ainsi, la fille de bonne famille, Andrea est décrite comme sauvage (« *wild* »), elle aime prendre des risques, elle sort beaucoup et elle est tuée par son prétendant du moment¹⁵⁶. L'essentiel des épisodes évoqué est diffusé au tournant des années 1950-1960, alors que l'émancipation féminine débute aux États-Unis. Certains d'entre eux semblent donc prévenir les femmes des risques encourus si elles s'éloignent de leurs rôles traditionnels.

En effet, l'idéal féminin des années 1950 est de plus en plus critiqué, et de nombreuses femmes expriment un désir d'indépendance et de réalisation personnelle. L'émancipation féminine se traduit par le développement du travail des femmes, y

¹⁵² Respectivement dans *The Allen Cutler Case (The Court of Last Resort, 1958)*, *The Execution (21 Beacon Street, 1959)*, *The Hanging (Gunsmoke, 1966)* et *Of Lasting Summers and Jim Sonnett (The Guns of Will Sonnett, 1967)*, *A Walk to Oblivion (Felony Squad, 1966)*, *To Die at Midnight (Four Star Playhouse, 1956)*, *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)*, *Dust (The Twilight Zone, 1961)*.

¹⁵³ Les autres femmes dans cette position sont Alma dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, et « *that woman* » dans *The Executioners (The Virginian, 1962)* et Verna dans *The Lost Art of Dying (Mannix, 1970)*.

¹⁵⁴ L'autre femme tuée à cause d'un adultère est Faith dans *Hour of Execution (Checkmate, 1961)*.

¹⁵⁵ *The Last Request (Alfred Hitchcock Presents, 1957)*.

¹⁵⁶ *Impact of an Execution (Alcoa Premiere, 1963)*.

compris mariées. D'ailleurs, la loi sur les droits civiques de 1964 bénéficie également aux femmes, qui font partie des minorités aidées dans le cadre du programme *d’Affirmative Action*. Une des conséquences de ce programme est leur meilleure éducation. Les revendications féminines aux États-Unis ont leurs best-sellers, comme l'ouvrage de Betty Friedan (*La Femme mystifiée*¹⁵⁷) sorti en 1963 ; et leurs associations comme la *National Organization of Women* (1966) et le *Women’s Liberation Movement* (1968). Les demandes d'égalité, politique et sociale, sont accompagnées d'une libération sexuelle représentée par deux arrêts de la Cour suprême : l'arrêt *Griswold v. Connecticut*, qui garantit le droit à la contraception en 1965, et l'arrêt *Roe v. Wade* qui légalise l'avortement en 1973¹⁵⁸.

La représentation des femmes dans le corpus semble porter la trace de cet enjeu social majeur, car la plus grande partie des femmes, qui ne se conforment pas à leur rôle traditionnel, nuisent aux hommes et sont généralement punies. La majorité des intrigues semble donc marquée par une morale conservatrice, qui défend, de façon indirecte en présentant un contre-modèle, la famille traditionnelle.

Les femmes victimes du corpus mettent le plus souvent en danger la famille traditionnelle ou ne la respectent pas. Elles sont aussi néfastes en tant que criminelles. En effet, on compte dix femmes condamnées à mort dans le corpus, ce qui représente environ 6,5% des condamnés à mort. Cependant, la majorité le sont pour des crimes religieux et/ou politiques¹⁵⁹. De plus, quatre d'entre elles sont finalement sauvées et sur les six condamnées effectivement exécutées, deux sont mises à mort hors champ¹⁶⁰. Il semble qu'il y ait une réticence à mettre en scène des violences à l'encontre des femmes. Cette représentation est en accord avec la faible proportion de femmes exécutées au cours du XX^e siècle aux États-Unis. En effet, la base de données Espy recense 44 femmes des années 1901 à 2000 (soit 0,5%), et pour la période étudiée (1950-1977), seulement neuf (soit presque 1%¹⁶¹). Il semble bien ici qu'il y ait une

¹⁵⁷ Betty Friedan, *La Femme Mystifiée*, Paris, Gonthier, 1964, 2 volumes.

¹⁵⁸ André Kaspi, *et al.*, *op. cit.*, p. 33-34.

¹⁵⁹ Voir liste (annexe12).

¹⁶⁰ Il s'agit de Mary Surratt *The Story of Mary Surratt* (*Kraft Television Theater*, 1955) et de Louba dans *Darkness at Noon* (*Producers' Showcase*, 1955).

¹⁶¹ Voir graphiques en annexe 10.

norme sociale dont deux épisodes portent explicitement la trace dans les dialogues¹⁶² : deux femmes criminelles proclament qu'elles sont protégées de l'exécution par leur genre, ce qui est confirmé dans la suite de l'intrigue.

La liste des femmes condamnées à mort dans le corpus ne fait pas le tour des femmes criminelles car d'autres, qui échappent à la condamnation, sont les véritables coupables ou sont complices de crime – ce qui confirme cette norme sociale : exécuter une femme « ne se fait pas ». On peut dénombrer ainsi six femmes qui commettent un meurtre¹⁶³, une autre commet un homicide involontaire¹⁶⁴, et cinq femmes sont complices de crime¹⁶⁵. Là encore, pour l'essentiel, il s'agit d'épisodes diffusés à partir de la fin des années 1950. La figure de la femme complice met souvent en scène un schéma traditionnel de soumission de la femme à l'homme¹⁶⁶.

En revanche, les femmes coupables de meurtre sont montrées comme des femmes autonomes. En effet, quelques personnages féminins renversent les rôles, en prenant le pouvoir sur les hommes. Ces personnages ne respectent pas loi et révèlent une capacité à la violence. Par exemple, le stéréotype de la femme patiente et maternelle, douce et soumise, est renversé dans l'épisode de la série *Land of the Giants* (1969). L'épouse acariâtre porte la culotte, fait condamner un jeune homme, qu'elle prétend aimer comme son fils, pour le crime qu'elle a commis. Elle attend avec impatience l'exécution pour profiter de son butin. À la tête du couple, la femme est un contre-modèle : mauvaise épouse, mauvaise mère et vénale. D'autres personnages prennent la tête de complots criminels. La belle-sœur de l'héroïne dans *Ordeal (The Name of the Game)*, 1968) est à la tête d'une conspiration pour tuer son frère, un riche industriel. Elle est montrée dans l'épisode comme une vieille fille, jalouse, qui entretient

¹⁶² Dans *Laughing Widow (Shotgun Slade)*, 1960) et *The Means and the End (The Deputy)*, 1961).

¹⁶³ *Night of Execution (Climax !)*, 1955), *Hour of Execution (Checkmate)*, 1961), *Guillotine (Thriller)*, 1961), *The Ordeal (The Name of the Game)*, 1968), *Six Hours to Live (Land of the Giants)*, 1969) et *Miracle at Santa Marta (Alias Smith and Jones)*, 1971).

¹⁶⁴ *Requiem for a Country Doctor (The Virginian)*, 1967).

¹⁶⁵ *Laughing Widow (Shotgun Slade)*, 1960), *The Means and the End (The Deputy)*, 1961), *The Hanging (Gunsmoke)*, 1966); deux ne sont cependant pas complices de meurtre dans *Trooper Maverick (Maverick)*, 1959) et dans *Shadow of a Killer (Judd, for the Defense)*, 1967).

¹⁶⁶ Dans *Guillotine (Thriller)*, 1961), Babette trompe son mari, qui tue son amant – crime pour lequel il est condamné à mort. Elle se laisse ensuite convaincre par son époux de commettre un meurtre pour le sauver, et par conséquent elle empoisonne le bourreau, M. de Paris.

une liaison hors mariage. Ses complices masculins étant incapables de mener le meurtre à bien, elle assassine elle-même son frère en lui injectant un produit mortel¹⁶⁷.

Pour l'essentiel, ces criminelles sortent du rôle traditionnel de la femme : on trouve une femme à la tête du couple, des femmes adultères ou de mauvaise vie, et une vieille fille. Dans le corpus, les femmes qui dérogent à leurs obligations traditionnelles sont donc punies symboliquement en tant que victimes, ou sont néfastes en se transformant en criminelles. Ce durcissement des stéréotypes associés aux femmes à partir de la fin des années 1950 semble donc lié à une réaction conservatrice au mouvement d'émancipation féminine.

3) À la toute fin des années 1960, quelques intrigues plus favorables aux personnages féminins

Les trois dernières condamnées à mort du corpus sont mises en scène entre 1967 et 1972. Elles sont, là encore, écrasées par les hommes. Cependant, elles paraissent plus autonomes, et moins soumises. En 1967, la Jeanne d'Arc de *Hallmark Hall of Fame*, adaptée de la pièce de George Bernard Shaw¹⁶⁸, décide de son sort. En effet, une porte de sortie lui est offerte à l'issue de son procès. Mais, elle refuse de passer sa vie au couvent, coupée de la nature – et revient sur sa rétractation. Dans *Witch, Witch, Burning Bright (The Sixth Sense, 1972)*, la condamnée a un trop grand pouvoir. Le personnage, brûlé pour sorcellerie, dispose selon le héros (docteur en parapsychologie) d'un pouvoir mental suffisamment puissant pour agir sur son environnement, et donc influencer les hommes, par la simple pensée. La troisième condamnée (*The New House, Ghost Story, 1972*) est également une femme libérée, veuve et laissée à elle-même.

Une seconde évolution est décelable : certaines intrigues offrent une possibilité de réussite individuelle à des personnages féminins. Une seconde chance est donnée à des "filles déchues". Par exemple dans *Requiem for a Country Doctor (The Virginian, 1967)*, la propriétaire du *saloon*, ancienne prostituée qui a abandonné sa fille à la naissance, est finalement acceptée par sa fille et la mère adoptive de cette dernière (alors

¹⁶⁷Les autres femmes qui commettent des crimes de leur propre chef se trouvent dans *Night of Execution (Climax ! 1954)*, *The Last Request (Alfred Hitchcock Presents, 1957)*, *Hour of Execution (Checkmate, 1961)*, et *Miracle at Santa Marta (Alias Smith and Jones, 1971)*.

¹⁶⁸Bernard Shaw, *Saint Joan : A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue*, New York, Brentano's, 1924, lxxxviii, 163 p.

qu'elle a tué involontairement leur mari et père !). Dans *The Legacy of Charlie O'Rourke (Alias Smith and Jones, 1971)*, le même type de personnage profite du butin laissé par le condamné à mort pour quitter son emploi, et ouvrir un restaurant chic à San Francisco - accompagné d'un partenaire masculin. Ces deuxièmes chances sont surtout mises en scène dans des épisodes de la deuxième moitié des années 1960 et du début des années 1970¹⁶⁹. Ils semblent donc présenter une société plus ouverte aux femmes, y compris les femmes célibataires. Cependant, pour ces quelques personnages féminins, l'idéal proclamé en fin d'épisode reste la vie de famille.

B. La peine de mort et les conflits de génération

L'une des structures récurrentes dans les épisodes du corpus est le conflit de génération. En effet, 33 épisodes sont construits sur des relations entre générations, plus ou moins conflictuelles, soit près de 28% du corpus¹⁷⁰. Ces relations de toutes natures donnent au récit sa dynamique : il peut s'agir de relations père/fils ou fille, patron/jeune employé, ou de l'opposition classique dans le monde professionnel entre le « vétéran » ou le « mentor » et le débutant.

Ces conflits ou tensions opposent ainsi des adultes établis, et des jeunes, qui cherchent leur place dans la société, ou un modèle à suivre. Cette représentation nous rappelle le contexte économique favorable de l'après-guerre, la génération des pères est celle qui bénéficie de l'importante croissance de la période. Elle semble également correspondre à une certaine réalité dans la société américaine des années 1950 et 1960 : les enfants du « *baby boom* » prennent une place croissante dans la population. Au début des années 1960, le pays est rajeuni, près de 40% de la population ont moins de 20 ans¹⁷¹. Le thème du conflit de générations est surtout présent à la fin des années 1950 et dans les années 1960, il a ensuite tendance à s'atténuer. Les trois épisodes de la série *The Young Rebels*, par exemple, présentent des conflits politiques entre pairs, frères ou cousins d'une même génération.

¹⁶⁹Hormis dans *Tolliver Bender, Wanted: Dead or Alive*, qui est diffusé en 1960, c'est le cas également dans *The Ordeal (The Name of the Game, 1968)*, *The Lost Art of Dying (Mannix, 1970)*, et *The Day They Hanged Kid Curry (Alias Smith and Jones, 1971)*, et *The New House (Ghost Story, 1972)*.

¹⁷⁰ Voir liste (annexe 15).

¹⁷¹ André Kaspi, *et al.*, *op. cité*, p. 42.

1) La peine de mort, un moyen de punir symboliquement les fils rebelles ?

En effet, une figure récurrente dans le corpus est celle du jeune ou du fils en rupture avec ses aînés, que l'on retrouve dans 16 épisodes. Le couple père/fils met en scène dans plusieurs épisodes l'opposition d'une figure paternelle dominante et puissante, avec une figure filiale, le plus souvent indigne¹⁷². Le fils a pour principale caractéristique d'être un héritier, il est décrit comme ingrat, gâté, indigne de son héritage, et souvent incapable de prendre la suite de son père. Un autre lieu commun concernant l'héritier est son caractère erratique et violent, voire capricieux. Cette description évoque un « enfant roi », incapable de contrôler ses passions. Il s'agit peut-être d'une allusion à l'éducation promue par le fameux Dr. Spock aux États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale dans son ouvrage *Manuel pratique des soins à donner au bébé et à l'enfant* (1946). Selon Christiane Saint-Jean-Paulin, « le pédiatre conseille aux jeunes mères de ne pas traumatiser les enfants par une quelconque contrainte [...]. Le but est d'en faire des êtres épanouis, élevés dans le bonheur et auxquels est épargné le maximum de frustrations¹⁷³. » En effet, les jeunes héritiers de fiction ne supportent pas les obstacles qui se mettent sur le chemin de leurs désirs.

Ainsi, dans *The Jean LeBec Story (Wagon Train, 1957)*, la ville de Saint Joseph est présentée comme étant sous la coupe de Mark Hamon. Son fils, Bill, est un héritier turbulent et sans talent. Il perd au poker face au personnage éponyme, et se montre mauvais perdant. Puis il essaie en vain d'acheter les faveurs d'une innocente jeune femme, sous la protection de Jean. Ce dernier prend sa défense, et un duel est organisé. Bill est tué, Jean se montrant plus habile. Autre exemple dans *A Bad Place to Die (The Virginian, 1967)*: le fils du rancher est jugé incompetent par rapport au contremaître, il n'a jamais travaillé et n'a pas mérité sa position au sein du ranch. De plus, il épouse une

¹⁷² Le couple père puissant/fils héritier en crise se trouve dans neuf épisodes : *The Jean LeBec Story (Wagon Train, 1957)*, *Zorro Fights His Father (Zorro, 1958)*, *The Hanging of Roy Carter (Have Gun – Will Travel, 1958)*, *Eight Hours to Die (The Rifleman, 1958)*, *The Black Handkerchief (Have Gun – Will Travel, 1959)*, *No Amnesty for Death (Bat Masterson, 1961)*, *With a Smile (Gunsmoke, 1963)*, *Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour, 1963)*, *A Bad Place to Die (The Virginian, 1967)*.

¹⁷³ Christiane Saint-Jean-Paulin, *La Contre-Culture : États-Unis, Années 1960, la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, 1997, p. 15.

femme trop séduisante pour son propre bien, que son père n'a jamais approuvé. Il est connu pour s'emporter facilement et se jeter dans des bagarres, ce qui le mène à sa perte. Il est finalement tué à coups de pelle lors d'une dispute à propos de sa femme.

Dans les épisodes étudiés, presque tous ces jeunes hommes ou fils rebelles sont punis. Certains sont simplement rappelés à l'ordre¹⁷⁴. D'autres jeunes ingrats sont victimes d'assassinat ou meurent dans une bagarre. Mais le destin le plus courant dans le corpus pour les « mauvais fils » est la condamnation à mort. Ceux qui refusent de se repentir sont pendus, c'est le cas par exemple du jeune homme arrogant et lâche de *With A Smile* (*Gunsmoke*, 1963), qui a assassiné par jalousie une jeune femme. Il refuse de reconnaître sa responsabilité, et pense pouvoir échapper à son exécution.

A contrario, les jeunes qui reconnaissent le pouvoir de la loi, ou des adultes, et admettent que leur rébellion était une erreur, sont sauvés. Le jeune accusé de *Starring the Defense* (*The Alfred Hitchcock Hour*, 1963) finit par accepter l'aide de son père (un riche avocat), puis se réconcilie avec lui. Il se plie à la décision du juge, qui ne le condamne finalement qu'à une peine de prison. Le condamné de *Have Gun – Will Travel* (*The Black Hankerchief*, 1959) admet qu'il a agi bêtement en se laissant condamner à mort pour embarrasser son père, il est innocenté. La figure récurrente est donc celle du jeune rebelle, condamné à mort, sauvé et finalement réconcilié avec la société. Ces intrigues mettent en scène un point de vue conservateur, défendant l'autorité traditionnelle des pères, celle des fondateurs, face aux héritiers.

2) La critique de la génération établie

Les jeunes en rupture avec leurs aînés sont punis, cependant la génération établie n'est pas exempte de toute critique. L'intrigue de *The Hanging Judge* (*Climax !*, 1956) est à ce titre exemplaire, elle repose sur un personnage de fils déçu. Le juge éponyme a abandonné sa petite-amie, en apprenant qu'elle était enceinte. Devenu adulte, le jeune homme retrouve son père et lui fait payer chèrement ses actions passées. Il se suicide sous ses yeux, après avoir disséminé des indices qui indiquent que son père biologique a

¹⁷⁴ C'est le cas pour le fils de Casey Jones, qui proclame son admiration pour un condamné à mort, professionnel de la gâchette dans *The Gunslinger* (*Casey Jones*, 1958).

prémédité son meurtre. Cette scène est l'occasion pour le fils de dénoncer l'hypocrisie de son père. C'est un juge implacable et autoritaire. Il exige de tous un comportement exemplaire, et pourtant lui-même a failli : il n'a pas respecté les valeurs familiales, il s'est montré égoïste et carriériste. Il est ensuite condamné à mort.

Ces conflits de fiction peuvent nous rappeler le développement d'un mouvement de contestation de la société traditionnelle et de ses valeurs à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Des ouvrages nourrissent ce fossé entre les générations (« *generation gap* »), parmi lesquels on peut citer *L'Élite au pouvoir* (1956) de C. W. Mills¹⁷⁵, et *Growing Up Absurd* (1960) de Paul Goodman¹⁷⁶. L'auteur le plus influent est sans doute Herbert Marcuse avec ses ouvrages *Éros et Civilisation* (1955) et *L'Homme unidimensionnel* (1964¹⁷⁷), commentés et discutés par les étudiants¹⁷⁸. L'historien Jean-Michel Lacroix résume ainsi la situation : « Les enfants gâtés des banlieues riches s'insurgent contre le milieu dont ils sont issus et dénoncent la société conformiste et répressive¹⁷⁹. » Certains épisodes semblent ainsi faire écho à une idéologie un peu plus libérale.

En effet, des intrigues mettent en scène la mauvaise éducation des pères : trop rigoureuse, autoritaire, agressive et virile. Ces pères sont anxieux de faire en sorte que leurs fils soient de « vrais » hommes, à leur image. Dans l'épisode du corpus de la série *The Rifleman* (1958), le père du condamné à mort exécuté est un juge, obsédé par la rectitude morale. Il explique qu'il a élevé son fils seul, avec pour seule aide la lecture de la Bible, sans hésiter à le battre quand il se comportait mal. Cette éducation fondée sur des valeurs religieuses et traditionnelles cause la rupture entre le père et le fils. Un deuxième type de figure paternelle est critiqué dans le corpus : le père absent, qu'il ait rejeté son fils, ou qu'il ait été trop absorbé par ses occupations professionnelles¹⁸⁰. Ainsi, les fictions construisent la figure du « mauvais père » dans la majorité des cas de

¹⁷⁵ Charles Wright Mills, MILLS, *L'élite du pouvoir* (1956), Marseille, Agone, 2012, XXVII-580 p.

¹⁷⁶ Paul Goodman, *Growing Up Absurd, Problems in Youth in the Organized Society* (1960), New York, New York Review Books, 2012, XXV-279 p.

¹⁷⁷ Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation : Contribution à Freud* (1955), Paris, Éditions de Minuit, 1968 (1963), 239 p.; Herbert Marcuse, *L'Homme Unidimensionnel : Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (1964), Paris, Seuil, 1968, 316 p.

¹⁷⁸ Christiane Saint-Jean-Paulin, *op. cit.*

¹⁷⁹ Jean-Michel Lacroix, *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 449-450.

¹⁸⁰ C'est le cas respectivement dans *Nice Day for a Hanging (Branded)*, 1966) et *Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour)*, 1963).

conflit père/fils, ce qui indique peut-être la mise en place d'un nouveau consensus sur l'éducation des pères.

En effet, ces épisodes proposent le plus souvent un autre modèle au spectateur. L'intrigue de *The Rifleman* oppose ainsi le couple père/fils constitué par le juge et son fils, condamné et pendu pour meurtre, et le couple constitué par le héros de la série et son fils. Ce dernier est élevé avec amour et patience, comme le montre une scène en ouverture d'épisode autour d'une paire de chaussures, que le fils refuse de porter, ce qui fait sourire le père. Ce dispositif de jeu de miroirs inversés se retrouve dans *Laughing Widow (Shotgun Slade, 1960)* qui oppose le couple typique du père puissant et de son héritier arrogant et violent, avec le couple idéal du *sheriff* et de son adjoint, pères et fils. Ce dernier est dévoué à son père, il est capable et modeste, et se prépare à prendre la suite de son père avec application.

Ce balancement entre le « bon » père et le « mauvais » père fait écho aux injonctions contradictoires faites aux hommes dans la société d'après-guerre selon plusieurs historiennes de la famille. D'un côté, les pères sont appelés à être présents auprès de leurs enfants, et notamment de leurs fils, pour jouer avec eux, partager des activités, les écouter, et leur apprendre à devenir des hommes¹⁸¹. Et de l'autre, en tant que seul parent qui subvient aux besoins de sa famille, il doit en rester à la tête, et apparaître fort et dominant¹⁸². Cette contradiction dans les messages adressés aux pères se retrouve donc dans certaines fictions, qui explorent les deux facettes de la paternité.

Le thème du conflit de générations fait partie des stéréotypes du corpus. Ce thème semble traité de façon contradictoire : les fils rebelles, souvent capricieux et violents, ne supportant pas la contraintes sont critiqués, et parfois punis. Ces intrigues font écho à un discours plutôt conservateur. Cependant, les pères sont aussi remis en cause, souvent dans les mêmes épisodes. Personnages autoritaires, ils représentent des valeurs traditionnelles critiquées, ce qui semble plutôt appartenir à un discours plus libéral. Toutefois, cette ouverture à la jeune génération n'empêche pas la réaffirmation de l'autorité, même si celle-ci apparaît sous une forme plus bienveillante.

¹⁸¹ Elaine Tyler May, *op. cité*.

¹⁸² Arlene S. Skolnick, *Embattled Paradise : The American Family in an Age of Uncertainty*, New York, Harper Collins, 1991, XX-284 p.

IV. Le système judiciaire protège-t-il la société dans sa diversité ? Les minorités dans le corpus

Dans le monde de fiction construit dans les séries télévisées américaines des années 1950 et 1960, les minorités sont peu visibles, à tel point que J. Fred MacDonald parle de « *lilywhite television*¹⁸³ ». Cette expression signifie une télévision d'un blanc pur (tel la fleur de lys) mais elle a aussi une connotation politique et désigne ceux qui s'opposent à l'intégration des Afro-Américains dans la vie politique. Cependant, dans ce monde fictionnel « blanc », les quelques personnages hispaniques, amérindiens et afro-américains se détachent. Aux États-Unis, la question des minorités est brûlante dans la période étudiée, de la politique de déségrégation aux revendications des *Native American*¹⁸⁴. La télévision, et les programmes de fiction, font face à des contraintes importantes pour ne pas encourir la réprobation, réelle ou supposée, d'une partie des spectateurs : l'autocensure est forte du côté des *networks* et des annonceurs pour ne pas offenser les « consommateurs blancs du Sud¹⁸⁵ ». La question raciale est donc généralement absente des épisodes. Les évolutions notables ont lieu au début des années 1960. L'analyse du corpus semble confirmer que le plus petit dénominateur commun sur la question raciale évolue peu et lentement.

A. Des minorités peu représentées

Dans les épisodes étudiés, les minorités sont presque totalement absentes. Les rôles les plus importants sont incarnés par des personnages blancs. Ainsi sur les 152 condamnés, 140, hommes ou femmes, sont blancs (soit 92%)¹⁸⁶. La proportion des victimes blanches est encore plus importante puisque toutes le sont¹⁸⁷. Du côté des figurants, l'importance numérique des blancs se confirme. Cependant, on note une évolution au cours des années 1960. Les quelques épisodes qui mettent en scène le jury

¹⁸³ J. Fred MacDonald, *Black and White TV : Afro-Americans in Television since 1948*. Chicago, Nelson-Hall, 1983, xvi-288 p.

¹⁸⁴ Todd Gitlin, *The Sixties : Years of Hope, Days of Rage*, New York, Toronto, Londres, Bantam, 1987, XII-513 p.

¹⁸⁵ J. Fred MacDonald, *op. cité*, p.42-43.

¹⁸⁶ Voir liste (annexe 9).

¹⁸⁷ Voir liste (annexe 14).

permettent de suivre ces changements. Le premier jury du corpus se trouve dans *Hang the Jury (Cowboy G-Men)*, diffusé pour la première fois en 1953 : il n'y a que des hommes blancs. Le contexte western joue bien sûr un rôle sur cette homogénéité, qui participe de la vraisemblance du programme. Ainsi, des épisodes plus tardifs dans le même contexte présentent le même type de jury, comme dans *Alethea (Kung Fu, 1973)*.



Figure 3 - Le jury de la Frontière de *Hang the Jury (Cowboy G-Men, 1953)*



Figure 4 - Le jury dans *Alethea (Kung Fu, 1973)*, le dernier jury du corpus

Le premier jury du corpus en contexte « contemporain » se trouve dans *Shadow Play (Twilight Zone)* diffusé en 1961, il est composé de blancs uniquement, mais comprend une femme. Le second jury dans le même contexte est présenté dans *Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour)*, un épisode diffusé pour la première fois en 1963. Il montre une évolution dans la représentation de la diversité car on y trouve quatre femmes, et surtout un juré Afro-Américain. On voit donc évoluer ici, dans le choix des figurants incarnant les jurés, un certain consensus sur la participation à la vie politique, qui s'ouvre aux minorités (de genre et de « couleur »). Cependant, le fait que les victimes soient toutes blanches, nous indique bien qu'elles sont au sommet de la hiérarchie, puisque leur mort est punie par une condamnation à mort. Symboliquement, les victimes les plus estimées appartiennent à la majorité blanche.



Figure 5 - Le jury diversifié de *Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour, 1963)*

La même chronologie se retrouve dans la représentation des minorités au sein du pouvoir judiciaire. Le premier juge noir du corpus préside à la fin de l'épisode de *The Twilight Zone* cité plus haut. Des policiers, ou des gardes dans les tribunaux appartenant aux minorités apparaissent au cours des années 1960. L'épisode *Ordeal (The Name of the Game)*, diffusé pour la première fois en 1968, peut servir d'exemple pour montrer l'aboutissement de cette évolution. En effet, l'un des trois juges de la cour d'appel est

afro-américain, de même que l'assistant du procureur. Quand les personnages principaux se rendent au tribunal, celui-ci est présidé par une femme. L'un des deux détectives, est noir, de même qu'un gardien de la prison qui participe à l'exécution de la condamnée à mort. Tout ceci renverse symboliquement la répartition traditionnelle des pouvoirs entre les Noirs et les Blancs. L'ouverture aux minorités de genre et de « couleur » se confirme, on les retrouve dans les rôles clefs du système judiciaire, symboliquement intégrés à la vie politique du pays et y jouant un rôle déterminant.



Figure 6 - Les juges de la cour d'appel (*Ordeal, The Name of the Game*, 1968)



Figure 7 - Le procureur et son adjoint (*Ordeal, The Name of the Game*, 1968)

Une dernière évolution peut être notée dans la représentation des foules, ou des témoins, qui assistent aux exécutions. Les premiers témoins, mis en scène en 1957 dans le premier épisode de *Gunsmoke* du corpus, sont tous des hommes blancs. Les deux exécutions suivantes, dans *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*, 1958) et *Eight Hours to Die* (*The Rifleman*, 1958) montrent les mêmes publics.



Figure 9 - Les témoins de la pendaison dans *Born to Hang* (*Gunsmoke*, 1957)



Figure 8 - Les témoins de la pendaison dans *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*, 1958)

Les scènes d'exécution suivantes dans le contexte western sont des pendaisons publiques où les femmes et les enfants viennent se joindre à la foule. Ces foules ont aussi tendance à se diversifier et à compter des minorités comme le montre la foule qui vient assister à la pendaison dans *The Price of the Hanging* (*The Virginian*, 1970), et qui compte plusieurs Afro-Américains, et un Asiatique.



Figure 10 - Une foule diverse est venue assister à la pendaison (*The Price of the Hanging*, *The Virginian*, 1970)

La même évolution est visible dans les épisodes en contexte contemporain. Ainsi, les témoins venus assister en 1963 à l'électrocution de Philip Hames dans *Prime of Life* (*Naked City*) sont tous des hommes blancs. En 1968, dans *Ordeal*, un plan permet de voir les témoins qui s'installent devant la chambre à gaz. Dans la pénombre, on peut distinguer plusieurs femmes, venues avec gants et chapeau.

Ainsi, la présence des minorités reste l'exception dans le corpus, seule une poignée de représentants du système judiciaire ne sont pas blancs. Cependant, les années 1960 marquent le début d'une évolution. Ces constats correspondent à la temporalité décrite par les historiens de la télévision. En effet, depuis les débuts de la télévision, les minorités raciales et les thèmes raciaux sont absents. Les quelques

occurrences sont très contrôlées, les images reprennent les stéréotypes traditionnels¹⁸⁸. Les Noirs occupent des seconds rôles, ou les séries où ils ont un rôle central sont écourtées. C'est le cas par exemple de la série *Amos 'n' Andy* (CBS, 1951-1953) : la sitcom doit être annulée car une partie du public se plaint de voir des acteurs noirs à la télévision alors que la NAACP¹⁸⁹ dénonce les stéréotypes racistes qui sont véhiculés¹⁹⁰.

Au début des années 1960, on trouve dans les séries progressistes comme *The Defenders* (CBS, 1961-1965), *The Nurses* (CBS, 1962-1965), et *Mr. Novak* (NBC, 1963-1965), des personnages noirs non récurrents, et certains thèmes raciaux sont traités. J. Fred MacDonald note l'évolution suivante : « Au moins une intrigue "raciale" fut traitée dans chaque grande série dramatique durant la saison 1963-1964.¹⁹¹ » La véritable rupture a lieu en 1965 avec la diffusion de la série *I Spy* (NBC, 1965-1968). Bill Cosby y partage la vedette avec Robert Culp. Jeune, fringant, cultivé, il tranche avec les stéréotypes. La série est un succès. D'autres personnages récurrents suivent, comme Barney dans l'équipe de *Mission : Impossible* (CBS, 1966-1973). Selon Gary Edgerton, l'intégration tardive des Noirs dans les fictions de *prime-time* durant la seconde moitié des années 1960, révèle « la nature conservatrice de la télévision en tant qu'institution et en tant qu'industrie, particulièrement pendant la douzaine d'années (1964-1975) durant laquelle l'oligopole des trois *networks* était à son apogée.¹⁹² »

B. Des minorités qui apparaissent protégées par le système judiciaire

La représentation télévisuelle de la société dans les épisodes du corpus est bien entendu une déformation de la réalité. Cependant, cette déformation produit une image récurrente concernant la peine de mort : le système judiciaire exécute exclusivement des

¹⁸⁸ Gary R. Edgerton, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 240-242.

¹⁸⁹ *National Association of the Advancement of Colored People*, fondée en 1909, célèbre pour son combat pour les droits civiques.

¹⁹⁰ Stanley Sheff, *Amos 'n' Andy : Anatomy of a Controversy*, 1983 (documentaire américain, 60 minutes); J. Fred MacDonald, *op. cité*, p.26-33.

¹⁹¹ J. Fred MacDonald, *op. cité*, p.103 : « At least one "racial" story appeared on each of the major dramatic programs in the 1963-1964 season. »

¹⁹² Gary E. Edgerton, *op. cité*, p. 242 : « the inherently conservative nature of television as an institution and industry, especially during the dozen years (1964-1975) when the three network oligopoly was at its peak [...]. »

hommes blancs. En effet, les 12 condamnés à mort appartenant à une minorité survivent, sont sauvés et/ou relâchés¹⁹³, sauf un¹⁹⁴. La déformation de la réalité est nette puisque les chiffres de la base de données Espy montrent une surreprésentation des Afro-Américains parmi les personnes exécutées aux États-Unis. Pendant la période de diffusion du corpus (1950-1977), 399 condamnés à mort blancs sont exécutés, ainsi que 463 noirs. Cependant, ces derniers représentent environ 10% de la population¹⁹⁵. Le lieu commun créé dans les représentations renverse donc la répartition raciale réelle¹⁹⁶.

Le « taux de survie à la condamnation à mort » à la télévision pour les minorités est de 91%. C'est un indice du caractère particulier de ces condamnés à mort, que même les femmes ne partagent pas (pour elles, ce taux est de 40%). Cette déformation donne l'apparence d'une justice qui ne tient pas compte des différences, qui ne voit pas la couleur de la peau (« *colorblindness* ») puisqu'elle exécute exclusivement des blancs (à une exception près). Mettre en scène l'exécution fatale d'un personnage appartenant à une minorité, c'est prendre le risque d'écorner le consensus, et de donner des arguments à tous ceux qui dénoncent les discriminations. D'ailleurs, Aaron Gibbs, le seul personnage noir effectivement exécuté est pendu avec deux blancs : tous subissent le même châtement pour le même crime, ce qui correspond à l'image d'un système aveugle aux différences.

Or, les discriminations dans le système judiciaire sont justement débattues dans la société. Dans la réalité, le combat abolitionniste est notamment mené dans les années 1960 par des avocats d'une branche du NAACP, consacrée à la défense des militants et à l'éducation du public pour la cause des droits civiques (*Legal defense and Educational Fund Lawyers*). Selon R. Bohm, « Les avocats du fonds se sont tournés vers la peine de mort dans les années 1960 principalement parce que sa pratique était marquée par les discriminations raciales¹⁹⁷. » Pour l'auteur abolitionniste Hugo Adam Bedau, la lutte

¹⁹³ Nous ne comptons pas ici les personnages de condamnés présents dans les couloirs de la mort, et dont le sort n'est pas connu du spectateur.

¹⁹⁴ Il s'agit d'Aaron Gibbs dans *The Hanging of Aaron Gibbs (Have Gun – Will Travel, 1961)*.

¹⁹⁵ Par exemple, le recensement de population de 1965 compte environ 21 millions d'Afro-Américains pour 194 millions d'habitants, soit presque 11% ; source : *U.S. Census Bureau, Population Division*, publié sur internet le 1^{er} octobre 2004.

¹⁹⁶ Voir annexe 11.

¹⁹⁷ Robert M. Bohm, *op. cit.*, p.46 : « *Fund lawyers turned their attention to the death penalty in the 1960s primarily because of the racially discriminatory way it was being administered.* »

contre la peine de mort est la dernière étape dans la conquête des droits civiques¹⁹⁸. Du côté des militants abolitionnistes, la discrimination dans la pratique de la peine de mort est donc une évidence, ce que les rétentionnistes et certains acteurs du système judiciaire contestent.

Ainsi, les différentes décisions de la Cour suprême en faveur des condamnés à mort, défendus par les avocats du LDF, sont motivées par des questions de procédure et des enjeux constitutionnels. Par exemple, l'affaire *Maxwell v. Bishop* (398 U.S. 262), portée devant la Cour suprême en 1969 est l'occasion pour ces juristes de contester la sentence pour viol sur la base de l'argument de discrimination raciale¹⁹⁹. La Cour accepte d'entendre l'affaire, mais en refusant explicitement de prendre en considération cet argument racial²⁰⁰. L'arrêt majeur, *Furman v. Georgia* (1972), qui déclare que la peine de mort est contraire à la constitution, ne consacre que quelques pages aux discriminations raciales, sur les 234 que compte le document²⁰¹, et seul Justice Douglas met l'accent sur cette question dans son opinion. De manière générale, l'argument de la disparité raciale dans la pratique de la peine de mort n'a jamais été reçu, et Stuart Banner, historien américain de la peine de mort, remarque ironiquement que le terme « arbitraire » utilisé par les *Justices* dans ce même arrêt est devenu une façon codée d'évoquer les discriminations²⁰². L'absence presque totale de membres des minorités dans les épisodes du corpus entre dans ce contexte : la négation de l'existence de ces discriminations dans la réalité concorde avec les représentations.

Les condamnés à mort appartenant à des minorités dans les fictions étudiées sont donc rares. Ce lieu commun est complété par un autre schéma : ces condamnés sont protégés de la peine de mort et des discriminations. Tout d'abord, il faut noter qu'à l'exception de deux personnages, la condamnation est le fait d'un système judiciaire non démocratique, ou de procédures irrégulières²⁰³. Ce n'est donc pas le système pénal

¹⁹⁸ Hugo Adam Bedau, « Racism, Wrongful Convictions, and the Death Penalty », *Tennessee Law Review*, 76 (2009), p. 615-624.; cité dans Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 46.

¹⁹⁹ Il s'agit du « schéma classique » d'un homme noir qui viole une femme blanche. Les avocats ont, à cette occasion, rassemblé une documentation importante sur la récurrence de ce schéma dans les condamnations à mort pour viol, dont la Cour a contesté la validité. Voir Michael Meltsner, *Cruel and Unusual : The Supreme Court and Capital Punishment*, New York, Random House, 1973.

²⁰⁰ Stuart Banner, *op. cité*, p. 255.

²⁰¹ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 52.

²⁰² Stuart Banner, *op. cité*, p. 265.

²⁰³ Les exceptions se trouvent dans *The Hanging of Aaron Gibbs (Have Gun – Will Travel*, 1961) et

américain contemporain qui condamne ces personnages. De plus, les personnages condamnés ne sont pas présentés comme ayant souffert de discrimination. Ainsi, le groupe qui compte le plus de condamnés est celui des Hispaniques. Sur les six personnages, quatre se trouvent dans des épisodes où ils n'ont pas le statut de minorité : la Californie espagnole de *Zorro*, et le Mexique de Maximilien dans *Laredo*. Quand ces personnages sont victimes de discrimination, celle-ci est clairement dénoncée par le héros. C'est le cas dans *The Barefoot Kid* (*Laramie*, 1962) où un pauvre adolescent mexicain est condamné à mort pour un vol de cheval, parce qu'il est mexicain. Le héros, Jess, commence par admonester un ancien juré :

Jess: *C'est tout ce que vous avez à dire : c'est dommage ? Qu'est-ce qui ne va pas dans cette ville de toute façon ? Ou c'est juste que la chasse aux Mexicains est ouverte ? (Is that all you got to say, it's a shame? What's wrong with this town anyway? Or is it just open season on Mexicans?)*

Puis, il dénonce la décision du juge, qui a condamné le jeune homme non pas pour ce qu'il a fait, mais pour ce qu'il est :

Jess: *Vous ne pouvez pas le voir, n'est-ce pas ? Que ce garçon a des sentiments décents, comme n'importe quel être humain ! (You just can't see it, can you? That's this boy's got honest decent feelings just like any other human being!)*

Le juge: [...] *Tout le monde sait ce qu'est ce garçon ! (Everybody knows what that boy is!)*

Juan: *Ce que je suis! Ce que je suis ! Comme une chose ? (What am I? What am I? Some kind of a thing?)*

[...]

Le juge: [Sheriff] *Vince, sortez-moi cette ordure de meurtrier d'ici. C'est ton espèce qui a tué mon fils. ([Sheriff]Vince, get the murdering scum out. [...] It was your kind who killed my son.)*

Alethea (*Kung Fu*, 1973), dont le point commun est le contexte du western qui permet une certaine mise à distance.

Le racisme du juge est mis en scène comme une haine qui le ronge jusqu'à le rendre incapable d'exercer ses fonctions. L'argument de la discrimination est également utilisé dans *Kung Fu* (1973). Alethea, la fillette qui est le seul témoin contre Caine, le sauve de la pendaison en déclarant qu'elle a menti. Elle prétend qu'elle l'a accusé de meurtre car il est chinois. Son allégation de racisme est suffisante au *sheriff*, qui suspend l'exécution, puis au juge, qui annule la condamnation.

Les minorités apparaissent rarement à l'écran. Quand c'est le cas, elles sont protégées de la peine de mort par les personnages principaux, les condamnations – quand elles sont motivées par le racisme – sont déclarées injustes. On remarque également que les Afro-Américains qui ne souffrent pas de telles discriminations dans les fictions (d'autres minorités sont touchées). De plus, ces condamnations ne sont pas le fait d'un système judiciaire qui respecte les principes fondamentaux de la justice, et les intrigues étudiées permettent une mise à distance, en ne les plaçant pas en contexte contemporain. Les scénaristes abordent donc ce thème avec prudence et présentent un châtiment « *colorblind* ». Cette image correspond à des arguments défendus par les rétentionnistes. Cependant, il faut garder à l'esprit les fortes contraintes qui pèsent sur la représentation des minorités.

C. La représentation des minorités raciales et les enjeux sociaux

La question raciale est en grande partie oblitérée dans le corpus. Cependant, les séries télévisées ne sont pas à l'écart des débats politiques et sociaux qui agitent leur époque. La mise en parallèle des intrigues présentant des Noirs et des Indiens, confrontés à la peine de mort, avec leur date de première diffusion montre le lien entre les intrigues et le contexte historique.

1) La représentation des Indiens

Le premier exemple est celui de la représentation des Indiens. Malgré l'importante proportion de westerns dans le corpus, les Indiens sont peu présents, ils

apparaissent dans 11 épisodes seulement²⁰⁴. Dans la moitié des épisodes relevés, les Indiens tiennent, le plus souvent, leur rôle classique de « méchants »²⁰⁵. Des thèmes plus spécifiques sont abordés dans trois épisodes.

Le premier est *Cherokee Round Up (The Range Rider, 1953)*. La série est classée dans la catégorie de « western pour enfants », cependant cet épisode aborde un thème d'actualité. En effet, le chef de la tribu indienne des Cherokee est injustement condamné à mort par l'Agent local des affaires indiennes (*Indian Agent*), en charge de la tribu et de la réserve²⁰⁶. Il occupe le rôle du méchant dans l'intrigue, et Black Cloud, le chef indien est l'ami des deux personnages principaux. L'Agent cherche à s'emparer des chevaux de la tribu, pour les revendre à l'armée. Black Cloud, après avoir été mis en cage et torturé, est sauvé de la corde par les héros, qui reçoivent l'aide des membres de la tribu. L'épilogue assure le spectateur que les Cherokees sont intégrés dans l'économie américaine, ils fournissent désormais l'armée et c'est l'Agent qui est emmené, dans la cage, pour son procès.

L'année de première diffusion de cet épisode est 1953, ce qui correspond à l'année de la décision de la *termination*. En effet, en août 1953, le Congrès vote le *Termination from Federal Supervision and Control Act*, qui assure l'égalité entre les Indiens et les autres citoyens américains, met fin au système de réserve, et émancipe les Indiens du pouvoir du *Bureau of Indians Affairs*²⁰⁷. Cette décision déclenche une inquiétude chez de nombreux Indiens qui craignent de subir des difficultés économiques, n'étant plus protégés par une législation particulière. Cet épisode semble marqué par ce contexte, en diabolisant le représentant du Bureau des Affaires Indiennes,

²⁰⁴ *Cherokee Round-Up (The Range Rider, 1953)*, *Galvanized Yankee (Playhouse 90, 1957)*, *The Gunslinger (Casey Jones, 1958)*, *Memo to a Firing Squad (Yancy Derringer, 1958)*, *Trooper Maverick (Maverick, 1959)*, *The Brothers (The Virginian, 1965)*, *The Fort (A Man Called Shenandoah, 1965)*, *The Prisoners (Daniel Boone, 1966)*, *The Day They Shot Agarn (F Troop, 1967)*, *The Legend of Jud Starr (Cimarron Strip, 1967)*, et *The Traitor (Daniel Boone, 1967)*. On trouve également un Indien dans *Zorro Fights His Father (Zorro, 1958)*, mais c'est un Indien d'Amérique centrale, au sens d'indigène non espagnol.

²⁰⁵ Ils attaquent sans provocation dans *Galvanized Yankee (Playhouse 90, 1957)*, *The Gunslinger (Casey Jones, 1958)*, *The Brothers (The Virginian, 1965)*, et *The Prisoners (Daniel Boone, 1966)*; ou exercent leur vengeance dans *The Traitor (Daniel Boone, 1967)*.

²⁰⁶ Francis P. Prucha, *The Great Father : The United States Government and the American Indians*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995 (1986), XXXII-1302 p.

²⁰⁷ Jean-Michel Lacroix, *op. cité*, p. 453

et en assurant un avenir prospère aux Cherokees, protégés par le personnage principal, le Range Rider, un justicier de l'Ouest.

Ce thème est visité une nouvelle fois par l'épisode *Trooper Maverick* (*Maverick*, 1959). Les Indiens sont ici représentés par deux personnages : une femme mariée à un colonel de cavalerie, mais qui reste attachée à « son peuple » qu'elle veut libérer du pouvoir blanc ; et un jeune leader. Tous deux planifient un soulèvement, mais le jeune homme abandonne ce projet en cours d'épisode. Il renonce à la violence car il a été à l'école des Blancs. Il est présenté comme un personnage cultivé, qui parle un anglais parfait et cite des philosophes : il a donc bénéficié du pouvoir blanc et a été intégré par la culture. Cet épisode est diffusé pour la première fois dans l'année qui suit la décision du secrétaire de l'Intérieur de laisser les tribus dissoudre, ou non, leur réserve. L'épisode semble porter la trace de cette volonté d'apaisement. La réconciliation apparaît encore possible ainsi que le renoncement à la violence.

Le dernier épisode qui évoque des thématiques indiennes est *The Legend of Jud Starr* (*Cimarron Strip*, 1967). Le personnage central de l'épisode, Jud Starr, est le chef d'un gang violent, qui s'évade lors de son exécution. Il se réfugie dans une réserve indienne, le *Cherokee Outlet*. Jim, le *marshal*, demande l'aide de l'armée pour fouiller dans les villages indiens, afin de retrouver Jud. L'officier refuse, il craint de provoquer un soulèvement. Jim doit trouver une autre solution. La collaboration entre les Indiens et les représentants du gouvernement des États-Unis ne semble plus possible. D'ailleurs, Jud promet au « président » de la réserve une partie très importante de son butin, pour lui permettre de développer son territoire. Cette intrigue paraît faire écho au thème du « pouvoir rouge », de plus en plus marqué tout au long des années 1960, autour des revendications de terres, des modes de vie traditionnels, et d'une volonté de séparatisme pour certains²⁰⁸.

²⁰⁸ André Kaspi, *op. cité*, p. 191-192.

2) Les Afro-Américains

La représentation des Indiens dans le corpus est marquée par l'actualité, il en est de même pour la mise en scène d'une autre minorité : les Afro-Américains.

Le premier noir condamné à mort visible dans les épisodes étudiés se trouve dans *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents)*, épisode diffusé pour la première fois en 1960. Il s'agit plus d'un figurant que d'un personnage toutefois : il n'apparaît que dans deux plans en tout début d'épisode, prononce deux lignes de dialogue, puis disparaît complètement – alors que les autres condamnés de ce couloir de la mort interviennent à plusieurs reprises dans le reste de l'épisode.



Figure 11 - Le premier condamné à mort noir du corpus est présent dans deux plans (*Cell 227, Alfred Hitchcock Presents, 1960*)

Il s'agit donc d'une image particulièrement furtive. Elle brise le lieu commun observé plus tôt de l'absence des minorités parmi les condamnés à mort en contexte contemporain. La rapidité de cette mise en scène semble un indice d'une prudence de la part des producteurs. La seconde occurrence d'un condamné à mort noir dans les couloirs de la mort se trouve dans l'épisode *Shadow Play (The Twilight Zone)* diffusé pour la première fois en 1961. Cette fois, deux personnages noirs sont montrés. L'un

d'entre eux est plutôt une silhouette : il joue de l'harmonica et a très peu de dialogue. L'autre est plus développé, il discute avec le personnage principal et donne son avis sur le quotidien dans le couloir de la mort.

L'épisode ne développe cependant pas de discours sur les races ou les discriminations. C'est le personnage principal, un homme blanc, qui subit les affres de l'exécution, de manière répétée. En effet, le condamné se trouve dans un rêve dont il ne peut s'échapper, il revit son exécution encore et encore. Il reprend conscience après son exécution dans la salle du tribunal, les mêmes personnes sont présentes à chaque fois, mais dans un rôle différent. Ainsi, son compagnon de cellule noir devient le juge du procès à la fin de l'épisode. Ce résultat d'un jeu de chaises musicales semble apporter une compensation symbolique puisque le juge noir prononce la condamnation à mort d'un blanc, ce qui met en scène le mythe consensuel d'un système « *colorblind* », et renverse encore une fois les hiérarchies traditionnelles dans la société.



Figure 12 - Du couloir de la mort à la robe du juge, l'itinéraire du personnage noir dans *Shadow Play* (*The Twilight Zone*, 1961)

Un deuxième personnage noir apparaît à l'écran en 1961 dans le rôle du condamné, dans le cadre du western. L'épisode *The Hanging of Aaron Gibbs* (*Have Gun – Will Travel*, 1961) est le premier du corpus, et le seul, à mettre en scène l'exécution fatale d'un personnage noir, ce qui en fait une exception. Ceci semble confirmer l'impression d'une prudence particulière des producteurs : les personnages noirs ne sont pas des personnages comme les autres, ils sont plus particulièrement scrutés. Kathleen Spencer rapporte d'ailleurs le témoignage du producteur, Frank

Pierson : « il y avait un certain degré d'anxiété à propos de cet épisode durant la phase préparatoire²⁰⁹[...]. » Cependant, les diffuseurs sont rassurés par le choix des acteurs, et notamment le rôle de Sarah Gibbs, la femme du condamné noir, est joué par Odetta. Chanteuse de folk célèbre, elle est aussi considérée comme la « Voix du Mouvement pour les droits civiques ». En 1961, Martin Luther King, Jr. la surnomme « Reine de la musique folk américaine ». Elle est encore connue aujourd'hui pour avoir chanté *O Freedom* lors de la Marche sur Washington de 1963²¹⁰. Grâce à ce choix de casting, la production se place au dessus de tout soupçon de racisme et reçoit la caution du mouvement pour les droits civiques. Toujours selon le témoignage de Frank Pierson : « quand ils ont entendu que nous allions utiliser Odetta, tout s'est calmé.²¹¹ »

De plus, les références raciales sont presque totalement absentes, à tel point que Kathleen Spencer considère cet épisode comme « *colorblind*²¹² ». Cependant, l'intrigue offre des compensations symboliques, comme dans *Shadow Play*. La principale repose sur l'opposition systématique entre Aaron Gibbs et ses deux co-condamnés blancs. On peut noter d'abord que ces deux personnages n'ont pas de nom, montrant bien qu'ils sont considérés comme moins importants que le personnage éponyme. De plus, le comportement d'Aaron et de Sarah est opposé à celui des membres de la communauté (tous blancs) et des deux complices. Le couple afro-américain donne une impression de dignité, de calme ; les Blancs sont hystériques, expriment leur haine et leur colère – et les deux condamnés montrent leur peur.

La mise en scène opère donc un renversement car ce sont les Blancs qui sont les contre-modèles, la supériorité morale appartient aux Gibbs, et à Paladin. Tous ces éléments permettent sans doute de rendre acceptable la pendaison d'un personnage noir.

²⁰⁹ Kathleen L. Spencer, *Art and Politics in Have Gun - Will Travel : The 1950s Television Western As Ethical Drama*, Jefferson, McFarland, 2014, note 51: « there was a certain amount of anxiety about this episode during the planning [...] ». »

²¹⁰ Daniel Kreps, « Folk Singer And Civil Rights Activist Odetta Dead At 77 ». *Rolling Stone*, 3 décembre 2008, disponible en ligne: <http://www.rollingstone.com/music/news/folk-singer-and-civil-rights-activist-odetta-dead-at-77-20081203>, consulté le 23 juin 2016.

²¹¹ Kathleen L. Spencer, *op. cit.*, note 51: « but when they heard that we were going to use Odetta, it all quieted down. »

²¹² Kathleen L. Spencer, *op. cit.*: « Rien dans le script ne demande que ce couple soit noir. » (« Nothing specifies that this couple is black. ») Plus loin, elle précise que cet épisode « offre une opportunité remarquable pour des Noirs de transcender les stéréotypes dégradants habituels. » (« a remarkable opportunity for black people to transcend the usual demeaning stereotypes. »).

Le contexte de diffusion de ces trois épisodes est celui de l'entrée progressive du mouvement des droits civiques à la télévision. En effet, Roy Wilkins (leader de la NAACP) puis Martin Luther King sont interviewés dans *Meet the Press* sur NBC respectivement en 1956 et 1957. Au début des années 1960, quelques documentaires sur la lutte pour les droits civiques sont diffusés, les chaînes essaient de redorer leur image après le scandale des jeux télévisés truqués en proposant des sujets sociaux²¹³. Parallèlement, le début des années 1960 correspond à un moment où les sondages montrent un recul des opinions favorables à la peine de mort. Le contexte est donc favorable à l'émergence de l'image de Noirs américains directement concernés par la peine de mort, car il y a plus d'espace pour une vision critique. On remarque cependant que le genre du western donne une plus grande marge de manœuvre aux intrigues que les épisodes en contexte contemporain (les Afro-Américains de *Cell 227* et *Shadow Play* ne sortent pas de leur cellule pour être menés à leur exécution). Ceci confirme l'importance du contexte de la fiction dans le choix des intrigues et des mises en scène.

Un personnage noir remarquable apparaît ensuite dans les épisodes du corpus, toujours dans la série *The Twilight Zone*, en 1964. L'épisode intitulé *I am the Night – Color Me Black* met à l'écran un ministre du culte afro-américain. Dans la scène centrale de l'intrigue, la scène d'exécution, ce dernier admoneste la foule venue assister à une exécution. Il dénonce la haine qui les ronge tous, et qui a plongé la ville dans l'obscurité. En effet, durant tout l'épisode, il fait nuit en plein jour.

Le révérend: *Savez-vous ce qu'est cette nuit noire autour de nous? C'est la haine qu'il [NDR: le condamné] a ressentie. La haine que vous avez ressentie. La haine que nous ressentons tous et il y en a beaucoup trop, simplement beaucoup trop! Et donc nous avons dû la vomir, et maintenant elle nous encercle, nous étouffe, tant de haine, une haine si pitoyable. (Do you know what the blackness is? It's the hate he felt! The hate you felt! The hate all of us feel and there's too much of it, just too much! And so we had to vomit it out and now it's coming up all around us, choking us, so much hate, so much miserable hate.)*

²¹³ Gary E. Edgerton, *op. cité*, p. 238.

Les allusions au contexte historiques sont nombreuses. En 1964, l'actualité est brûlante: c'est l'apogée de la lutte pour les droits civiques, marquée par des violences. Un an plus tôt, Medgar Evers un militant est brutalement assassiné. Des émeutes ont lieu en 1963 à Birmingham (Alabama), Cambridge (Maryland), Philadelphie, Chicago, par exemple : la police locale réprime durement les manifestations. L'année suivante est marquée par la première émeute raciale estivale dans une grande ville, dans le quartier de Harlem²¹⁴. 1964 est « la première année des grandes confrontations et consacre l'explosion du mouvement des droits civiques²¹⁵. » C'est également l'année du discours du président Lyndon Johnson sur la Grande Société à l'Université du Michigan, qui promet d'intégrer tous et toutes dans le rêve américain, et du premier *Civil Rights Act*²¹⁶.

Or, l'épisode de *The Twilight Zone* évoque les tensions raciales. La victime est le populaire leader des racistes de la communauté, qualifié de brute (*bully*). Selon les dialogues, il a été tué peu après avoir fouetté un Noir. La violence décrite ici est typique de l'époque esclavagiste, le fouet étant l'instrument de discipline principal dans les plantations²¹⁷. La victime est le chef local d'une organisation raciste qui résiste à la politique de déségrégation. La société apparaît en état de crise, fracturée au point de dérégler l'ordre naturel, et de ne plus pouvoir exister. Ce désordre se traduit par la présentation a priori confuse des enjeux moraux : l'assassin a tué un « méchant raciste », et accuse le révérend noir d'avoir rejoint la majorité qui va le pendre. La violence est contagieuse, et personne ne semble immunisé, à l'image de la violence interracial qui marque la société réelle.

La nouveauté de cet épisode est de reconnaître les tensions raciales, en ce sens c'est un épisode militant. On peut d'ailleurs remarquer que l'acteur incarnant le révérend est Ivan Dixon, activiste des droits civiques depuis 1961. L'année suivant la diffusion de l'épisode, il devient le président de l'association *Negro Actors for Action*, et reconnaît l'importance déterminante de la télévision, et du contrôle des images qu'elle diffuse pour la cause des Afro-Américains. La suite de sa carrière montre son

²¹⁴ Nicole Bacharan, *Les Noirs Américains : Des champs de coton à la Maison Blanche*. Paris, Perrin, 2010 (2008), 618 p.

²¹⁵ Jean-Michel Lacroix, *op. cité*, p. 445

²¹⁶ Voté en juillet, il interdit la discrimination dans l'administration, les emplois et les bâtiments publics.

²¹⁷ Joël Michel, *Le lynchage aux États-Unis*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2008, 348 p.

attachement à la dénonciation des injustices raciales²¹⁸. De plus, Rod Serling, le créateur de la série, et scénariste de l'épisode, est lui aussi un défenseur de l'égalité raciale. Il est connu pour dénoncer les préjugés et les discriminations dans ses scripts, dont le plus célèbre est *A Town Has Turned to Dust*, un épisode de la série *Playhouse 90*, diffusé en 1958. Vétéran de la guerre du Pacifique, il est également connu pour ses propos anti-guerre. Son pacifisme militant l'amène à dénoncer la guerre du Vietnam, conflit auquel il fait allusion dans cet épisode, comme autre lieu gagné par la haine. En 1968, il soutient officiellement Eugene McCarthy dans sa course à l'investiture pour l'élection présidentielle²¹⁹.

Cependant, le caractère militant de cet épisode semble limité : le système judiciaire est laissé en dehors des tensions raciales, les personnages ne l'accusent pas de discrimination. Les protagonistes de l'affaire pénale, du *sheriff* au condamné, en passant par la victime, sont tous blancs. L'intrigue semble fait preuve de prudence. Donner à un personnage afro-américain la voix de la raison et donc la supériorité morale est peut-être le signe d'un nouveau consensus : les journaux télévisés, et avec eux une partie de l'opinion ont pris le parti des militants pour les droits civiques au cours de l'année 1963, devant les images répétées des abus de la police sur des manifestants pacifistes²²⁰.

L'année suivante, un épisode de la série *Profiles in Courage* (1965) semble aborder la question raciale, de façon détournée. Cette série porte le sceau présidentiel : il s'agit de l'adaptation du best-seller de J. F. Kennedy, pour lequel il remporte le prix Pulitzer en 1955²²¹. L'ouvrage est une suite de huit biographies de sénateurs, célébrés pour leur courage. L'adaptation télévisuelle est envisagée précocement et la liste de biographies est étendue. Chaque biographie reçoit l'aval du président, ce que le générique de la série rappelle. Le générique, de début comme de fin, est construit autour de la figure de Kennedy : son profil apparaît sur une médaille, et sa voix est utilisée en

²¹⁸ Anthony Hayward, « Ivan Dixon : Kinchloe in 'Hogan's Heroes' », *The Independent*, 16 mai 2008, disponible en ligne sur : <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/ivan-dixon-kinchloe-in-hogans-heroes-829237.html>, consulté le 22 juin 2016.

²¹⁹ Gordon F. Sander, Ron Simon, *Serling : The Rise and Twilight of Television's Last Angry Man*, Ithaca, Cornell University Press, 2012, (1992) p. xix-284.

²²⁰ Gary E. Edgerton, *op. cité*, p. 229; J. Fred MacDonald, *op. cité*, p. 93: « *Jamais dans l'histoire autant d'Américains ont vu les effets du racisme chronique que durant l'été 1963, à la télévision.* » (« *Never in history had so many Americans seen the effects of chronic racism as on TV in the summer of 1963.* »).

²²¹ John Fitzgerald Kennedy, *Profiles in Courage* (1955), Nouvelle édition, New York, Harper Perennial Modern Classics, 2006, 304 p.

voix off pour célébrer le courage démontré par le personnage au cœur de l'épisode. La série retrace la vie d'hommes politiques qui ont pris des décisions impopulaires en écoutant leur conscience, et mis en péril (voire détruit) leur carrière. Elle bénéficie de l'aura de Kennedy, elle est diffusée après sa mort alors qu'il reste très populaire.

L'épisode, intitulé *Alexander William Doniphan*, bénéficie donc du patronage de Kennedy, et pourtant l'allusion à l'actualité est indirecte. L'intrigue retrace l'histoire d'un groupe, installé sur le territoire américain, et victime de discriminations. Les membres de ce groupe ont obtenu le droit de s'installer dans un comté uniquement. Les fermes de ceux qui sont installés hors du comté où ils sont tolérés sont régulièrement brûlées. L'épisode met également en scène une élection. Les membres du groupe tentent d'aller voter, mais ils en sont empêchés par les habitants, Doniphan, en tant que général de la milice de l'État, doit intervenir pour les aider à voter.

Rappelons que cet épisode est diffusé en 1965, après le vote du *Civil Rights Act* de 1964, qui interdit notamment les discriminations au moment de l'inscription sur les listes électorales, et peu avant le vote du *Voting Rights Act* de 1965 (en août). 1964 est aussi l'année de l'inscription de nombreux électeurs afro-américains sur les listes électorales, dont la campagne « *Mississippi Summer Project* » est un symbole²²². Le groupe discriminé menace de violence les habitants de l'État, ses leaders sont arrêtés et condamnés à mort. Doniphan refuse cependant de les exécuter. Le groupe décrit dans cet épisode a de nombreux points communs avec les Afro-Américains et leur combat contre la ségrégation socio-spatiale et pour le droit de vote. Et pourtant, il s'agit de l'histoire ... des Mormons, persécutés dans l'Ohio, au début du XIX^e siècle²²³. Les thèmes d'actualité brûlante semblent donc difficilement représentables directement à la télévision. La métaphore utilisée pour évoquer les Afro-Américains alors qu'il n'y a que des personnages blancs à l'écran semble participer d'une stratégie de prudence.

Le dernier épisode clef du corpus est *Unbroken Chains*, de la série *The Young Rebels*, diffusé en 1970. Il entre dans le contexte d'une représentation plus politique des

²²² Doug McAdam *Freedom Summer : Luttés pour les droits civiques, Mississippi 1964*, Marseille, Agone, 2012, 477 p.

²²³ Il s'agit de la guerre des Mormons de 1838. La situation présentée dans l'épisode correspond dans une large mesure à l'histoire, le dénouement est par contre resserré et des événements ont été modifiés, même si Doniphan a effectivement refusé d'obéir à l'ordre d'exécution. Voir Roger D Launius, *Alexander William Doniphan : Portrait of a Missouri Moderate*, Columbia, University of Missouri Press, 1997, xiv-316 p.

Afro-Américains sur les écrans au cours des années 1970²²⁴. Il présente la deuxième exécution d'un condamné à mort noir dans le corpus, mais non fatale cette fois. Là encore, l'identification directe entre le monde décrit et la réalité du spectateur est limitée. Tout d'abord, la série se déroule pendant la guerre d'Indépendance. Ensuite, la justice qui condamne à mort est une justice militaire, « de terrain » (« *field tribunal* ») et non une justice ordinaire. De plus, cette « cour » est présidée par un Français, le général Lafayette, qui prononce la peine de mort. Un noir se trouve dans le jury, il s'agit du frère même du condamné. L'exécution est interrompue, et le condamné survit. Enfin, tous les personnages américains sont contre l'exécution. Le condamné est pardonné, et même émancipé à la fin de l'épisode. L'esclave en fuite est devenu un homme libre et rejoint la lutte des patriotes. Il est intégré dans le rêve américain. Le panneau déroulant, juste avant le générique de fin (qui donne un effet de « documentaire historique » à la fiction), rappelle la participation des Noirs à la révolution aux côtés des patriotes.

La presque exécution d'un Noir est donc traitée avec prudence. Cette image rentre dans le cadre d'un discours historique particulier : l'esclavage apparaît comme un fait presque exclusivement britannique²²⁵, la liberté est donnée par les Américains. L'esclave révolté embrasse la cause de son frère, parfaitement intégré parmi les patriotes. Il incarne l'échec du séparatisme révolutionnaire (il renonce à s'établir dans une ville uniquement noire), et la victoire du réformisme. Cet épisode semble donc faire écho à l'actualité, en faisant allusion aux contestations radicales du mouvement du nationalisme noir, des *black panthers*, ou des *black muslims*. En effet, le contexte est marqué par la radicalisation du mouvement noir. Le slogan « *black power* » apparaît en 1966, les violences persistent (Martin Luther King, puis Robert Kennedy sont assassinés en 1968), et les émeutes raciales estivales se répètent de 1964 à 1967. Les différentes analyses de ces violences dans les quartiers noirs des métropoles insistent sur le sentiment de frustration devant des progrès trop lents et trop mesurés de la situation sociale des Afro-Américains²²⁶. L'épisode semble donc appeler à la patience et à l'apaisement.

²²⁴ Herman Gray, « *Remembering Civil Rights. Television, Memory, and the 1960's* », Lynn Spigel, Michael Curtin, dir., *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Routledge, 1997, p. 350

²²⁵ Seule une remarque de Pompey, le condamné, établit le lien entre les colons en révolte contre la Couronne et l'esclavage.

²²⁶ Kaspi, *op. cité*, p. 180

L'ouverture des représentations télévisuelles aux minorités est donc compatible avec le conservatisme global de ce média. L'étude des images des minorités permet de suivre l'évolution du « politiquement correct » : cette évolution semble lente, avec un premier épisode où un Afro-Américain est exécuté en 1961. Il reste encore le tabou du personnage noir légalement exécuté dans un épisode en contexte contemporain, c'est-à-dire avec un effet de vraisemblance. Cette image reste probablement inédite des années 1950 aux années 1970, car elle en convoquerait sans doute d'autres, et pourrait déchirer le voile posé sur le passé récent de la peine de mort ou des relations interraciales. Le discours que l'on retrouve dans les différents épisodes qui montrent des minorités en prise avec la peine de mort est consensuel. Elles sont défendues en accord avec les principes d'égalité et de protection des droits proclamés dans la Constitution. Cependant, la majorité des épisodes du corpus n'aborde pas du tout la question raciale, elle est simplement oblitérée.

En conclusion, l'analyse des crimes dans le corpus a permis de mettre au jour des structures récurrentes appuyées sur des valeurs et des normes traditionnelles, alors que la société réelle connaît des changements et des tensions. La peine de mort permet de défendre symboliquement le respect de la vie, la patrie, mais aussi les règles du capitalisme, la propriété et la bonne façon d'accéder à la prospérité. La peine de mort permet également de régler des comptes et de punir dans la fiction des attitudes qui remettent en cause le pouvoir des hommes et des pères. Alors que les femmes et les jeunes cherchent à s'émanciper dans la société réelle, les intrigues construisent l'image de criminel(le)s, de personnages pas assez compétents pour s'intégrer dans la société et de victimes frappées à cause de leur déviance. Ces nombreux épisodes semblent ainsi assurer une fonction de mise en garde, et remise en ordre rassurante – quoiqu'imaginaire. Le discours globalement conservateur de ces fictions se retrouve dans le traitement de la question raciale, presque absente.

La mise en scène d'un monde sans minorité, ou presque, observée généralement dans les programmes télévisés a cependant un rôle particulier concernant l'image de la peine de mort. En effet, la représentation récurrente d'un épisode à l'autre, quelque soit

le genre, et sur une période longue, construit l'image d'un châtement réservé aux blancs – image qui déforme la réalité dans un sens consensuel. Les représentations s'opposent ici à la description du châtement capital, et du système judiciaire, que veut faire émerger le mouvement abolitionniste. Dans cette bataille d'image, les forces semblent inégales, d'autant que les représentations télévisées concordent avec les discours officiels, notamment ceux de la plus haute autorité judiciaire du pays. De plus, l'arrivée des minorités parmi les figurants au début des années 1960 les présente du « côté du glaive » de façon répétée alors que les personnages appartenant aux minorités restent rares dans le rôle des accusés et des condamnés. Cette image confirme que le système ne discrimine pas puisque les minorités en font partie et participent à l'exercice de la justice.

Cette vision positive du système judiciaire semble cependant battue en brèche par un type d'intrigue récurrent dans le corpus, celui de l'erreur judiciaire. La deuxième partie cherche ainsi à comprendre pourquoi cette histoire est racontée, encore et encore, tout au long du corpus.

Deuxième partie. Le problème de la condamnation à mort des innocents

Le *Code of Practices for Television Broadcasters* de décembre 1951, adopté par le *Television Board of National Association Of Radio and Television Broadcasters* exige des signataires qu'ils diffusent des programmes responsables. Ils se doivent de donner une bonne image des représentants de la loi, et par là du système judiciaire (« *La police doit être respectée, et les officiers de justice doivent être représentés avec respect et dignité*²²⁷. ») Ce respect doit se retrouver dans la morale des intrigues, où le crime est suivi de son juste châtement, toujours selon le texte du code. Or, les erreurs judiciaires ont un poids important dans le corpus, de nombreux condamnés de fiction sont innocents, mais de façons différentes.

En effet, les spécialistes en droit ont construit des définitions qui sont pour l'essentiel transposables aux condamnés de fiction. Si l'on suit Robert Bohm, on peut proposer définition étroite de l'innocence. Sont considérés innocents les hommes et femmes qui ont été disculpés, car ils n'étaient pas du tout impliqués dans le crime à l'origine de leur condamnation, ou car ils ont été condamnés pour un crime qui n'a pas été commis en réalité. Ainsi dans le corpus, les innocents au « sens étroit » constituent l'essentiel des erreurs judiciaires²²⁸. Le cas le plus répandu (47 personnages) est celui du condamné qui n'a pas commis l'acte criminel pour lequel il doit être exécuté. Les autres catégories d'innocents au sens étroit (erreur d'identité, acte criminel non commis) comptent 17 personnages. Robert Bohm complète cette définition par une définition, plus large, qui comprend notamment les cas de qualifications abusives d'un crime en offense capitale²²⁹. Dans le corpus, il y a huit innocents au « sens large ».

Cette présentation des innocents condamnés ne tient pas compte des crimes dont la punition par la mort pose des problèmes. 11 personnages sont condamnés pour des

²²⁷ « *Law enforcement shall be upheld, and the officers of the law are to be portrayed with respect and dignity.* »

²²⁸ Voir annexe 16.

²²⁹ Robert M. Bohm, *DeathQuest : an Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, 4^e édition, Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, p. 214.

faits qui ne sont plus des crimes capitaux (vol sans mort d'homme, sorcellerie) au moment de la diffusion de l'épisode, et huit autres sont punis pour leurs opinions (politiques et religieuses), ce qui ne correspond pas aux standards démocratiques.

Les condamnations d'innocents forment donc un lieu commun, puisqu'elles concernent 86 personnages dans leur définition la plus large (condamnations problématiques comprises), pour 72 épisodes différents – ce qui représente 62% des épisodes du corpus. Or, dans le cas des condamnations à mort dans la réalité, la question de l'innocence est importante. Une première étude concernant 65 erreurs judiciaires capitales est publiée en 1932²³⁰. Puis Hugo Adam Bedau publie une recherche en 1964 sur 74 affaires pour la période 1893-1962. Selon lui, huit personnes ont été exécutées à tort²³¹. La date de publication de cette étude montre que l'innocence est un des termes du débat sur la peine de mort. La comparaison avec la réalité est bien évidemment très difficile. La vaste étude de Bedau et Radelet propose une estimation moyenne de six personnes par an condamnées à tort sur la période 1900-1987²³², tout en précisant qu'il ne s'agit que du « sommet de l'iceberg ».

Si l'on se concentre sur la représentation des personnages innocents uniquement suivant la définition étroite ou large de l'innocence, on les trouve dans 60 épisodes soit 51%. S'agit-il cependant d'un lieu commun critique ?

La portée critique des différentes intrigues dépend de nombreux facteurs, mais le type de système judiciaire représenté est déterminant à cet égard. L'hétérogénéité du corpus a pour conséquence la représentation de nombreux systèmes judiciaires. Les systèmes judiciaires de fiction n'entretiennent pas tous la même relation avec la réalité du spectateur : certains lui sont contemporains, et d'autres sont anciens ; certains lui sont connus car américains, d'autres lui sont étrangers, Un autre critère important pour apprécier un système judiciaire est le régime politique qu'il sert. Dans le cadre du corpus, il peut s'agir, ou non, d'une démocratie. De manière plus générale, nous désignons par « système démocratique » le système judiciaire dans lequel le peuple est consulté par le biais du jury, ou de ses représentants élus. Tous les autres systèmes sont

²³⁰ Borchard, *Convicting the Innocent*, 1932 selon Robert M. Bohm, *op. cit.*, p. 214.

²³¹ Hugo Adam Bedau, « Murder, Errors of Justice, and Capital Punishment », Hugo Adam Bedau, dir., *The Death Penalty in America : An Anthology*, Édition révisée, Chicago, Aldine Pub. Co., 1968 (1964), p. 434-452.

²³² Hugo Adam Bedau, Michael L. Radelet, « Miscarriages of Justice in Potentially Capital Cases », *Stanford Law Review*, 41, 1 (Novembre 1987), p. 21-179, disponible en ligne sur : <http://deathpenalty.procon.org/sourcefiles/hugobedaumichaeleradelet.pdf>, consulté le 19 octobre 2015.

considérés comme « non démocratiques ». Tous ces critères, hiérarchisés et croisés²³³, nous permettent de définir 11 principaux types de systèmes judiciaires dans le corpus²³⁴.

I. Le procès équitable (« *fair trial* »), la première étape qui mène à l'exécution

Le système judiciaire américain et démocratique est le plus représenté dans le corpus avec 75 épisodes (soit 64%). Cependant, les erreurs judiciaires y prennent une place importante. Ainsi, 46 des 64 condamnés innocents « au sens étroit » le concernent²³⁵, soit une forte majorité (72% environ). Or, ces condamnés innocents ont tous bénéficié de la justice américaine, et notamment d'un procès équitable (« *fair trial* »). La procédure échoue régulièrement dans la recherche de la vérité dans les intrigues étudiées. Pourtant, les dialogues critiquant les insuffisances de ce système judiciaire, y compris de la part des condamnés à tort, sont peu fréquents. Ces épisodes semblent ainsi concilier des impératifs narratifs et idéologiques apparemment contradictoires. En effet, d'un point de vue narratif, un système qui fonctionne parfaitement se prête mal à la mise en intrigue ; d'un point de vue idéologique, le système doit être représenté comme efficace et juste, ne serait-ce que pour respecter les obligations du code de diffusion. Dans un apparent paradoxe, le « *fair trial* » est à la fois juste et peu efficace dans la détermination des faits du crime. C'est peut-être parce que les enjeux sont autres. Il s'agit donc ici d'essayer de préciser ce qu'est le procès équitable de fiction avant de voir ce qui se produit dans cette étape importante.

A. Le procès équitable, un lieu commun de la fiction

Le « *fair trial* » semble le modèle implicite qui traverse tout le corpus, et à partir duquel les systèmes judiciaires présentés sont évalués. Ce procès modèle se retrouve aussi bien dans les dialogues que dans la mise en scène, notamment l'organisation des

²³³ Voir arbre en annexe 18.

²³⁴ Voir liste en annexe 19.

²³⁵ Les épisodes qui présentent la justice militaire américaine sont exclus de cette liste.

lieux. Sa formule est simple et concerne un nombre réduit d'acteurs. Un déroulement proche se répète d'un épisode à l'autre, transformant l'administration de la justice en un théâtre pédagogique.

1) Un leitmotiv qui résume la procédure judiciaire

Le procès équitable ou « *fair trial* » est une expression récurrente dans les dialogues des épisodes étudiés. On le trouve tout au long de la chronologie du corpus et dans tous les genres. Ainsi, l'expression est répétée dans le contexte du western, au début comme à la fin de la période. En 1958 dans *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*), le *sheriff* présente la condamnation à mort du héros :

Le sheriff : Mais nous faisons comme il faut, avec un procès équitable et une exécution légale. (But we're doing this right with a fair trial, and a legal execution.)

Le même lieu commun en 1967 peut être entendu dans *Of Lasting Summers and Jim Sonnett* (*The Guns of Will Sonnett*):

Le sheriff : Il a eu un procès équitable et il a été condamné à mort. (We gave him a fair trial and he was sentenced to die.)

Dans le contexte contemporain, les épisodes au cadre policier et judiciaire multiplient les proclamations semblables. En 1953, dans *Murder PhD* (*Rocky King, Inside Detective*), le héros explique à son partenaire :

Rocky: Je vais te dire: Nathan Merrill est emmené à la chaise sur la base de preuves apportées par mes hommes. Je suis sûr qu'il a eu un procès équitable. (I'll tell you this: Nathan Merrill was going to the chair by the evidence brought by my men. [...] I'm sure he had a fair trial.)

En 1961, dans *Hour of Execution* (*Checkmate*), le juge, soupçonné d'avoir manqué d'impartialité dans le procès, se justifie :

Le juge: *Johnny Massico a eu un procès équitable, je me suis démené pour lui donner toutes les chances possibles. (Johnny Massico got a fair trial, I bend over backwards to give him every break I could.)*

On remarque que ce type de dialogue est tenu presque exclusivement dans le cas d'épisodes qui ne présente pas de scènes de procès, car l'intrigue débute alors que celui-ci a déjà eu lieu. L'expression est sans doute considérée par les auteurs comme suffisamment évocatrice pour remplacer des images, et pour rendre inutile d'avantage de précisions. D'autres épisodes nous permettent d'apercevoir directement ce qu'est le *fair trial*.

2) La mise en scène du procès équitable

Le procès équitable de télévision semble reprendre les dispositions fondamentales du droit pénal. La fiction fait ainsi œuvre de pédagogie, tout en nous donnant des indices sur ce qui est considéré comme central dans l'évaluation d'une procédure judiciaire. En effet, les droits d'un accusé sont précisés dans la Constitution, en particulier le VI^e amendement. L'accusé a le droit à un procès rapide et public, à un jury impartial, à être informé des accusations contre lui, à pouvoir interroger les témoins contre lui et en produire en sa faveur, il a également le droit à un avocat²³⁶.

L'analyse des scènes de procès dans les épisodes présentant un système américain et démocratique révèle que le procès a lieu toujours sur place, et très peu de temps après la désignation d'un accusé, en particulier dans le contexte du western²³⁷. Les procès sont toujours tenus en public²³⁸. Le procès équitable suppose enfin un juge et

²³⁶ Le VI^e amendement contient les dispositions suivantes: « Dans toutes poursuites criminelles, l'accusé aura le droit d'être jugé promptement et publiquement par un jury impartial de l'État et du district où le crime aura été commis — le district ayant été préalablement délimité par la loi —, d'être instruit de la nature et de la cause de l'accusation, d'être confronté avec les témoins à charge, d'exiger par des moyens légaux la comparution de témoins à décharge, et d'être assisté d'un conseil pour sa défense. » Traduction proposée par Jean-Michel Lacroix, *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 542.

²³⁷ Pour se limiter à deux exemples : dans *Judgment (The Rebel)*, 1959, le procès a lieu une heure après l'arrestation de l'accusé ; dans *The Gamble (Bonanza)*, 1962, il a lieu le lendemain du crime.

²³⁸ On note cependant deux exceptions : *Bolt from the Blue (Maverick)*, 1960, car le procès a lieu en pleine nature et *Alethea (Kung Fu)*, 1973, car le témoin est une petite fille.

un jury, ce que l'on peut entendre dans les dialogues et voir dans les mises en scène. Par exemple, *The Avenger* (*Bonanza*, 1960) présente deux des fils Cartwright à la recherche de signatures pour une pétition qui pourrait sauver leur père et leur frère. Les habitants de la ville refusent, dont l'un par ces mots :

Zeek: *Ecoutez, je vois ça comme ça: ils zont eu un procès honnête et équitable. J'veis pas être celui à aller contre la décision d'un juge et d'un jury. (Now, the way I look at it, they was tried fair and square. And I ain't the one to go against judge and jury.)*

La double légitimité (du jury populaire et du professionnel du droit) est ainsi invoquée à de nombreuses reprises dans plusieurs épisodes du corpus, cependant, elle n'est pas essentielle. Par exemple dans *I Am the Night - Color Me Black* (*The Twilight Zone*, 1964), l'accent porte sur le seul jury populaire. De plus quand un accusé peut s'expliquer devant un juge, même sans la présence d'un jury, la procédure n'est pas invalidée. Ainsi, dans *Hour After Dawn* (*Laramie*, 1960) et *Old Man* (*Gunsmoke*, 1964), le juge laisse à l'accusé le choix entre une procédure avec ou sans jury. Il fait dans ce cas office de juge, procureur et jury : il mène l'interrogatoire de l'accusé, détermine les faits et la peine. Cette représentation est cependant limitée au genre du western, mais elle semble montrer un aspect essentiel du procès équitable : une procédure contradictoire, même minimale, est suffisante. Donner la parole à l'accusé face à une personne impartiale, c'est respecter les exigences de base du « *fair trial* ».

Le personnage absent de l'essentiel de ces procédures est l'avocat. En effet, on compte sept épisodes qui présentent des séquences de procès en contexte contemporain et l'avocat y apparaît surtout comme un figurant. Il prend la parole de manière significative dans trois épisodes seulement²³⁹. Dans les scènes de procès en contexte western, la présence de l'avocat auprès du condamné est l'exception. Sur les 18 épisodes concernés, seul quatre présentent un avocat de profession²⁴⁰. Cette absence peut participer de la vraisemblance de l'intrigue, les avocats étant rares au temps de la Frontière. Cependant, on remarque que les quatre épisodes en question sont diffusés à

²³⁹ *The Allen Cutler Case* (*The Court of Last Resort*, 1958), *Starring the Defense* (*The Alfred Hitchcock Hour*, 1963) et *Shadow of a Killer* (*Judd, for the Defense*, 1967).

²⁴⁰ *Bolt from the Blue* (*Maverick*, 1960), *The Judgment* (*The Virginian*, 1961), *A Bad Place to Die* (*The Virginian*, 1967), *The Day They Hanged Kid Curry* (*Alias Smith and Jones*, 1971).

partir des années 1960²⁴¹. On peut voir dans cette tendance la trace du développement des droits des accusés et de la défense à la même période, symbolisé notamment par l'arrêt Miranda de 1966 qui impose à la police l'obligation de rappeler aux suspects leurs droits, y compris leur droit à un avocat.

3) Le déroulement du procès équitable, une mise en scène répétée d'un épisode à l'autre

À l'écran, le procès peut se dérouler dans des circonstances particulières, le contexte du western est propice à l'organisation de procès improvisés pour rendre la justice « de la Frontière ». Cette justice improvisée est l'occasion de rappeler les fondamentaux de la justice, en remontant aux « origines mythiques » de la forme du procès. Par exemple, dans *Horse of Another Color (Dusty's Trail, 1973)*, le *marshal* est prêt à pendre sur place le héros, Dusty, pour vol de cheval. Ses amis s'y opposent et le *marshal* consent à organiser un « *fair trial* », au milieu de nulle part. Lors de la scène suivante, un procès est organisé près d'un relais de poste abandonné. Le *marshal* prend le rôle du juge, l'accusateur et propriétaire du cheval volé fait office de procureur, les amis de l'accusé servent de témoins et un autre fait office d'avocat de la défense. La condamnation à mort qui s'en suit n'est pas contestée dans son principe.

On retrouve des scènes de ce type dans d'autres épisodes comme *Bolt from the Blue (Maverick, 1960)*. Le premier procès présenté dans cet épisode a lieu dans un *saloon*, et le second au pied du « *hanging tree*²⁴² », en présence du même juge.

Quel que soit le lieu, l'organisation de l'espace est presque toujours la même. Le juge se trouve à l'écart, il préside au fond de la pièce (ou derrière le bar), un marteau à portée de main. Les éventuels témoins se rendent à ses côtés pour prendre la parole. Le jury est placé sur l'aile. En face du juge, se trouvent la table de l'accusation et la table de la défense. Le public se situe derrière.

²⁴¹ On peut rajouter à cette liste *Alethea (Kung Fu, 1973)*, car le héros refuse expressément l'avocat qui lui est proposé par le *sheriff*.

²⁴² Ou « arbre aux pendus ».



Figure 13 - Un procès improvisé dans un saloon, qui reprend l'organisation typique d'un tribunal, vu ici du point de vue du jury (*Bolt from the Blue, Maverick*, 1960)



Figure 14 - L'organisation typique d'une salle de tribunal en contexte contemporain, ici du point de vue du public (*Shadow Play, The Twilight Zone*, 1961)

Le procès équitable suit un déroulement qui semble immuable, même si toutes les étapes ne sont pas forcément mises en scène : énoncé des charges, audition des témoins et éventuellement examen des preuves, délibération du jury, verdict du jury puis sentence du juge. La forme est ritualisée, et bien connue du spectateur, car elle est déclinée à l'infini dans les séries de tous genres, mais aussi les films²⁴³. Dans le cas des condamnations à mort, l'aspect répétitif est appuyé par la formule de la sentence de mort, présente dans de très nombreux épisodes, avec quelques variantes. Cette forme solennelle apparaît dans les westerns, tout au long de la période. Les deux exemples suivants sont tirés respectivement du plus ancien²⁴⁴ et du plus récent²⁴⁵ de ces épisodes.

Le juge: *Vous serez pendu par le cou jusqu'à votre mort mort ... mort ... (You will hang by the neck until your are dead ...dead... dead)*

Le juge: *Kwai Chang Caine vous avez été déclaré coupable de meurtre. Le jugement de cette cour est que vous serez emmené à un lieu d'exécution et pendu par le cou jusqu'à votre mort. Que Dieu ait pitié de votre âme. (Kwai Chang Caine you have been found guilty of murder; it is the judgment of this court that you be taken to a place of execution and hanged by the neck until dead)*

On retrouve des formules proches dans les épisodes appartenant au genre policier et judiciaire :

Le juge: *Adam Grant, vous avez été jugé par un jury de vos pairs et déclaré coupable. Avez-vous quelque chose à dire avant la proclamation de la sentence ? Très bien, la sentence de cette cour est que, pour le crime brutal et abject de meurtre au premier degré, vous soyez mis à mort par électrocution²⁴⁶. (Adam Grant, you have been tried by a jury of your peers and found guilty. Do you have anything you wish to say before sentence is passed? Very well, it is the sentence of this court, that for the brutal and despicable crime of murder in the first degree, you shall be put to death, by means of electrocution.)*

²⁴³ Barbara Villez, Antoine Garapon, *Séries Télé : Visions de la Justice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 193 p.

²⁴⁴ *Hang the Jury, Cowboy G-Men*, 1953.

²⁴⁵ *Alethea, Kung Fu*, 1973.

²⁴⁶ *Shadow Play, The Twilight Zone*, 1961.

Le juge: *Vous serez emmené à la prison de l'État, et en ce lieu, le 19e jour du mois de Novembre, suivant les procédures de l'État de New York, vous serez mis à mort. Et que Dieu ait pitié de votre âme*²⁴⁷. (*That you'd be taken to state prison, and there on the 19th day of November, in accordance with the procedures of the state of New York be put to death. And may God have mercy on your soul.*)

Le caractère solennel de la sentence est renforcé par le silence qui l'accompagne, et la mention très régulière de Dieu et de l'âme du condamné. Tout ceci fait de cet énoncé, une formule rituelle indiquant que le « *fair trial* » est clos, et signifiant sans doute que c'est l'ensemble de la procédure qui a un aspect rituel.

B. Le procès équitable, une procédure qui engage l'ensemble de la communauté

Alors que les intrigues mettant en scène des erreurs judiciaires sont nombreuses, les dialogues évoquant les insuffisances du procès équitable sont très rares dans le corpus. Plutôt que de revenir sur ce qui a amené la justice à condamner à mort un innocent, les personnages principaux appelés à l'aide annulent les différents éléments à charge en se lançant à la recherche des véritables coupables – découverts, sauf exception²⁴⁸. Les épilogues assurent le spectateur que la vie du condamné innocenté a repris son cours, alors que les « méchants » sont punis. Beaucoup se terminent sur une note humoristique. En somme, la justice pardonne aussi rapidement qu'elle a condamné. L'absence récurrente d'une « réponse » à l'erreur commise est aussi sans doute un indice qu'une telle réponse n'est pas nécessaire, car la découverte de la vérité n'est pas un des buts du « *fair trial* ».

²⁴⁷ *Prime of Life, Naked City*, 1963.

²⁴⁸ Dans le cas des 39 épisodes où l'on compte un condamné qui n'a pas commis l'acte, seuls cinq ne présentent pas de véritable coupable : *The Last Request (Alfred Hitchcock Presents, 1957)*, *The Allen Cutler Case (The Court of Last Resort, 1958)*, *The Avenger (Bonanza, 1960)*, *The Executioner (Alcoa Presents: One Step Beyond, 1961)*, *The Executioners (The Virginian, 1962)*, et *John Peter Altgeld (Profiles in Courage, 1965)*.

1) Le respect « *due process of law* » est plus important que la découverte de la vérité

Nous avons remarqué plus haut que l'expression « *fair trial* » est utilisée très souvent dans les épisodes, en particulier ceux qui ne présentent pas de scène de procès. On peut également noter que cette expression est utilisée comme argument pour justifier une condamnation en quelques mots, soit parce qu'un personnage vient s'enquérir de ce qu'il s'est passé, soit parce qu'un doute sur la culpabilité du condamné vient de se faire connaître. Dans l'intrigue, cette proclamation que la procédure judiciaire est au-dessus de tout reproche met fin à la discussion et au débat. En résumé, tant que la procédure légale et régulière a été respectée, elle a atteint sa propre fin. Le procès équitable sert à s'assurer du respect des droits de l'accusé, c'est le seul élément que l'on peut raisonnablement exiger et qui peut servir de base pour un appel.

Ceci apparaît plus clairement dans quelques épisodes où des dialogues insistent sur la possibilité d'une erreur humaine. Dans *The Broken Frame* (*Mickey Spillane's Mike Hammer*, 1958), le personnage principal, Mike Hammer, fait la leçon à son partenaire, inquiet d'avoir pu participer à la condamnation (puis indirectement à l'exécution) d'un homme innocent :

Mike: Bennet a été mis en accusation, jugé, et condamné. Ses trois appels ont été rejetés, et le gouverneur a refusé d'alléger sa peine. [...] Si tu cherches un boulot avec une garantie contre les erreurs, gravée à la main, alors tu n'as pas choisi la bonne carrière. (Bennett was indicted, tried and convicted. He was turned down on three appeals and denied clemency by the governor. [...] If you're looking for a job with a gold plate with a hand engraved guarantee against mistakes, then you're in the wrong business.)

Les erreurs font partie du travail ordinaire du détective, il doit l'accepter par réalisme car cela fait partie du système judiciaire, ce qui n'invalide en aucune manière les condamnations obtenues. Les condamnations à tort sont une conséquence probable, mais acceptable tant que le condamné a pu bénéficier de la totalité de ses droits. Le rappel de la totalité de la procédure légale dans cette réplique entre dans cette perspective. Le même type d'argument se retrouve, sous une forme plus humaniste, dans *To Die at Midnight* (*Four Star Playhouse*, 1956), où le directeur de la prison

souligne à la fois les insuffisances du procès équitable et la capacité du système à s'auto-corriger :

Gordon: *Un procès peut être le plus équitable possible, il y a toujours la possibilité d'une erreur humaine. Tous ceux qui travaillent dans le domaine pénitentiaire le savent, nous travaillons pour les corriger. Mais c'est un fait que des innocents ont été condamnés à la suite d'une quelconque erreur (No matter how fair a trial is, there's always the element of human error. All of us in prison work know that, we're working to correct it. But it is a fact that innocent people have been convicted through some kind of mistake.)*

L'élément humain apparaît ici à la fois comme la principale force et la principale faiblesse du système judiciaire. Un procès équitable peut être inefficace à découvrir la vérité, à cause des hommes qui peuvent se tromper. Mais le procès n'est qu'une étape dans le long processus de la justice, et les erreurs peuvent être compensées par l'action des hommes, conscients de leur responsabilité particulière. L'innocence ou la culpabilité sont donc presque des notions accessoires, elles ne sont pas prises en charge uniquement par le procès.

2) Une procédure qui établit le consentement de la communauté

Le nombre important de séries western a attiré l'attention de chercheurs qui ont cherché à comprendre le succès de ce genre. J. Fred MacDonald, par exemple, analyse le western comme un drame politique, un drame moral et un drame légal²⁴⁹. Un des bénéfices du genre est de proposer une reconstruction mythique du passé récent des États-Unis, une fable originelle. Or, plusieurs intrigues du corpus montrent justement les « débuts » de la justice.

Un épisode apparaît à ce titre représentatif : *Shadow of a Pale Horse (The United States Steel Hour, 1960)*. Les habitants de la petite ville perdue du bush sont en effet amenés à réinventer la justice. Coupés de la civilisation, et confrontés à un meurtre dans

²⁴⁹ J. Fred MacDonald, *Who shot the Sheriff? : The Rise and Fall of the Television Western*, New York, Praeger, 1987, xiii-158 p.

leur communauté, ils n'ont d'autre choix que de s'organiser. Ils se répartissent les rôles pour le procès. Un conducteur de chariot de passage, donc extérieur à la communauté et impartial, doit accepter le rôle du juge. Le jury est composé des habitants. Le père de la victime est forcé de jouer le rôle de l'avocat de la défense, tandis que le patron de l'accusé (qui a pris sa défense) joue le rôle du procureur. Cette inversion des rôles est présentée dans la fiction comme un moyen de contrebalancer la partialité des deux hommes. Les devoirs qui s'imposent à eux les forcent à adopter des points de vue qui ne sont pas les leurs à l'origine.

Cependant, la scène d'exécution nous permet de mieux comprendre les enjeux : le « juge » demande une dernière fois à la communauté s'il y a consensus sur le verdict et la punition. Les habitants confirment leur décision, y compris l'« avocat » et le « procureur ». L'inversion des rôles a donc pour résultat de construire le consentement de ces deux personnages : le consentement du père est détaché du désir de vengeance et « raisonné » (comme il a joué le rôle de l'avocat, le doute s'est installé, et il apparaît réticent à l'exécution); le patron, quant à lui, apparaît convaincu à la fin de l'épisode de la culpabilité de son employé.

La justice est donc présentée comme fondamentalement démocratique. Il s'agit d'un système que la communauté se donne pour gérer les différents qui la concernent. Le modèle proposé dans les épisodes western est celui du consentement de tous. La diversité des jurys, observée en première partie, entre sans doute dans cette perspective. Le jury est un résumé de la communauté (hommes et femmes, Blancs et Noirs, ...), il la représente, et, dans le cas d'une condamnation à mort, il doit être unanime.

La procédure du procès équitable apparaît dans les fictions comme le moment où la communauté unanime désigne celui qui va être mis à l'écart, et finalement mis à mort. On remarque d'ailleurs que de nombreux condamnés sont des étrangers, des nouveaux venus, des hommes de passage, des personnes impopulaires. Par exemple, dans *Judgment (The Rebel, 1959)*, le condamné est un *yankee*, installé en pays confédéré et détesté de la population. Des étrangers au sens strict, ou de récents immigrés, sont condamnés à mort : des Mexicains, un Français, un Chinois²⁵⁰ et deux Italiens. Le manque de patriotisme des anarchistes dans *The Sacco-Vanzetti Story* est un des arguments de l'accusation : les deux accusés ont fui au Mexique pendant la

²⁵⁰ Respectivement dans *Dust (The Twilight Zone, 1961)*, *The Barefoot Kid (Laramie, 1962)*, *The Black Hankerchief (Have Gun – Will Travel, 1959)*, *Alethea (Kung Fu, 1973)*.

Première Guerre Mondiale alors que « leur pays avait besoin d’eux ». Les deux personnages sont d’autant plus étrangers qu’ils s’expriment en anglais avec un fort accent. À un titre ou à un autre, plus de la moitié des innocents au sens étroit sont des étrangers à la communauté qui les a condamnés.

3) Une procédure qui transforme le condamné

D’un point de vue plus structural (et avec l’aide de la sociologie), on peut considérer que les criminels sont des déviants, « ils apparaissent comme étrangers à la collectivité parce qu’ils dévient de ses normes²⁵¹ ». Ainsi, les hors-la-loi de carrière, les assassins, les traîtres et les espions sont eux aussi des étrangers à la collectivité²⁵². Le procès équitable transforme donc le personnage en condamné. Il lui donne, ou confirme, son « étiquette » de déviant, ou d’étranger, avec le consentement de la communauté. Ce processus de transformation apparaît dans certaines mises en scène.

En effet, une fois la sentence passée avec la formule rituelle, le condamné est isolé et « saisi ». La mise en scène de l’énoncé de la sentence joue un rôle central dans cette phase de « saisissement ». Elle adopte souvent la même forme : le condamné est seul dans le cadre. Sa solitude est parfois même soulignée par un mouvement avant de caméra sur son visage, qui permet au spectateur de mieux scruter sa réaction.

²⁵¹ Howard S. Becker, *Outsiders, Études de sociologie de la déviance* (1963). Paris, A. M. Métailié, 1998 (1985), p. 27

²⁵² Rappelons que selon Michel Foucault, le criminel est un ennemi du souverain et de la société.



Figure 15 - La "saisie" du condamné, soulignée par l'utilisation d'un travelling avant (*Old Man, Gunsmoke*, 1964)



Figure 16 – La "saisie" du condamné dans *A Bad Place to Die, The Virginian*, 1967

Le personnage du condamné est comme saisi, figé et arrêté, au centre du cadre, et ce moment particulièrement mis en lumière semble être celui de cette transformation symbolique. La sociologie de la déviance décrit ce phénomène d'étiquetage quand le déviant est pris : « La conséquence principale est un changement dans l'identité de l'individu aux yeux des autres. En raison de la faute commise et du caractère flagrant de

celle-ci, il acquiert un nouveau statut.²⁵³ » Le condamné est saisi par le cadre, mais il est aussi saisi au sens propre par les forces de l'ordre qui l'emmènent dans son lieu d'emprisonnement. D'un point de vue symbolique, le « *fair trial* » sert à effectuer cette opération, en obtenant le consentement de tout un groupe.

C. Des contre-modèles dans les systèmes non démocratiques ?

Le caractère hétérogène du corpus permet d'observer comment des systèmes judiciaires étrangers et non démocratiques sont reconstruits. Ce groupe d'épisodes comprend des systèmes où la justice est rendue au nom d'une monarchie, d'un empire, d'une dictature ou d'un régime totalitaire (dans 15 épisodes), ou au nom d'une Église (deux épisodes, centrés sur la figure de Jeanne d'Arc). Ces différentes justices peuvent être lues comme des contre-modèles : leur fonctionnement à l'écran permet de pointer les différences entre le système représenté et le système américain et démocratique. Cependant, le modèle du « *fair trial* » semble prédominant, au point d'apparaître en temps et des lieux inattendus.

La forme basique du « *fair trial* » se retrouve en effet dans des épisodes où elle ne fait a priori pas partie du contexte. Ainsi, la série *Zorro*, qui se déroule dans la Californie sous domination espagnole, nous permet d'apercevoir un système judiciaire non américain et non démocratique, puisque la justice y est rendue au nom de la couronne espagnole. L'épisode *Garcia Stands Accused* (1958) présente une scène de procès, qui diffère assez peu des lieux communs décrits pour le procès équitable américain. On trouve un juge (qui porte une perruque) et un greffier. L'accusé est autorisé à prendre la parole, des témoins sont entendus. La scène a lieu en public, peu après le crime. Don Diego assure même le rôle de l'avocat de la défense. Le *commandante* tient le rôle du juge et du procureur. La seule absence notable est celle du jury, cependant nous avons déjà remarqué que le jury n'est pas forcément présent dans le contexte du western. L'organisation des lieux reprend aussi une forme proche.

²⁵³ Howard S. Becker, *op. cité*, p. 54-55.

La procédure est également contradictoire dans le procès contre Jeanne d'Arc dans *Saint Joan (Hallmark Hall of Fame, 1967)*. Jeanne est confrontée à ses juges, qui sont aussi des procureurs, mais de façon plus inattendue, elle trouve du soutien parmi les clercs, et l'un d'entre eux joue le rôle de l'avocat. Il obtient même pour elle une porte de sortie. Même dans un épisode qui représente un monde a priori opposé en tous points aux valeurs démocratiques, comme *The Obsolete Man (The Twilight Zone, 1961)*, on retrouve les mêmes éléments de base : un juge/procureur, un greffier, un public, et un jury. La différence réside donc moins dans la forme que dans les types de crimes capitaux jugés : l'opposition politique et la dissidence religieuse. De plus, le but avoué n'est pas de rendre la justice mais de préserver le pouvoir en place, de se débarrasser de rivaux, de menacer un opposant, de terroriser et de contrôler une population. Par exemple, le *commandante* affirme la valeur exemplaire de la condamnation à mort d'un jeune aristocrate insolent²⁵⁴.

Le Commandante: Qu'il soit Don Ricardo ou Zorro, il se moque de la loi et de l'ordre, son exécution servira de leçon bien nécessaire. (Don Ricardo or el Zorro, he mocks law and order, his execution will be a much needed lesson.)

La forme copiée du « *fair trial* » dans ces quelques épisodes construit ainsi une « parodie de justice », qui tient moins à des questions de procédure qu'à des questions d'intention et de motivation.

L'autre caractéristique des justices non démocratiques, qui les distingue fondamentalement des justices démocratiques, est l'absence de procédure légale. En effet, dans la majorité des cas, il n'y a pas de procédure. On ne compte aucune séquence de procès dans 13 des 17 épisodes au système judiciaire non démocratique et non américain. Le plus souvent, le pouvoir discrétionnaire de l'officier est mis en scène : il prononce une condamnation à mort sans aucun contrôle. Le *commandante* de la série *Zorro* en prononce ainsi plusieurs sous le coup de la colère, et exige qu'elles soient mises à exécution immédiatement. Cette absence de procédure est dénoncée plusieurs

²⁵⁴ *Zorro, The Flaming Arrow, 1958.*

fois. Ainsi, toujours dans *The Flaming Arrow*, après avoir sauvé le faux Zorro, et humilié le *commandante* dans un combat à l'épée, le héros masqué donne la morale :

Zorro: La prochaine fois que vous essayez de pendre un homme sans procès, mon épée ne l'épargnera pas (The next time you try to hang a man without a trial, I'll cut his sleeve much deeper!)

Ce type de discours se retrouve tout au long du corpus, par exemple dans *To Hang a Hero (The Young Rebels, 1970)*, un officier anglais s'oppose à son supérieur hiérarchique qui vient de prononcer une condamnation à mort contre un patriote, il demande qu'un procès soit organisé – sans succès. La forme du « *fair trial* » a donc une importance déterminante.

Par conséquent, une procédure contradictoire minimale est suffisante pour remplir les critères du procès équitable. La possibilité pour un accusé de se défendre face à une personne impartiale constitue le cœur du « *fair trial* », à condition que tous y consentent, de l'accusé au public en passant par le juge. Cette première étape de la procédure qui mène à l'exécution ne sert pas tant à établir la vérité des faits, et donc la culpabilité de l'accusé, qu'à rendre public le consentement symbolique de la communauté à cette future mise à mort, et à transformer le condamné en ce sens. Cependant, il s'agit plutôt d'un processus latent, les discours explicites mettent en avant la culpabilité du condamné et le besoin de rétribution. Par conséquent, sur cette structure, se greffent des éléments de discours qui pointent les faiblesses du système judiciaire, avec des différences selon les genres et la chronologie.

II. Du début des années 1950 à la première moitié des années 1960 : la mise en place de lieux communs pérennes

La structure du procès équitable est associée à un récit où l'intrigue récurrente est le sauvetage du condamné à tort. Ainsi, de nombreux épisodes semblent mettre en scène une justice défaillante puisqu'il faut réparer ses erreurs. Or, ces défauts varient et l'on peut distinguer plusieurs types de discours : certains traversent toute la période et

évoluent peu, tandis que d'autres sont plus conjoncturels. Une approche chronologique paraît nécessaire pour décrire dans un premier temps ces thématiques « structurelles » qui se mettent en place au début de la période, avant de décrire des intrigues et des discours présents uniquement à certaines périodes.

Les systèmes judiciaires présentés à l'écran à partir du début des années 1950 sont dominés par la différence entre le système judiciaire américain contemporain et les autres. Il s'agit donc ici de caractériser ces deux types de justice et de voir quels lieux communs sont construits par les différentes intrigues pour rendre compte de la place des innocents parmi les condamnés.

A. La représentation du système judiciaire américain contemporain : une justice idéale ?

Selon le type de système judiciaire représenté, et son rapport à la réalité du spectateur, le potentiel de commentaire social, et de vraisemblable voire d'« effet de réel » n'est pas le même. Ainsi, nous nous proposons d'analyser ici les caractéristiques récurrentes des épisodes dont le cadre est contemporain, sans élément fantastique ou de science-fiction – qui atténuent la vraisemblance. L'identification entre le monde de la fiction et le monde réel est donc portée à son maximum dans 24 épisodes du corpus, et 19 sont diffusés pour la première fois entre 1950 et 1963²⁵⁵. Certains même proposent au début de leur épisode un « contrat de communication²⁵⁶ » descriptif, voire réaliste et proche de la reconstitution : des voix off ou des panneaux déroulant précisant que les intrigues sont basées sur des histoires vraies. Le générique de la série *The Court of Last Resort* par exemple précise que cette « cour », composée d'experts, d'enquêteurs et d'avocats, est à l'œuvre dans tout le pays. Il dresse également une liste des noms et des fonctions des différents spécialistes. L'épilogue est parfois confié aux « vrais membres de cette cour » qui témoignent en tant qu'experts que des faits authentiques ont été

²⁵⁵ Voir liste (annexe 19).

²⁵⁶ La notion de « contrat de communication » ou « pacte d'intentionnalité » est dérivée de celle de « contrat de lecture », développée par Eliséo Véron pour la presse (1985). Ce contrat lie auteur et lecteur, et détermine les attentes du lecteur, concernant les « règles du jeu » du texte. Laurent Jullier le présente comme le « rapport des films narratifs à ce qui se passe ou ce qui s'est passé pour de bon dans le monde. » Laurent Jullier, *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*. Paris, Flammarion, 2012, p.101

utilisés dans la fiction. L'épisode intitulé *The Allen Cutler Case* (1958), où le condamné est innocenté grâce à une expertise balistique, se termine sur l'interview d'un spécialiste de ce domaine. Il explique au spectateur que ces techniques sont utilisées dans la réalité.

L'idée est ici de vérifier si ces épisodes les plus vraisemblables, qui jouent parfois sur un « effet de réel », véhiculent des lieux communs spécifiques concernant les condamnés, le système judiciaire et ses acteurs.

1) Des condamnés, à tort ou à raison, rarement « innocents »

On peut tout d'abord remarquer que les intrigues de ces épisodes reprennent le motif du condamné à tort, dans des proportions comparables à l'ensemble du corpus. Dans les 19 épisodes de ce sous groupe, on en compte 11 où au moins un condamné est innocent (au sens large ou au sens étroit). Les condamnés à tort sont des personnages qui n'ont pas commis le meurtre qui leur est reproché.

Si l'on se concentre sur l'analyse de ces 11 épisodes, on remarque que tous les condamnés ont bénéficié d'un procès équitable, aucun ne prétend avoir fait l'objet d'une procédure qui ne respecte pas ses droits. De plus, tous les condamnés ont participé activement à leur condamnation, ils ne sont pas tout à fait innocents²⁵⁷. Certains ont un casier, ou sont des délinquants juvéniles. On peut citer par exemple Allen Cutler, dans l'épisode évoqué plus haut. Il a été condamné pour cambriolage dans sa jeunesse ; il s'est présenté comme un vétéran, alors qu'il était en prison pendant la guerre. La révélation de ce mensonge précipite sa condamnation à mort²⁵⁸. D'autres condamnés ont un passé de violence ou se sont illustrés par des menaces ou dans des bagarres²⁵⁹. On trouve aussi des personnages qui ne respectent pas les normes sociales, notamment la

²⁵⁷ Sauf Herbert Morrison, l'un des condamnés de *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)* à qui il n'est pas fait de reproches sur son comportement passé dans la fiction.

²⁵⁸ Les autres délinquants notoires se trouvent dans *The Last Appeal (The Public Defender, 1954)*, et *Hour of Execution (Checkmate, 1961)*.

²⁵⁹ Dans *Murder PhD (Rocky King, Inside Detective, 1953)*, *The Last Request (Alfred Hitchcock Presents, 1957)* et les deux épisodes de *M Squad*.

famille traditionnelle²⁶⁰. Enfin, des condamnés ont commis des erreurs (prendre la fuite ou se méfier de la police²⁶¹).

De plus, un certain nombre de ces personnages vivent en marge de la société, on pense par exemple au condamné de l'épisode *To Die at Midnight* (*Four Star Playhouse*, 1956) qui est au chômage et doit accepter de vivre de la charité, ou aux jeunes délinquants qui survivent de petits boulots (*Hour of Execution*, *Checkmate*, 1961). Dernière preuve du caractère marginal et de la « faiblesse morale » de ces personnages : une poignée de ces meurtres, ou de ces méprises, se déroule sous l'effet de l'alcool. C'est par exemple le cas dans l'épisode de *Four Star Playhouse*, où le condamné n'a pas d'alibi et prend des décisions incriminantes car il est ivre. On peut noter ici une norme sociale particulière : la consommation excessive d'alcool est réprouvée dans l'éthique protestante selon Howard Becker, celle-ci « affirme que l'individu [...] ne devrait jamais rien faire qui puisse lui faire perdre la maîtrise de soi.²⁶² » Les exemples donnés sont la consommation d'alcool, d'opiacés et de marijuana.

Le point commun de tous ces condamnés, sauf rare exception, est bien la déviance. Les condamnés effectivement coupables de meurtre ont défié une norme sociale majeure, et en tant que criminels, ils appartiennent aussi à cette catégorie. La grande majorité de ces condamnés coupables est constituée par des professionnels du crime ou des récidivistes en matière de violence²⁶³. Par conséquent, le passé des condamnés coupables et le caractère déviant des condamnés à tort sont mis en valeur. Dans ce dernier cas, il apparaît que la justice ne s'est pas complètement trompée à leur sujet, ils étaient bien « coupables de quelque chose » et le temps passé dans le couloir de la mort permet à ces personnages d'expier symboliquement leur passé.

²⁶⁰ Dans *The Last Request* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1957), le condamné est un gigolo qui commet l'adultère par profession.

²⁶¹ Dans *To Die at Midnight* (*Four Star Playhouse*, 1956) et *Hour of Execution* (*Checkmate*, 1961).

²⁶² Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 159.

²⁶³ On peut citer comme exception notable *Impact of an Execution* (*Alcoa Premiere*, 1963), où le jeune condamné commet un crime passionnel.

2) Un système judiciaire capable de corriger ses propres erreurs grâce à ses acteurs dévoués

L'erreur judiciaire est tout ou partie la conséquence du comportement de l'accusé si l'on suit l'image récurrente dans ces épisodes. La correction de cette erreur est de plus effectuée par des acteurs du système judiciaire dans le cadre de leur mission, ce qui est une autre spécificité de ce groupe d'épisodes. Ainsi, on y trouve des policiers qui n'hésitent pas à rouvrir une enquête même quelques heures avant une exécution²⁶⁴. Le chapelain de la prison, ou un ministre du culte, parvient à mobiliser au service du condamné juge, procureur et policier²⁶⁵. Le directeur de la prison, responsable en dernier ressort de l'exécution, peut mener l'enquête lui-même. L'épisode *To Die at Midnight* présente ainsi Gordon, un directeur de prison attaché à son devoir. Persuadé de l'innocence du condamné qu'il doit exécuter, il interroge des possibles témoins et il refuse finalement de laisser faire l'exécution (il assomme même son assistant qui s'oppose à lui).

Dans *The Allen Cutler Case*, le système prend en charge la procédure d'appel : la Cour suprême de l'État accorde un sursis, et la « Cour du dernier recours » s'empare de l'affaire d'elle-même. Le condamné, ou ses proches et représentants, n'ont même pas besoin de faire appel au héros, ce dernier se rend auprès du prisonnier. Les représentants du ministère public peuvent agir pour corriger les erreurs judiciaires, ils sont parfois secondés par les avocats. C'est le cas dans deux épisodes²⁶⁶. Les lieux communs représentent un système qui coopère à la recherche de la vérité. Aucun enquêteur n'est entravé dans ses recherches, ni pour ensuite innocenter le condamné à tort sur-le-champ. Un simple coup de téléphone au gouverneur est suffisant pour arrêter tout le processus. Le système judiciaire décrit dans ce groupe d'épisodes commet des erreurs, mais est capable de les réparer à temps. Par conséquent, un seul condamné à tort est exécuté²⁶⁷.

On ne trouve dans cette première période que deux épisodes qui présentent des critiques explicites des acteurs du système. Dans *The Last Request* (*Alfred Hitchcock*

²⁶⁴ Dans *Murder PhD* (*Rocky King, Inside Detective*, 1953) et les deux épisodes de *M Squad*.

²⁶⁵ Dans *The Last Appeal* (*The Public Defender*, 1954) *Unholy Trio* (*Crossroads*, 1955) et *The Last Request* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1957).

²⁶⁶ *The Execution* (*21 Beacon Street*, 1959), *Cell 227* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1960).

²⁶⁷ Il s'agit de Frank dans *The Last Request* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1957).

Presents, 1957), le procureur est mis en cause pour ses ambitions électorales, cependant cette critique est contrebalancée par l'épilogue : il apporte un sursis de dernière minute, ayant fait avouer un témoin parjure. Il agit ici contre ses intérêts politiques immédiats. Dans *Hour of Execution (Checkmate)*, 1961), l'avocat de la défense est véreux et le juge est soupçonné un temps d'avoir commis le crime, et d'autres malversations. Là encore, ceci est contrebalancé par la découverte du vrai coupable et du professionnalisme du juge. La justice américaine contemporaine n'est donc pas idéale, mais l'image donnée est celle d'un système qui fonctionne et qui reste à l'écoute des justiciables.

B. Un système manipulé par l'intervention d'un puissant

Les épisodes du début des années 1950 à la première moitié des années 1960 présentent également des systèmes judiciaires non contemporains, qui appartiennent à la catégorie des justices démocratiques, tout en étant suffisamment éloignés du système pénal du spectateur pour permettre des intrigues et des commentaires sociaux et politiques. On trouve en premier lieu, et avec 30 épisodes, le western. Ces épisodes, qui laissent la porte ouverte à une lecture métaphorique, présentent souvent un système judiciaire utilisé par un puissant.

1) La figure du cacique

Dans le cadre du western, la justice apparaît facilement corrompue par un puissant, que les habitants considèrent comme leur leader. En effet, de nombreuses condamnations à tort sont dues à l'intervention de l'homme puissant du lieu : le cacique. Nous définissons ici la figure du cacique comme étant le *sheriff*, le juge, ou le riche propriétaire (de terres, de biens immobiliers, et/ou de bétail), moteur de l'économie locale. La communauté lui est soumise et le plus souvent l'admire. Ses membres sont endettés auprès de lui, au propre ou au figuré. En échange des services rendus par le cacique à la communauté, celle-ci le soutient dans le domaine politique. Ce type de

relations sociales tient du clientélisme ou du patronage²⁶⁸. Cependant, comme l'homme puissant dans ce cadre a à son service un groupe d'hommes armés, le terme historique de cacique semble plus adéquat²⁶⁹. Kathleen Spencer utilise le terme de « *Big Man* », et Horace Newcomb décrit un tel personnage comme un « *baron* »²⁷⁰.

Dans *The Jean LeBec Story (Wagon Train, 1957)*, Mark, le cacique, est un rancher mais aussi le principal propriétaire de biens immobiliers à Saint Joseph. La ville, point de départ des convois de pionniers se rendant à l'Ouest, est désignée comme « sa » ville. Son fils ayant été tué par un membre du convoi, il la fait fermer aux pionniers. Les magasins refusent de les servir, car tous les commerçants sont des locataires du cacique. Jean LeBec finit par se rendre pour permettre aux pionniers de terminer leurs préparatifs de départ. Mark obtient sa condamnation à mort, alors que Jean a agi en état de légitime défense. Le *marshal* décide de démissionner :

Mark: *J'ai respecté la loi en tous points. Ce tueur a eu un procès équitable. 12 hommes de bien l'ont déclaré coupable. (I did everything according to the law. That killer had a fair trial. Twelve good men and true found him guilty.)*

Le *marshal*: *Tu sais bien quel genre de procès a eu lieu. Le jury a à peine pu attendre pour rendre le verdict que tu voulais. Si c'est ça la justice, je ne veux pas y participer. (You know what kind of a trial that was. The jury could hardly wait to bring in the verdict you wanted. That's justice? I want no part of it.)*

Un autre exemple du pouvoir du cacique peut être trouvé dans *The Prisoner (Gunsmoke, 1969)*. Le cacique a de l'influence sur le *sheriff* local, qu'il a fait élire, mais aussi sur le juge du comté, qui lui doit aussi son poste²⁷¹. Il peut ainsi obtenir de la part de « son » juge un *death warrant*, mandat légal d'exécution, que les autorités de Dodge ne peuvent contester.

²⁶⁸ Jean-François Médard. « Le rapport de clientèle : du phénomène social à l'analyse politique », *Revue française de science politique*, 26^e année, 1 (1976), p. 103-131.

²⁶⁹ En référence à la Restauration bourbonnienne espagnole (XIX^e-XX^e siècle) durant laquelle des caciques, appuyés sur le monde agricole, possédaient la puissance économique, donnaient des consignes de vote à leur clientèle, et disposaient de factions armées pour faire plier les éventuels récalcitrants.

²⁷⁰ Kathleen L. Spencer, *Art and Politics in Have Gun - Will Travel : The 1950s Television Western As Ethical Drama*, Jefferson, McFarland, 2014; Horace Newcomb, « From Old Frontier to New Frontier. », Lynn Spigel, Michael Curtin, dir., *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Routledge, 1997, p. 287-302.

²⁷¹ Le comté porte même le nom du cacique (Mathison County) signe de propriété.

On retrouve cette figure du cacique, présentant une ou plusieurs de ces caractéristiques, dans onze épisodes²⁷², soit un tiers des épisodes western de cette période. Par conséquent, la procédure judiciaire menée dans ces « systèmes démocratiques avec caciques » est uniquement formelle. Le « *fair trial* » est décrit comme une coquille vide puisque les jeux sont faits d'avance. On peut se demander pourquoi ces figures sont aussi récurrentes dans le corpus. Une hypothèse possible est que ce motif dédouane le système judiciaire de toute responsabilité, car la situation est spécifique à un temps et un lieu. Il est aussi envisageable d'interpréter cette récurrence comme la traduction dans la fiction des inégalités sociales dans la réalité. La concentration des pouvoirs économiques et politiques dans les mains des élites apparaîtrait ainsi en filigrane.

2) La figure du juge

Le juge est un genre particulier de cacique, car sa « faction armée » est le *sheriff* et son adjoint, et il n'est pas forcément montré comme un personnage puissant d'un point de vue économique. Cependant, plusieurs juges du corpus utilisent leur fonction pour satisfaire une haine, une vengeance personnelle ou défendre leurs intérêts matériels. Ils manipulent eux aussi la justice grâce à leur pouvoir. Dans *Hang The Jury* (*Cowboy G-Men*, 1953), le juge local choisit ses jurés. Il travaille de concert avec le *sheriff* et le procureur pour condamner à mort des hors-la-loi et toucher la récompense sur leur tête. Cependant, le juge les relâche en secret, touche la prime, et donne une nouvelle vie aux criminels. Les trois hommes à la tête de ce complot « tiennent » la région, et personne n'ose s'opposer à eux. La vengeance personnelle est au cœur de *The Barefoot Kid* (*Laramie*, 1962) : le juge veut venger son fils. Il obtient l'aide du *sheriff* (qui est son futur gendre), et de la communauté, qui lui doit beaucoup. En effet, par ses décisions de justice, il a confirmé la colonisation de terrains pour les habitants de la ville, au détriment des Mexicains installés précédemment.

²⁷² *Hang the Jury* (*Cowboy G-Men*, 1953), *Cherokee Round-Up* (*The Range Rider*, 1953), *The Jean LeBec Story* (*Wagon Train*, 1957), *The Hanging of Roy Carter* (*Have Gun – Will Travel*, 1958), *Judgment* (*The Rebel*, 1959), *Tolliver Bender* (*Wanted: Dead or Alive*, 1960), *The Avenger* (*Bonanza*, 1960), *Laughing Widow* (*Shotgun Slade*, 1960), *Fandango* (*Have Gun – Will Travel*, 1961), *The Barefoot Kid* (*Laramie*, 1962), *The Gamble* (*Bonanza*, 1962).

Dans plusieurs épisodes, les juges apparaissent comme des hommes implacables, et de sinistre réputation. Ils se justifient en invoquant la légalité, et semblent inamovibles. Ce lieu commun est synthétisé dans l'expression « *hanging judge* », ou « juge de la mort », « juge qui pend ». C'est le titre d'un épisode du corpus, issu de la série *Climax !* (1956), qui met en scène un juge de Grande-Bretagne ayant condamné quatre personnes à mort en l'espace de six mois, même en cas de recommandation de clémence. Dans *Eight Hours to Die (The Rifleman)*, (1958), le « vilain » est désigné avec mépris par un personnage comme un « *regular hanging judge* ». Il exerce sa vengeance à l'encontre des hommes qu'il considère responsables de la mort de son fils, pendu pour meurtre. Il tue le juge et le *sheriff* en charge de l'affaire. Puis il se rend auprès du héros pour pendre son fils. La violence du juge va donc jusqu'au meurtre, mimant l'exécution. Il se transforme ainsi en juge, jury et bourreau, concentration des pouvoirs contraire à l'aspect collectif de la justice récurrent dans les représentations.

Le juge est ainsi une figure crainte dans quelques épisodes. Il apparaît indépendant et capable d'imposer sa volonté à une communauté qui ne consent pas à ses décisions²⁷³. Cette image dérive du pouvoir réel du juge dans les procès capitaux, qui peut décider d'imposer sa sentence sans consulter le jury, ou contre l'avis du jury. En 1968, par l'arrêt de la Cour suprême *Duncan v. Louisiana* (391 U.S. 145), le droit à un procès par un jury, pour les offenses punissables de plus de six mois d'emprisonnement, est reconnu – indiquant que cela n'était pas obligatoire auparavant. Le VI^e amendement devient une garantie dans les cours des États fédérés. Cependant, l'accusé a toujours le droit de renoncer à un jury pour être jugé par un juge seul, ou un panel de juges (*bench trial*). Aujourd'hui encore, le juge a le droit de condamner à mort une personne pour laquelle le jury a recommandé la prison à vie dans l'Alabama et le Delaware (*judge override*). Ce droit a été retiré aux juges de Floride en mars 2016²⁷⁴.

²⁷³ Ce pouvoir indépendant est particulièrement mis en scène dans deux épisodes de *Gunsmoke (The Gallows)*, 1962 et *Old Man*, 1964) et dans *The Judgment (The Virginian)*, 1961).

²⁷⁴ Par l'arrêt de la Cour suprême *Hurst v. Florida*.

3) La figure de l'officier supérieur

Le rôle des militaires est souvent négatif, en tant que bras armé de régimes non démocratiques, ils ont le pouvoir de condamner à mort de façon sommaire, et sans aucune procédure légale. Cependant, même l'armée américaine n'est pas montrée comme étant à l'abri des manipulations et des erreurs dans les 13 épisodes où elle est l'autorité qui juge. Cette justice militaire est donc un cas particulier : « non démocratique » car structurée par une hiérarchie qui ne nécessite pas le consentement de tous, elle est aussi « non tyrannique » car elle est soumise au droit militaire.

On trouve, dans ces épisodes, trois séquences de cour martiale, marquées par la brièveté, et l'absence de débats²⁷⁵. Par exemple, l'épisode intitulé *The Executioner (One Step Beyond*, 1961) met en scène une cour martiale dominée par un colonel, officier supérieur de la garnison. Les deux autres militaires qui la composent se tiennent en retrait, et ne prennent pas la parole. L'accusé, pourtant innocent, ne prend pas la peine de se défendre. En effet, le colonel a lui-même fabriqué la preuve compromettante, pour pouvoir faire avancer sa carrière. Cette justice militaire est montrée comme non contradictoire et sans contre-pouvoir, il semble par exemple impossible de faire appel. De plus, le manque de consentement des autres officiers n'est pas pris en compte.

La commission militaire spéciale organisée pour juger les assassins de Lincoln dans *The Story of Mary Surratt (Kraft Television Theater*, 1955), présente les mêmes caractéristiques. La mise en scène insiste sur la partialité de la cour : Mary fait sa première apparition au tribunal avec une cagoule sur la tête – signe de l'hostilité des juges qui refusent de la regarder. La procédure n'est pas légitime selon l'avocat de la défense : il souligne son caractère anticonstitutionnel, car Mary est privée d'un procès public et d'un jury de pairs. Les militaires sont mis en scène comme un groupe de puissants, manipulant la justice pour servir leurs objectifs politiques : satisfaire la foule et empêcher le retour des Sudistes au pouvoir.

On le voit, même l'armée américaine n'est pas exemplaire en toutes circonstances. Parmi les 13 épisodes analysés ici, sept sont marqués par des signes

²⁷⁵ Quelques plans et moins d'une minute dans *Trooper Maverick (Maverick*, 1959), *The Executioner (One Step Beyond*, 1961) et *The Fort (A Man Called Shenandoah*, 1965).

négatifs : un homme innocent est poursuivi et condamné²⁷⁶, la procédure est irrégulière²⁷⁷, celle-ci est détournée à des fins personnelles (pour avancer une carrière ou permettre un enrichissement personnel²⁷⁸), ou encore la qualification du crime capital est discutée²⁷⁹. Les officiers supérieurs sont montrés de manière récurrente comme guidés par leurs émotions. On pense par exemple à l'officier en charge d'un camp de prisonniers qui prononce la condamnation à mort d'un homme sous sa garde par frustration dans *Galvanized Yankee (Playhouse 90, 1957)*. C'est la colère et le désir de vengeance qui pousse l'officier dans *The Fort (A Man Called Shenandoah, 1965)*, qui a perdu 50 de ses hommes, à faire condamner le personnage principal, sans preuve. Il choisit ses co-juges, en violation du règlement, pour être sûr de ne pas avoir à tenir compte de l'avis du médecin de la garnison, qui s'oppose à cette condamnation.

Cacique, juge, ou officier supérieur : de nombreuses intrigues présentent un système judiciaire utilisé par un seul homme, qui impose ses vues à une communauté. Dans cette première phase qui mène à l'exécution, les inégalités au sein de la société ont des conséquences néfastes sur l'exercice de la justice, jusqu'à vider le « *fair trial* » de tout contenu. Cependant, il faut noter que ces personnages puissants sont, dans la plupart des cas, finalement neutralisés dans les fictions. L'intrigue du condamné à tort, sauvé *malgré* la volonté d'un leader riche et/ou puissant, place en dernier ressort ce dernier sous le contrôle de la communauté, qui doit consentir à la condamnation et à l'exécution. Les puissants échouent à manipuler le système judiciaire, parfois complètement, comme le major qui multiplie les appels à ses relations au palais du gouverneur et à Washington, sans succès dans *With a Smile (Gunsmoke, 1963)*. Quelques juges échappent cependant à ce schéma récurrent, sans doute parce qu'ils incarnent aussi la toute puissance de la loi.

La vision reste donc consensuelle, de plus ce système judiciaire est mis à distance par le choix du cadre géographique et/ou historique. Elle est complétée par une autre représentation consensuelle, celle du système judiciaire américain contemporain qui apparaît de manière récurrente à l'abri de telles manipulations.

²⁷⁶ *Trooper Maverick (Maverick, 1959)*, *The Fort (A Man Called Shenandoah, 1965)*.

²⁷⁷ *The Story of Mary Surratt (Kraft Television Theater, 1955)*, *Memo to a Firing Squad (Yancy Derringer, 1958)*.

²⁷⁸ *The Executioner (One Step Beyond, 1961)*, *Alias Joe Cartwright (Bonanza, 1964)*.

²⁷⁹ *Galvanized Yankee (Playhouse 90, 1957)*.

III. Des thématiques originales comme lieux de débats politiques et judiciaires, jusqu'à la première moitié des années 1960

Une troisième catégorie d'épisodes semble porter la trace de débats politiques et judiciaires agitant la société dans les années 1950 et la première moitié des années 1960. En effet, la référence au contexte immédiat permet d'éclairer un certain nombre d'intrigues se déroulant dans un cadre historique, de l'Antiquité à la Révolution française. On peut ainsi retrouver des traces de l'atmosphère de chasse aux sorcières, caractéristique du début de la période²⁸⁰. Une nouvelle thématique voit ensuite le jour, en particulier dans le western, même si elle apparaît aussi dans d'autres cadres : ce n'est plus seulement un personnage puissant qui est mise en cause pour son rôle néfaste, mais l'ensemble de la communauté. Une dernière évolution semble marquer la dernière moitié des années 1960 : ces thèmes politiques et judiciaires, qui touchent à l'institution fondamentale du jury populaire, disparaissent peu ou prou des épisodes les plus récents.

A. Une actualité traitée grâce au genre historique : le maccarthysme et l'histoire

En effet, plusieurs épisodes des années 1950 semblent évoquer des procès politiques aux États-Unis, en relation avec la guerre froide et le maccarthysme. L'épisode *Reign of Terror* (*Hallmark Hall of Fame*, 1952) fait un retour sur la Terreur. L'épouse de l'ambassadeur des États-Unis en est l'héroïne : elle sauve Mme Lafayette²⁸¹ et donne des leçons aux hommes. À son mari, elle donne une leçon de devoir d'ingérence. Au responsable des exécutions, elle donne une leçon de politique. Elle lui rappelle en effet que la recherche de l'ennemi intérieur entraîne une dérive

²⁸⁰ Cette utilisation du drame historique pour évoquer le maccarthysme a été étudiée au théâtre, au cinéma et à la télévision par Brenda Murphy. Voir Brenda Murphy, *Congressional Theatre : Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, xiii-310 p.

²⁸¹ L'épisode est effectivement historique, mais le mérite de ce sauvetage est attribué à James Monroe, futur président des États-Unis. Voir Harry Ammon, *James Monroe : The Quest for National Identity*, New York, McGraw-Hill, 1971, xi-706 p.

tyrannique, tandis que la lutte contre un ennemi extérieur unit la population. Elle oppose explicitement la Terreur et la Révolution américaine, tournée contre les Anglais.

Il est donc possible de voir dans le responsable terroriste, qui traque des ennemis intérieurs, et qui dresse des listes de personnes à exécuter, une allusion à la chasse aux sorcières menée par le sénateur McCarthy, lui aussi familier des listes. De plus, dans l'épisode Mme Lafayette est accusée de royalisme par association, parce que son mari a fui la France. L'intrigue peut aussi être interprétée comme une allusion à la culpabilité par association, autre méthode utilisée par le sénateur.

Dans *The Execution of Joan of Arc (You Are There, 1953)*, l'allusion à la chasse aux sorcières est plus directe, Jeanne étant accusée de ce crime. La voix du fameux journaliste, Walter Cronkite (célèbre pour ses reportages en première ligne durant la Seconde Guerre mondiale, et notamment le Blitz londonien²⁸²) ironise sur la décision de brûler vive la jeune femme pour des crimes aussi intolérables qu'une opinion jugée hétérodoxe. La même année la même série, présente Athènes comme une cité démocratique incapable de supporter la critique (*The Death of Socrates*). Socrate y est décrit comme un philosophe qui s'est rendu insupportable en dénonçant la médiocrité des habitants, occupés à poursuivre le confort et à protéger leur vanité. Socrate est aussi placé dans la position de l'hérétique, c'est un homme qui déroge à un patriotisme devenu obligatoire.

The Promise (Hallmark Hall of Fame) revient sur ce thème en 1955, dans le même contexte. Le roi de Syracuse est obsédé par la recherche d'ennemis intérieurs qui pourraient menacer son pouvoir. Ce personnage peut être interprété comme une figure du sénateur McCarthy. Il apparaît paranoïaque et incompetent. Il condamne à mort son meilleur général et délaisse la lutte contre un ennemi extérieur, qualifié de « barbare », que l'on peut lire comme l'ennemi soviétique. La morale de l'épisode montre la réforme du roi : il abandonne son cynisme de principe, embrasse la confiance et l'amitié comme doctrines politiques. C'est ainsi l'idée de nation qui semble renouvelée, une nation unie par la vertu et la confiance, pour lutter contre ses ennemis extérieurs :

Le général: *Les Barbares vont attaquer, encore et encore! Il n'y a pas de meilleure défense contre eux que ceux qui croient à la dignité de l'homme ! (The*

²⁸² Douglas Brinkley, *Cronkite*, New York, Harper, 2012, ix-819 p.

barbarians will attack again and again! What better defense against them than those who believe in the dignity of man?)

L'épisode, diffusé après la censure du sénateur, semble inviter à la réconciliation pour reprendre le combat contre l'ennemi soviétique. Toujours en 1955, l'épisode *The Story of Mary Surratt (Kraft Television Theater)* ouvre la possibilité d'une lecture comparable. Mary est l'objet d'un procès où la culpabilité est avant tout collective, elle est coupable par association (son fils et ses amis sont les véritables comploteurs), et sa condamnation doit servir d'exemple et de précédent pour empêcher que des hommes politiques, jugés indésirables par les organisateurs du procès, soient éligibles. Là encore, les grands mécanismes du maccarthysme semblent mis en scène, voilés sous une intrigue historique.

B. Le jury populaire et la domination de la foule : une justice démocratique ou démagogique ?

Une thématique nouvelle apparaît vers la fin des années 1950, dans le western en particulier : la justice fait des erreurs à cause de la pression populaire. La foule, par le biais de manifestations violentes ou par ses représentants que sont les jurés, est mise en cause dans plusieurs intrigues. Ce motif se durcit dans les années 1960, avec des intrigues qui ne s'appliquent pas à un temps de la Frontière mythique, mais qui se déroulent dans un passé immédiat et qui ont une valeur de reconstitution historique.

1) Dans le western, une justice au service d'une communauté guidée par ses passions

La communauté de la Frontière a pouvoir de vie ou de mort sur ceux qu'elle juge, or son portrait est souvent négatif à partir de la fin des années 1950. En effet, cette communauté apparaît soumise à ses passions : colère, douleur, indignation. Celle-ci est souvent désignée par l'expression « *mob* », ou « *angry mob* » qui peut se traduire par « foule », ou plus péjorativement par « populace ». Dans *The Gamble (Bonanza, 1962)*,

le *sheriff* doit repousser la foule qui veut lyncher les Cartwright, soupçonnés d'avoir commis un hold-up lors duquel l'employé de banque a été tué. Cette scène est un lieu commun à la télévision. Dans le corpus, la menace de lynchage est un thème récurrent des épisodes western, en particulier au début des années 1960²⁸³.

Cette communauté, soumise à ses émotions, veut voir une condamnation rapide et une exécution immédiate pour être satisfaite. À l'écran, la majorité des affaires capitales sont traitées sans délai. Cette rapidité découle d'une stratégie narrative qui impose de resserrer l'action, mais donne aussi l'image d'une justice administrée dans l'urgence. La mise en scène des délais de la justice a une valeur idéologique, souvent critique. Jess, le personnage principal de *Laramie* propose dans *The Barefoot Kid* (1962) des mesures simples, et de bon sens, pour remédier à l'erreur judiciaire qui se prépare dans la petite communauté où il vient d'arriver :

Jess, au *sheriff*: Si vous pouviez repousser [l'exécution] pour une semaine environ, au moins suffisamment longtemps pour donner à tous l'occasion de retrouver son calme. [...] Laissez-moi emmener le garçon à Laramie, laissez quelqu'un d'autre juger cette affaire²⁸⁴. (*If you could get it put off for a week or so, at least long enough to give everybody a chance to cool down. [...] Let me take the boy to Laramie, let somebody else hear his case.*)

Il propose donc d'allonger les délais de la procédure, car l'affaire a été jugée dans la matinée et l'exécution est prévue le lendemain, et un changement de juridiction. La justice locale est donc confrontée à des problèmes de partialité. Les habitants sont emplis de préjugés, et ils s'en prennent plus particulièrement aux étrangers comme nous l'avons déjà vu. Cet argument fait écho à des débats réels. On peut citer par exemple la décision *Irvin v. Dowd* (366 U.S. 717), votée en 1961, qui annule pour la première fois

²⁸³ *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*, 1958), *The Hanging of Roy Carter* (*Have Gun – Will Travel*, 1958), *Shadow of a Pale Horse* (*The United States Steel Hour*, 1960), *Laughing Widow* (*Shotgun Slade*, 1960), *Bolt from the Blue* (*Maverick*, 1960), *The Hanging of Aaron Gibbs* (*Have Gun – Will Travel*, 1961), *The Gamble* (*Bonanza*, 1962) – pour se limiter aux exemples les plus saillants.

²⁸⁴ *The Barefoot Kid*, *Laramie*, 1962

une condamnation pour meurtre à cause de la publicité trop importante (et hostile à l'accusé) donnée à l'affaire dans la phase précédant le procès²⁸⁵.

Dernière caractéristique de la communauté : elle est souvent lâche et hypocrite. Au moindre signe de danger, chacun se barricade chez soi, et refuse de participer à l'exercice de la justice. Les habitants refusent par exemple de constituer un jury, de peur des représailles dans *The Means and the End (The Deputy, 1961)*. Cette hypocrisie est parfois traitée sur le ton de la comédie, comme c'est le cas dans *The Day They Hanged Bret Maverick (Maverick, 1958)*. En attendant la pendaison, les notables de la ville se rendent à de nombreuses reprises près du condamné pour « sauver son âme éternelle » en lui permettant d'avouer où il a caché son butin. Ils sont en réalité intéressés par la récompense versée par la banque pour la restitution de l'argent volé.

Ces épisodes mettent en valeur les insuffisances d'un système judiciaire local, et trop démocratique. L'exercice de la justice n'est pas serein, mais soumis aux passions du moment et aux tensions sociales. Les épisodes western du corpus semblent explorer la tension entre une justice effectivement retirée à la communauté par la puissance des élites politiques et économiques (le modèle du cacique), et une justice entièrement confiée à la communauté (le modèle de la foule). Comme dans le cas du cacique, il est à noter que la foule, toute puissante et animée d'un sentiment de vengeance qu'elle puisse être, est régulièrement défaite dans les intrigues : ceux qu'elle condamne à tort sont sauvés, et elle renonce à « sa proie » dès qu'un personnage ne consent pas à l'exécution.

Ces épisodes portent également la trace des débats contemporains concernant le pouvoir des jurés populaires de prononcer la peine de mort de façon arbitraire, c'est-à-dire sans recommandations (*guidelines*). Par exemple, le *Model Penal Code*²⁸⁶ de 1959 propose de créer une liste des circonstances aggravantes et atténuantes pour guider et restreindre le pouvoir discrétionnaire du juge et du jury pendant la phase de détermination de la sentence²⁸⁷. Des débats très importants concernent aussi le choix des jurés, et la question de leur impartialité. L'arrêt *Witherspoon v. Illinois* (391 U.S. 510),

²⁸⁵ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 39.

²⁸⁶ Il s'agit du code pénal fictif et idéal, rédigé régulièrement par l'*American Law Institute*, organisation indépendante professionnelle rassemblant plusieurs milliers de juristes, qui soit servir de modèle pour les réformes judiciaires.

²⁸⁷ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 44.

décidé en 1968, est l'aboutissement de ce débat sur la composition des jurys dans les affaires capitales : il interdit de refuser des jurés potentiels pour la seule raison de leur opposition à la peine de mort. Seules les personnes déclarant qu'elles voteraient automatiquement contre, sans tenir compte des éléments présentés au procès, sont exclues²⁸⁸. L'impartialité des jurés est ainsi en question aussi bien dans la fiction que dans l'actualité, où les passions et les tensions sociales sont importantes également. Ce questionnement est facilité dans la fiction par le choix d'un cadre historique, qui ne met pas en cause directement l'exercice réel et contemporain de la justice.

2) Des erreurs judiciaires historiques et réelles mettent en cause l'impartialité des acteurs du système judiciaire

Un nombre très réduit d'épisodes met en scène des erreurs judiciaires historiques commises par le système judiciaire américain en dehors du cadre du western. Cette liste est très réduite puisqu'elle ne comprend que le double épisode de la série *Sunday Showcase*, centré sur l'affaire *Sacco et Vanzetti* (diffusé en 1960) et les deux épisodes de la série *Profiles in Courage*, diffusés en 1965. Ces épisodes jouent sur un « effet de documentaire historique » qui met directement en cause le fonctionnement de la justice aux États-Unis, et notamment la page sombre de lutte contre les anarchistes.

The Sacco-Vanzetti Story, 1960

Dans *The Sacco-Vanzetti Story*, le « contrat de communication » est proche du documentaire, de la reconstitution. La voix off du narrateur explique en ouverture que l'auteur s'est inspiré de témoignages, et de documents officiels, dont les retranscriptions des différents procès et les différentes déclarations sous serment, recueillies par les avocats des deux condamnés, lors de leurs nombreux appels. La critique est menée frontalement, sans ambigüité par de nombreux commentaires extra-diégétiques. Chaque action illégale commise par un acteur du système est pointée, et mise en regard des

²⁸⁸ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 48-49.

textes juridiques fondateurs et de l'histoire des États-Unis. Ainsi, quand Sacco et Vanzetti sont interrogés pour la première fois, les policiers refusent de leur dire quelles sont les accusations qui pèsent contre eux. Le narrateur précise aussitôt :

Narrateur: Dans toute poursuite criminelle, l'accusé a le droit d'être informé de la nature de l'accusation qui pèse contre lui, article 6 de la Déclaration des Droits. (In all criminal prosecution, the accused should enjoy the right to be informed of the nature and cause of the accusation, article six, the Bill of Rights.)

Le narrateur insiste également sur le cadre historique et géographique de l'épisode : il s'agit bien du Massachusetts dans les années 1920. Ce rappel montre la proximité de ce procès politique avec le contexte du spectateur. Il critique aussi sur les errances de la justice, y compris dans un État réputé pour son « libéralisme ». Par exemple, après avoir montré les deux anarchistes, amenés au tribunal dans une cage, le narrateur fait ce commentaire politique et historique :

Narrateur: Prêts pour le spectacle sont les citoyens de Dayton, Massachusetts. Et prête à recevoir les prisonniers est la cage utilisée par le Commonwealth du Massachusetts, où on se le rappelle, la Révolution américaine est née. (Ready for the spectacle are the citizens of Dayton, Massachusetts. And ready to receive the prisoners is a cage in use by the Commonwealth of Massachusetts, where, one reminds oneself, the American Revolution was born.)

Tous les acteurs du système judiciaire sont critiqués. Les procureurs et les juges ne sont pas impartiaux. Le portrait du juge Thayer (principal juge dans l'affaire) est particulièrement à charge. Il déteste les accusés. Le narrateur de l'épisode et plusieurs scènes, tirées de témoignages authentiques, insistent sur ce point. Le spectateur peut ainsi entendre le juge Thayer déclarer à un ami :

Juge Thayer: Je vais bien me les faire, ces Bolcheviques. Je vais les faire pendre. (I'm going to get those Bolsheviks good and proper. I'm going to get them hanged.)

Pendant l'épilogue à l'écran, une pancarte porte les mots du juge désignant les accusés comme des « anarchistes bâtards²⁸⁹ ». Les autres acteurs du procès font aussi l'objet de critiques. Les témoignages sont mensongers, manipulés et très souvent achetés, ou obtenus sous la menace. Les experts ont eux aussi des préjugés, ou n'osent pas aller à l'encontre de la volonté du procureur. Les juridictions d'appel défendent systématiquement la procédure de premier ressort, car les formes du « *fair trial* » ont été respectées. Les jurés sont aussi accusés de partialité, témoignages à l'appui là encore. Le poids de la foule et la pression populaire sont illustrés également par les bouquets de fleurs reçus par Thayer le jour de la sentence, et qu'il fait disposer dans le tribunal.

Ce double épisode est un long réquisitoire. Le spectateur suit sur deux semaines, et pendant deux heures, les manœuvres juridiques des deux anarchistes et de leurs avocats, impuissants face à la haine et à la peur de tous les acteurs du procès. En effet, le point commun entre le juge, le procureur, les policiers, les jurés et l'opinion est l'hostilité envers les accusés en raison de leurs opinions politiques. Cet épisode apparaît comme un avertissement :

Narrateur : *Nous disséquons hier qui pourrait, en dépit de ce que nous avons appris, devenir demain. (We dissect the yesterday which could, in spite of what we've learned, become tomorrow.)*

La morale, confiée à Einstein dans l'épilogue, reprend cette idée en soulignant que les responsabilités individuelles sont déterminantes dans la marche de la justice.

Narrateur, citant Einstein: *Ils nous rappellent le fait que même les institutions les plus parfaitement démocratiques ne sont pas meilleures que les hommes qui les utilisent. (They remind us of the fact that even the most perfectly planned democratic institutions are no better than the people whose instruments they are.)*

On peut voir ici l'aboutissement du thème de la foule en colère développé dans le genre du western. Cependant, le commentaire social semble ici plus direct, et les

²⁸⁹ La pancarte porte la citation presque complète : "Did you see what I did to those anarchist bastards ?" Pour satisfaire les règles sur le vocabulaire obscène, la pancarte est opportunément déchirée à l'endroit où le mot se trouve.

intentions démonstratives de la fiction sont clairement explicitées par le narrateur. Un tel avertissement peut se comprendre en relation avec l'actualité du spectateur. Nous avons évoqué la chasse aux sorcières lors de la période du maccarthysme, mais la « peur du rouge » n'est pas éteinte au début des années 1960, la guerre froide est toujours d'actualité. Cependant, les deux anarchistes sont vus par la foule comme des « ennemis de l'intérieur », voire des « étrangers de l'intérieur », qui ne respectent pas les valeurs américaines. Il est possible de considérer ces deux figures historiques comme la métaphore de tous ceux qui critiquent la société, des jeunes aux acteurs du mouvement pour les droits civiques. L'épisode rappelle que les procès politiques sont une possibilité aux États-Unis, et invite à la vigilance. Le propos est donc militant.

Le « politiquement correct » est toutefois préservé par l'avertissement au début de chaque épisode, qui en limite la portée. L'écriture est attribuée à un auteur qui « a développé son point de vue » selon la voix off²⁹⁰. Cet auteur, Reginald Rose, est aujourd'hui connu pour son traitement réaliste de sujets politiques et sociaux polémiques. Il a par exemple écrit le script initial de *Twelve Angry Men* (Studio One, 1954) et il a créé la série « libérale » *The Defenders* (CBS, 1961-1965), où des avocats défendent des militants pour les droits civiques, une institutrice athée, un médecin accusé d'euthanasie, ... et un condamné à mort qui prétend avoir changé suffisamment pour mériter la clémence. La défense des deux anarchistes et la critique du système judiciaire qui les a condamnés fait partie des thèmes « libéraux » et polémiques. Cette critique tranche avec les fictions politiques du corpus diffusées dans les années 1950.

John Peter Altgeld (Profiles in Courage, 1965)

Dans *Profiles in Courage*, le « contrat de communication » repose sur la vérité historique proclamée des biographies présentées. Le programme bénéficie de l'image du président Kennedy, qui ferme, en voix off chaque épisode par ces quelques phrases :

²⁹⁰ Encore à ce jour, la question de l'innocence des deux hommes est l'objet de controverses. En 1961, un article du *National Review* rapporte une déclaration d'un leader anarchiste affirmant la culpabilité de Sacco. La même année des tests balistiques confirment que la balle qui a tué l'une des deux victimes provient de l'arme de Sacco. Cependant, en 1977, le gouverneur du Massachusetts, Michael Dukakis, déclare officiellement que Sacco et Vanzetti ont été injustement condamnés et exécutés. La littérature sur l'affaire est abondante et souvent polémique.

Kennedy, voix off: *Les histoires du courage passé peuvent définir ce qu'est le courage – elles peuvent éduquer, elles peuvent offrir de l'espoir, elles peuvent inspirer. Mais elles ne peuvent pas fournir le courage lui-même, car chaque homme doit le chercher dans son âme. (The stories of past courage can define that ingredient - they can teach, they can offer hope, they can provide inspiration. But they cannot supply courage itself. For this each man must look into his own soul.)*

Chaque épisode fournit donc au spectateur un exemple à suivre, le modèle d'un acte ou d'une décision qui s'oppose au système.

L'épisode intitulé *John Peter Altgeld* raconte la carrière du gouverneur de l'Illinois (1893-1897), qui prit la décision très impopulaire de pardonner trois hommes condamnés pour l'explosion d'une bombe à Chicago, lors d'une manifestation ouvrière, en 1886 (l'événement est connu aux États-Unis sous le nom « *Haymarket Affair* » ou « *Haymarket Massacre* »²⁹¹). Dans l'épisode, Altgeld, d'abord juge, refuse d'intervenir pour sauver la vie d'un des condamnés, Albert. Devenu gouverneur, il décide de mener lui-même l'enquête sur le procès des syndicalistes. Il reconstitue le procès en lisant à voix haute les transcriptions du procès, la mise en scène fait aussi entendre la voix des témoins. Il parvient à la conclusion que le procès n'a pas été équitable, même si les formes ont été respectées.

On retrouve ici la même mise en cause de la « peur des rouges » que dans l'épisode sur Sacco et Vanzetti. L'ambiance est comparable, et le poids de la pression populaire est présenté comme le facteur déterminant. Tous les acteurs du système partagent la même partialité : procureur, juge, témoins. L'erreur judiciaire est explicitement liée aux émotions de la foule. Là encore, la justice « démocratique » devient démagogique, en traduisant directement les émotions de la foule²⁹². Cependant, en tant que personnage principal, Altgeld rappelle à de nombreuses reprises que ce procès n'est pas représentatif de la justice du pays. Cette affaire est qualifiée explicitement d'extraordinaire, liée à des circonstances données et à un contexte historique spécifique. Les dialogues guident donc le spectateur vers une lecture

²⁹¹ Voir Paul Avrich, *The Haymarket Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984, xv-535 p.

²⁹² Contrairement à l'affaire Sacco et Vanzetti, l'innocence des anarchistes dans l'explosion de la bombe n'est pas discutée, de même que l'injustice qui marque toute la procédure judiciaire.

particulariste, ce qui en réduit la portée²⁹³. Toutefois, en 1965, les circonstances peuvent paraître extraordinaires dans le pays, et cet épisode peut être aussi lu comme un avertissement. La peur des syndicalistes du XIX^e siècle peut aussi faire allusion à la peur, dans une partie de la société, des minorités, du mouvement de contestation des Afro-Américains qui prend alors une tournure plus violente dans le cadre des émeutes raciales urbaines, mais aussi des étudiants (dont le mouvement se cristallise autour du refus de la guerre du Vietnam).

C. Après 1966-1967 : la fin des débats ?

Les derniers épisodes du corpus qui mettent en cause directement le poids d'une communauté dans l'exercice de la justice sont diffusés en 1966 et 1967. Le manque d'impartialité des juges et du jury est mis en scène dans *Barefoot in Athens* (*Hallmark Hall of Fame*, 1966), relatif à la vie de Socrate. L'une des différences avec la version de 1953 est la longue séquence de procès, qui oppose Socrate aux citoyens d'Athènes, soumis à leurs émotions au même titre les autres communautés visibles dans les épisodes étudiés. L'année suivante dans *Requiem for a Country Doctor* (*The Virginian*), le jury, le manque de preuves, et de manière générale le caractère sommaire de la procédure du « *fair trial* », sont critiqués par le héros dans le cadre du western. La forme est cependant atténuée car les critiques restent limitées aux dialogues, et la « communauté » n'a pas d'existence à l'écran. Le débat le plus radical, car il questionne l'institution fondamentale de la justice américaine, disparaît ensuite des épisodes western. Par contre, on remarque le retour de la figure classique du cacique dans quatre épisodes diffusés à partir de 1967²⁹⁴. Ce débat semble plus consensuel et traverse bien l'ensemble de la période.

Une deuxième caractéristique des épisodes diffusés entre 1967 et 1977 est le faible nombre d'épisodes représentant un système américain et contemporain : seulement quatre épisodes entrent dans cette catégorie (sur un total de 26, soit environ

²⁹³ Le second épisode de cette même série est beaucoup moins critique, car la décision de condamner à mort les Mormons est prise par le gouverneur de l'État qui se laisse manipuler par le général de la milice.

²⁹⁴ *A Bad Place to Die* (*The Virginian*, 1967), *The Prisoner* (*Gunsmoke*, 1969), *The Price of the Hanging* (*The Virginian*, 1970), *Horse of Another Color* (*Dusty's Trail*, 1973).

15%). La possibilité de commentaire social direct apparaît ainsi réduite. Deux de ces épisodes contiennent des thèmes jusque là réservés aux westerns, ou à des épisodes au cadre historique. Dans *Ordeal (The Name of the Game, 1968)*, on retrouve le cacique, ou plutôt sa famille. Les enquêteurs découvrent des liens nombreux entre la riche et puissante famille Ramsay et les acteurs du système judiciaire (du procureur aux juges de la cour suprême de l'État) qui ont jugé l'épouse de Tom Ramsay, Linda, pour son meurtre. L'un des journalistes évoque le poids de l'influence des Ramsay pour expliquer le fait que Linda ait épuisé tous ses recours en moins de deux ans. L'autre thème hérité du western est la partialité du jury. Un ancien juré révèle au héros que tous avaient déjà décidé de condamner avant même le début du procès, car l'entreprise Ramsay emploie toute la région. On retrouve ici l'échange de faveurs entre la communauté et son cacique.

Le deuxième épisode qui évoque un jury partial est *The Lost Art of Dying (Mannix, 1970)*. En effet, nous apprenons de la part de l'avocat de la défense que le jury était surtout composé de femmes, or la victime de cette affaire est une femme enceinte. La « communauté des femmes » a donc vengé un de ses membres. On voit donc que des intrigues en cadre contemporain reprennent des lieux communs élaborés dans le western. Ce passage d'un genre à l'autre est peut-être facilité par le fait que les exécutions sont de plus en plus rares aux États-Unis à la fin des années 1960. La dernière a lieu en 1967. En somme, comme l'exécution est moins menaçante dans la réalité, les scénaristes ont sans doute plus de marge de manœuvre dans leur commentaire social. D'ailleurs, ces deux épisodes ont pour point commun d'évoquer explicitement l'abolition à court terme de la peine de mort.

Des difficultés sont soulevées dans des épisodes en cadre contemporain, cependant ces fictions ne donnent pas l'impression que le propos est radical ou militant. Le système judiciaire y apparaît imparfait, et influencé par le facteur humain²⁹⁵, mais ces imperfections sont neutralisées et les erreurs sont réparées dans les deux cas. Si on compare *I Am the Night - Color Me Black (The Twilight Zone, 1964)* et *Ordeal*, on peut remarquer une différence dans la description du système judiciaire. Dans l'épisode le plus ancien, alors que les principaux acteurs du système ont mal agi (le *sheriff*, son adjoint, le journaliste), la communauté toute entière est montrée comme contaminée par

²⁹⁵ Idée présente, nous le rappelons, en 1956 dans *To Die at Midnight (Four Star Playhouse)* par exemple.

la violence. Le *sheriff* rappelle également que sa fonction est élective, et que l'adjoint et le journaliste ont besoin d'être populaires pour exister. Leur dépendance vis-à-vis de la communauté est reconnue, et leurs responsabilités personnelles sont établies. Dans *Ordeal*, la collusion entre la famille Ramsay et les acteurs du système judiciaire est juste une possibilité. L'un des enquêteurs rejette la « théorie du complot », et cette intrigue est rapidement délaissée, pour retrouver le lieu commun de la recherche du vrai coupable. La vision proposée ici a une portée plus réduite. Elle est en quelque sorte utilisée pour être ensuite rejetée comme invalide.

L'impression globale tirée des épisodes diffusés après 1967 est que le temps des débats est terminé. La mise en scène d'une justice démagogique a tendance à disparaître des écrans. Des solutions rassurantes sont apportées, solutions que plusieurs épisodes du début des années 1960 ne proposent pas. On pense à *The Sacco-Vanzetti Story* (*Sunday Showcase*, 1960) qui se termine sur un échec, de même que *The Executioners* (*The Virginian*, 1962), *I Am the Night - Color Me Black* (*The Twilight Zone*, 1964), *John Peter Altgeld* (*Profiles in Courage*, 1965) et *Barefoot in Athens* (*Hallmark Hall of Fame*, 1966) – dans lesquels la foule obtient une exécution.

La mise en scène des innocents condamnés permet donc d'aborder plusieurs débats. Il est question des inégalités sociales, qui peuvent influencer un procès. L'image récurrente d'une société inquiète face aux ennemis de l'intérieur, aux minorités, et aux déviants en général amène un débat sur les « excès de la démocratie » au sein de la justice. La solution offerte par plusieurs épisodes est l'appel à l'extérieur, et/ou aux professionnels de la justice, dans lequel on peut voir le contrôle fédéral. Le rôle central des communautés dans l'administration de la peine de mort est aussi l'occasion de débattre du pouvoir du jury populaire, notamment de son pouvoir de vie ou de mort. L'idée d'une porosité entre la justice et la vengeance apparaît ainsi dans ces fictions. Le temps des débats les plus radicaux est limité à une courte période (fin des années 1950-première moitié des années 1960), alors que les opinions favorables à la peine de mort connaissent une tendance à la baisse. Le passage de certains thèmes du western dans les

épisodes en cadre contemporain à la fin des années 1960 peut être associé à un changement de statut de la peine de mort. Les personnages évoquent ou débattent (rapidement) entre eux des qualités et des défauts du système judiciaire, ce qui donne à ces épisodes récents des aspects dialectiques. La représentation de la peine de mort semble être entrée dans une autre configuration, et adopte des codes du « débat de société ».

Cependant, le sauvetage final de l'immense majorité de ces condamnés innocents clôt ces débats de manière consensuelle. De plus, ce dispositif narratif permet de poser, de façon plus ou moins explicite, la nécessité morale d'exécuter les coupables, sans avoir à faire de violence aux condamnés (qui sont relâchés du fait de leur innocence). L'intrigue de sauvetage est fondamentalement est une « histoire de rétribution », principe justifiant la peine de mort. Les débats évoqués plus haut semblent ainsi soulevés par les intrigues, le dénouement consensuel semble les absorber pour en annuler la portée critique. Cependant, on peut souligner que le spectateur reste libre de considérer le *happy end* comme une résolution convaincante des débats, ou non.

Enfin, il est intéressant de noter que toutes ces erreurs judiciaires sont décrites comme de simples erreurs, et non comme des injustices. On pense ici à la déclaration du *marshal* à la fin de *Horse of Another Color (Dusty's Trail, 1973)* qui s'excuse d'avoir presque commis une « erreur stupide » (« *a dumb mistake* »). Ceci nous rappelle que les injustices sont construites socialement²⁹⁶. Tant que la société ne perçoit pas les torts subis par le condamné, le vocabulaire employé dans la presse se limite à l'erreur, à la malchance, ou la responsabilité de l'incident repose sur le condamné selon les journalistes, dans les cas des « exécutions bâclées²⁹⁷ ». Or, cette image nous semble transposable aux erreurs judiciaires de fiction car elle correspond avec ce que nous avons pu constater dans les épisodes du corpus. La représentation récurrente de condamnés à mort à tort ne nous paraît pas avoir de valeur critique : les personnages sont victimes d'erreurs judiciaires, et non d'injustices. Leurs droits fondamentaux sont respectés jusqu'au bout, ce qui permet d'ailleurs le plus souvent de les sauver.

²⁹⁶ Judith Shklar, *The Faces of Injustice*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1992 (1990), VII-144 p.

²⁹⁷ Austin Sarat, *Gruesome Spectacles : Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford Law Books, 2014, x-273 p.

À cette logique rétributive s'oppose une autre logique, rituelle, comme nous avons pu le voir en étudiant le « *fair trial* » et son utilité symbolique. Cette ligne de force structurelle semble nous indiquer qu'un autre mécanisme que celui de la punition des crimes est en jeu dans les fictions étudiées – ce que l'analyse des représentations des phases suivantes de l'exécution doit permettre de vérifier.

Troisième partie. L'organisation de l'exécution: une procédure ritualisée ?

Dans la réalité, l'exécution correspond à la mise à mort d'un individu, organisée et pratiquée au nom d'une autorité civile, militaire, ou religieuse. L'issue de cet événement est certaine, sauf circonstances extraordinaires²⁹⁸. Dans les fictions télévisuelles étudiées, le déroulement de l'exécution donne lieu à de multiples possibilités narratives : tous les condamnés en état d'exécution imminente ne sont pas confrontés au moment de leur mise à mort, les portes de sortie sont nombreuses. C'est pourquoi dans le cadre de ce mémoire, nous décomptons une exécution à partir du moment où le condamné est sorti de son lieu de détention pour être emmené au lieu de sa mise à mort – qu'importe la suite de cette scène. Ainsi, 80 épisodes sur 116 comprennent au moins une scène d'exécution (soit 69%²⁹⁹).

L'analyse de ces scènes permet de mettre au jour de nombreux lieux communs, quelque soit le genre de l'épisode, le contexte historique, le type de justice concerné et l'instrument de mise à mort utilisé. D'un épisode à l'autre, on retrouve les mêmes phases préparatoires, les mêmes participants, et les mêmes gestes, tout comme pour la procédure du procès équitable. La procédure d'exécution de télévision est standardisée, et les scénaristes et les metteurs en scène semblent puiser leur inspiration dans le déroulement réel des exécutions. En effet, l'exécution a été étudiée par plusieurs historiens comme une cérémonie, et parfois un rite³⁰⁰. Cependant, il faut souligner que c'est l'exécution de l'époque moderne, ou du début de l'époque contemporaine, qui est un événement public fortement ritualisé, organisé pour marquer la mémoire des

²⁹⁸ On pense notamment aux exécutions qui se déroulent mal, ou aux condamnés qui reçoivent un sursis peu avant leur exécution.

²⁹⁹ Voir liste complète (annexe 20).

³⁰⁰ Voir par exemple Michel Foucault, *Surveiller et Punir, Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318p. ; Louis P. Masur, *Rites of Execution : Capital Punishment and the Transformation of American Culture, 1776-1865*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1989, VIII-208 p. ; Pieter Spierenburg, *The Spectacle of Suffering : Executions and the Evolution of Repression : From a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, XII-274 p.

spectateurs – c’est le temps des derniers supplices. Une grande partie des éléments du rituel public disparaît ensuite. Le terme est néanmoins toujours utilisé par des historiens comme Stuart Banner³⁰¹, ou André Kaspi³⁰², même si ce concept n’est pas défini de façon détaillée. En effet, l’organisation des exécutions aux États-Unis au XX^e siècle a des aspects rituels, car la procédure varie peu. De plus, des chercheurs décrivent des rites présents aujourd’hui dans les prisons américaines, pour évoquer les actes répétés par les équipes de gardes en charge de l’exécution. L’idée est de comprendre comment ceux-ci peuvent effectuer leur tâche³⁰³.

Ainsi, dans la réalité, l’exécution rituelle a tendance à s’effacer depuis son retrait derrière les murs des prisons. Il s’agit ici de voir si la mise en scène de l’exécution traduit, ou pas, cette évolution vers une disparition du rite, et de comprendre ce que cela peut signifier concernant le sens donné à cet acte.

Pour cette entrée par le rite et la cérémonie, nous avons décidé de nous appuyer sur la définition anthropologique de rite, proposée par Pierre Bonte et Michel Izard, pour étudier dans le détail l’organisation des exécutions³⁰⁴. De plus, comme l’exécution est la mise à mort d’une personne, elle peut entrer dans la catégorie plus spécifique des « rites de passage », étudiés par A. Van Gennep³⁰⁵, la mort étant le dernier des rites « du cycle de vie ». Nous nous appuierons donc sur les grandes phases définies par cet auteur pour les analyser. La description historique des exécutions aux États-Unis, effectuée par Stuart Banner, nous permettra également de voir si la représentation de l’exécution prend ses sources dans des pratiques attestées dans le passé.

Nous essaierons donc de proposer une description ordonnée des lieux communs présents dans les épisodes étudiés (organisation, lieux, gestes, paroles prononcées, ...) et de remonter à leurs origines en retrouvant leur sens premier.

³⁰¹ Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, 385 p.

³⁰² André Kaspi, *La peine de mort aux États-Unis*, Paris, Plon, 2003, p. 155

³⁰³ Robert Johnson, *Death Work : A Study of the Modern Execution Process*, 2^e édition, Mason, Thomson/Wadsworth, 2008, (1990), xvii-262 p. ; Philip Smith, « Executing Executions : Aesthetics, Ideology and the Problematic Narratives of Capital Punishment Ritual », *Theory and Society*, 25, 2 (1996), p. 235-261.

³⁰⁴ Pierre Bonte, Michel Izard, dir., *Dictionnaire de l’Ethnologie et de l’Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.630-633 (article « rite »).

³⁰⁵ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage étude systématique des rites : de la porte et du seuil, de l’hospitalité de l’adoption, de la grossesse et de l’accouchement, de la naissance, de l’enfance, de la puberté, de l’initiation, de l’ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* (1909), Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981, II-288 p.

I. Les trois phases de l'exécution comme « rite de passage »

Parmi les caractéristiques des rites se trouvent le morcellement et la répétition³⁰⁶. Ce morcellement correspond bien à la construction narrative d'un grand nombre d'épisodes - qui suivent en parallèle les efforts du héros pour sauver le condamné, et les étapes qui mènent ce dernier à sa mise à mort. Le montage même des épisodes morcelle, scène après scène, la dernière journée de vie du condamné. De plus, si l'on suit le déroulement des rites de passage décrit par Van Gennep, on voit que l'individu passe d'un état à un autre en trois étapes : une « phase de séparation », qui isole l'individu du groupe auquel il appartient, une « phase de latence », et une « phase d'agrégation », durant laquelle l'individu est transformé et atteint son nouveau statut³⁰⁷. Il est possible de retrouver ces trois étapes dans l'essentiel des épisodes étudiés, étapes qui ont chacune une fonction qui semble correspondre aux grandes fonctions du rite de l'exécution à l'époque moderne.

A. La « phase de séparation » : le condamné est mis à l'écart dans un lieu de détention

La première phase du rite de passage selon Van Gennep est celle de la séparation. L'énoncé de la sentence à la fin de la scène de procès en marque le début, et peut être ainsi considéré comme le début du rite. L'individu est isolé du groupe auquel il appartient (famille, amis, relations de travail) puis tenu à l'écart. En effet, nous avons souligné dans la deuxième partie le caractère rituel et religieux de la formule d'énoncé de la sentence. Elle transforme l'accusé en condamné, l'étiquette en tant que tel, et donc lui donne un nouveau statut. De plus, nous avons vu que le condamné est souvent « saisi » au sens figuré par la mise en scène et le cadre, avant que sa personne ne soit

³⁰⁶ Notion de Claude Lévi-Strauss, évoquée dans Pierre Bonte, Michel Izard, dir., *op. cité*, p. 631.

³⁰⁷ Arnold Van Gennep, *op. cité*, p. 14.

physiquement saisie. Le rite débute donc la salle du tribunal et le « *fair trial* » en fait partie car il sert à désigner la personne qui va l'effectuer.

Le lieu de détention n'est souvent pas spécifique. La représentation du « couloir de la mort » (*death row*) est plutôt rare dans le corpus. En effet, il n'est pas identifié comme tel dans les westerns, qui constituent une bonne partie des épisodes étudiés. De façon récurrente, le condamné est dans la cellule attenante au bureau du *sheriff*, où il est généralement seul, mis à l'écart. Même dans les westerns, où il n'y a pas de prison (car le lieu est sauvage, ou l'installation des hommes trop récente), une solution est trouvée par les personnages pour faire en sorte de maintenir l'isolement du condamné. *The Hanging of Aaron Gibbs (Have Gun – Will Travel, 1961)*, par exemple, se déroule dans un camp de mineurs. Le décor est composé uniquement de toiles de tente. La « prison » est la seule structure « en dur » puisque les trois condamnés sont isolés derrière une haute palissade de bois. La mise en scène reproduit donc cette étape du rite, même quand l'intrigue s'y prête difficilement : il s'agit bien d'une phase majeure. La détention est un lieu commun que l'on retrouve dans l'écrasante majorité des épisodes³⁰⁸.

Le couloir de la mort apparaît dans les épisodes en contexte contemporain, et le condamné semble y être tout aussi seul, car la mise en scène se concentre sur une cellule en général³⁰⁹. Par exemple, ce principe est porté à son comble dans la représentation de la mise à l'écart du condamné sur le point d'être exécuté, retiré du couloir de la mort pour être placé dans une cellule particulière. Ceci apparaît dans trois épisodes du corpus. Dans *Prime of Life (Naked City, 1963)*, la « *death house* » de la prison de Sing Sing est explicitement évoquée comme le lieu de la dernière journée du condamné. Les témoins de l'exécution ont même besoin d'être transportés dans un fourgon pour s'y rendre, ce qui souligne bien la distance entre ce lieu et le reste des bâtiments.

Le jeu sur l'isolement au sein de la prison est également mis en image dans *Hour of Execution (Checkmate, 1961)*³¹⁰. Le condamné vit ses dernières heures au sein d'une

³⁰⁸ A contrario, dans *Tolliver Bender (Wanted: Dead or Alive, 1960)*, *Witch, Witch, Burning Bright (The Sixth Sense, 1972)* et *The New House (Ghost Story, 1972)*, seule la phase de mise à mort est représentée. D'autres condamnés ne sont pas emprisonnés à l'écran, mais ils sont prisonniers d'une escorte (*The Gunslinger, Casey Jones, 1958*, par exemple).

³⁰⁹ L'image d'une communauté de condamnés à mort apparaît dans *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)*, *Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)*, *Which Man Will Die? (The Eleventh Hour, 1963)* et *The Lost Art of Dying (Mannix, 1970)*, *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*.

³¹⁰ Le dernier exemple de mise à l'écart se trouve dans *Impact of an Execution (Alcoa Premiere, 1963)*.

cellule isolée dans une pièce, elle-même placée dans la prison. Le condamné est ainsi séparé de la société, mais aussi des autres détenus. Cette représentation est par ailleurs tout à fait réaliste, car dans ses dernières heures, le condamné à mort est placé dans une cellule particulière, où il fait l'objet d'une surveillance permanente (*deathwatch*) pour s'assurer notamment qu'il reste calme³¹¹.



Figure 17 - La cellule du condamné à mort dont l'exécution est imminente, une mise à l'isolement total (*Hour of Execution, Checkmate, 1961*)

Le condamné occupe par conséquent une position paradoxale : il est à la fois « saisi » (il ne peut pas quitter la communauté au nom de laquelle il est emprisonné), et il est tenu à l'écart (il ne peut pas se mêler au reste des habitants). Il est rejeté, mais aussi l'objet d'une attention particulière : visité, écouté, observé, il n'est jamais seul. En bref, il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté. Cette position paradoxale rappelle la définition du tabou proposée notamment par Freud dans *Totem et tabou*³¹².

³¹¹ Robert M. Bohm, *DeathQuest : An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, 4^e édition, Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, p. 146.

³¹² Sigmund Freud, *Totem et Tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* (1923). Paris, Payot, 1998 (1965), 241 p.

B. La « phase de latence », un temps donné au condamné pour attendre et se préparer à mourir

Après la phase de séparation, ritualisée par la sentence du juge et les choix de mise en scène, le condamné entame la deuxième phase du rituel d'exécution : la « phase de latence », marquée par des « rites de marge ». Selon l'anthropologue, ceux-ci sont très variés. Dans les épisodes étudiés, cette phase centrale est celle de l'attente de la mort dans le lieu d'emprisonnement, c'est celle qui occupe le plus de temps de la fiction dans la majorité des épisodes.

1) Une lecture narrative : le suspense

La phase de latence, c'est-à-dire l'attente de la mort dans le lieu de détention dure au moins une nuit. En effet, les condamnés exécutés sur le champ constituent l'exception : on ne compte que cinq exécutions organisées dans la suite de l'énonciation de la sentence de mort³¹³. Les autorités laissent donc au moins une nuit au condamné pour se préparer, même dans le cas d'autorités non démocratiques. La deuxième phase du rite s'impose donc à tous les types de systèmes judiciaires, ceux qui ne la respectent pas sont l'exception. Par exemple, dans le cas de deux épisodes de *Zorro*, la décision du *commandante* de procéder à une exécution immédiate est critiquée dans les dialogues, elle est montrée comme inhabituelle, voire choquante.

Ce temps d'attente, présent de manière récurrente, a une fonction narrative car le compte à rebours est lancé, et le temps qui avance construit le suspense – le condamné étant dans une situation de plus en plus urgente. Les épisodes sont ainsi scandés par des plans sur des calendriers, des horloges et des montres. Il s'agit d'un des stéréotypes majeurs de la mise en scène de cette phase. On retrouve ce lieu commun dans des épisodes au cadre western, comme *The Avenger* (*Bonanza*, 1960), ou *With A Smile* (*Gunsmoke*, 1963) qui placent dans le décor un calendrier. Les épisodes au cadre

³¹³ *Zorro Saves a Friend* (*Zorro*, 1957), *Zorro Fights His Father* (*Zorro*, 1958), *Bolt from the Blue* (*Maverick*, 1960) et *Unbroken Chains* (*The Young Rebels*, 1970). Il faut ajouter à cette liste *The Judgment* (*The Virginian*, 1962), cependant c'est un cas particulier car le temps de latence est celui séparant le verdict du jury et la sentence du juge, dont les fonctions sont semblables au temps de latence ordinairement observé.

contemporain multiplie également les plans sur les pendules. Dans *Murder PhD* (Rocky King, *Inside Detective*, 1953), on peut compter ainsi une dizaine de plans sur des horloges durant les 24 minutes de l'épisode. Chaque séquence se termine ainsi par un gros plan sur une horloge, une montre, un réveil. Ce rappel constant du temps qui s'écoule crée un état de tension, l'intrigue devient au sens propre une course contre la montre dont l'enjeu est vital.



Figure 19 - La scansion du temps par les horloges
(*Murder PhD*, Rocky King, 1953)



Figure 18 - Le décompte montré par un calendrier
(*The Avenger*, Bonanza, 1960)

Sans se lancer dans un débat théorique sur les effets du suspense, rappelons que le maître lui-même, Alfred Hitchcock, considère cette stratégie narrative comme « le moyen le plus puissant de soutenir l'attention du spectateur », grâce aux « émotions [qui] sont un ingrédient nécessaire au suspense. » Ces émotions dépendent de « l'intensité que met le public à s'identifier avec la personne en danger », même si cette personne est le « méchant » (« une personne [...] n'a pas besoin d'être sympathique, le public aura toujours de l'appréhension en sa faveur³¹⁴ »). Le spectateur est donc directement engagé dans la fiction par l'utilisation du suspense : « le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : « Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table et elle va bientôt

³¹⁴ Il souligne que même si Hitler était menacé, « l'appréhension de la bombe est plus puissante que les notions de sympathie et d'antipathie vis-à-vis des personnages. » François Truffaut, *et al. Hitchcock-Truffaut*. Édition définitive. Paris, Gallimard, 1993, p. 57

exploser.³¹⁵ » Notons d'ailleurs qu'Hitchcock propose, dans le cas de la bombe sous la table, de placer une horloge dans le décor et de préciser au spectateur quand elle doit exploser.

Cette stratégie narrative est cependant risquée d'un point de vue idéologique. Le spectateur, derrière son écran, peut tirer une leçon morale imprévue et incontrôlée, du spectacle de l'exécution d'un personnage, même coupable de meurtre. Ce phénomène, et cette crainte, est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles, dans la réalité, les exécutions publiques ont cessé, la foule prend parfois le parti des criminels³¹⁶.

2) Une lecture psychologique et religieuse : la préparation du condamné à sa propre mort

La représentation de la « phase de latence » est également héritée de la réalité, sur le temps plus long. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, cette phase du rituel doit permettre le repentir du condamné, qui peut ainsi mourir réconcilié, dans la foi, et éviter la damnation éternelle. C'est pourquoi le condamné bénéficiait d'un délai d'au moins une semaine après sa condamnation pour se préparer à mourir³¹⁷. Cette conception est encore vivante au XIX^e siècle aux États-Unis, même si elle fait l'objet de débats³¹⁸. L'existence de la phase de latence est donc associée aux valeurs chrétiennes et aux pratiques religieuses de la « bonne mort ».

Ainsi, dans les épisodes étudiés, l'un des moments récurrents de la dernière journée du condamné est la préparation de son âme, car la phase d'attente de la mort a une fonction rédemptrice. Le condamné est mis en scène en train de converser avec un ami, un représentant de la défense (avocat, enquêteur) ou un ministre du culte, venu lui apporter son soutien, et surtout l'aider à trouver un sens à sa mort prochaine. Cette pratique est bien évidemment attestée dans le rite de l'époque moderne, le condamné recevait de nombreuses visites de ministres du culte³¹⁹. Par exemple, le rôle de l'aumônier de la prison est particulièrement développé dans l'épisode de la série

³¹⁵ *Ibid.*, p.57-59.

³¹⁶ Stuart Banner, *op. cité*, p.89-90; Michel Foucault, *op. cité*, p. 63-65.

³¹⁷ Stuart Banner, *op. cité*, p. 16-17.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 123

³¹⁹ *Ibid.*, p. 18

Crossroads (Unholy Trio, 1955). Celui-ci présente trois condamnés, chacun est aidé spirituellement par un ministre du culte. Pour Perrone, l'italo-américain, un prêtre catholique ; pour Fromer, le WASP, un pasteur ; et pour Green, le juif, un rabbin. Les conseillers spirituels cherchent à sauver les âmes des prisonniers, en leur faisant avouer la vérité concernant le crime pour lequel ils doivent mourir :

Le rabbin, à Fromer: *Comment pouvez-vous compter sur la miséricorde divine si vous ne purgez pas votre âme ? Si vous refusez de vous confesser? (How can you expect God's mercy yourself if you don't purge your soul? If you don't confess?)*

Fromer finit par avouer qu'il est le seul coupable. Dans les épisodes étudiés, la phase de latence a ainsi pour fonction récurrente l'édification morale du condamné. Ceci peut expliquer l'escamotage de l'exécution dans un certain nombre d'épisodes par le biais de l'exécution écourtée ou de l'exécution hors champ³²⁰. En effet, on remarque que de nombreux condamnés, innocents ou coupables, trouvent un sens à leur exécution pendant la phase de latence. Dans *The Story of Mary Surratt (Kraft Television Theater, 1955)*, par exemple, l'avocat de la condamnée, aide son amie et cliente à comprendre que sa mort est utile. Innocente, elle ne se sent pas capable de faire face à son bourreau, et ne comprend pas son sort. Il l'amène à trouver une raison à sa mort : elle incarnera pour toujours les victimes de l'oppression politique. Elle peut alors marcher vers son exécution. D'un point de vue narratif, représenter la mise à mort n'est pas nécessaire, car l'édification du condamné a eu lieu. Ce genre d'intrigue permet, de plus, d'éviter toute représentation de la violence et de montrer un rite efficace. Cette représentation met en valeur les aspects positifs du rite. On trouve une dizaine d'épisodes fonctionnant suivant le même schéma, avec des condamnés qui donnent un sens à leur exécution pendant la phase de latence et dont la mise à mort n'est pas montrée³²¹.

³²⁰ Voir liste (annexe 21) et définitions (annexe 6).

³²¹ *The Story of Mary Surratt (Kraft Television Theater, 1955)*, *Darkness at Noon (Producers' Showcase, 1955)*, *Night of Execution (Climax!, 1955)*, *Death House Testament (Peter Gunn, 1958)*, *The Gallows (Gunsmoke, 1962)*, *Old Man (Gunsmoke, 1964)*, *The Brothers (The Virginian, 1965)*, *Barefoot in Athens (Hallmark Hall of Fame, 1966)*, *The Legacy of Charlie O'Rourke (Alias Smith and Jones, 1971)*.

3) Une lecture rituelle : obtenir le consentement du condamné et de ses « accompagnants »

La phase de latence est donc montrée de manière récurrente comme un moment de transformation morale du condamné, à l'issue de laquelle il adhère à la punition qui lui est infligée. Or, la définition anthropologique du rite, proposée par Bonte et Izard, comprend cette caractéristique : les rites, par leur efficacité, «en fabriquant une nouvelle personne [...] emportent l'adhésion de l'acteur principal et de l'assistance³²² ». Ainsi, la lecture psychologique et religieuse des personnages développée plus haut propose un sens au consentement des condamnés. Par conséquent, il n'est pas rare de voir des condamnés, même innocents, accepter leur exécution explicitement.

Mary Surratt, évoquée plus haut, Jess, le cowboy de *Shadow of a Pale Horse* (*The United States Steel Hour*, 1960), ou encore le faux « Kid » Curry dans *The Day They Hanged Kid Curry* (*Alias Smith and Jones*, 1971) pour se limiter à ces exemples, ont l'occasion de justifier dans les dialogues leur adhésion à leur sort, malgré leur innocence. La transformation et le « travail du rite » sont parfois mis en valeur par la description du condamné, qui oppose un « avant » et un « après », là encore aussi bien dans le cas d'innocents que de coupables. Dans *The Last Appeal* (*The Public Defender*, 1954), *Impact of an Execution* (*Alcoa Premiere*, 1963) ou *A Walk to Oblivion* (*Felony Squad*, 1966), le condamné est montré comme un personnage agité, qui proclame son désaccord et/ou crie son innocence. La fin de l'épisode présente le même personnage calme, silencieux, en prière (ou ayant s'étant confessé à un ministre du culte). Le rite est encore montré comme efficace dans ces exemples.

Le rite échoue parfois, et des condamnés ne consentent pas à leur exécution, ce qui se traduit par le lieu commun de l'évasion. On le trouve dans le western, comme dans *Hour After Dawn* (*Laramie*, 1960) ou *The Legend of Jud Starr* (*Cimarron Strip*, 1967), pour se limiter à deux exemples. Les évasions en contexte contemporain sont plus rares mais on peut citer le cas de *The Face of Murder* (*Man with a Camera*, 1959). Ces condamnés échouent à être transformés : une peine alternative est trouvée (une mort par balle), qui les prive des « bénéfices » de l'exécution³²³. De manière générale, les

³²² Pierre Bonte, Michel Izard, dir., *op. cit.*, p.631.

³²³ Voir la quatrième partie.

condamnés non consentants ne meurent pas exécutés à l'écran. On le voit, le motif de l'évasion durant le temps de latence est un test, qui permet de faire le tri entre les « mauvais » et les « bons » condamnés, en (ré)affirmant leur adhésion à leur exécution. C'est le cas dans *The Gallows (Gunsmoke, 1962)* ou dans *Requiem for a Country Doctor (The Virginian, 1967)*, par exemple: le condamné évadé revient de lui-même pour son exécution, ou refuse une opportunité de s'évader³²⁴.

La phase de latence est aussi de manière récurrente le temps de l'enquête, menée par le personnage principal accompagnant le condamné, pour le sauver. Cette enquête sert aussi au « travail du rite » pour faire adhérer ce personnage principal à l'exécution. De la même façon que les condamnés non consentants ne sont pas exécutés, il n'y a pas de mise à mort tant que le personnage principal n'y consent pas. Cette adhésion est obtenue par la révélation de la culpabilité du condamné dans *A Walk to Oblivion (Felony Squad, 1966)* ou *Nice Day for a Hanging (Branded, 1966)* par exemple. Mais le héros consent également à des exécutions plus complexes : quand la culpabilité du condamné est incertaine, quand le condamné a tué sans en avoir l'intention, ou est un jeune homme³²⁵. Dans certains cas, le personnage principal exprime même son consentement pour l'exécution de condamnés qu'il sait innocents³²⁶. L'épisode *A Bad Place to Die (The Virginian, 1967)* combine ces lieux communs en mettant en scène l'évasion d'un condamné innocent, rattrapé par le personnage principal. Ce dernier le sait innocent mais lui demande de se rendre, même s'il n'a pas d'élément pour le sauver légalement. L'évadé accepte de retourner en prison à temps pour sa pendaison.

4) Les « dernières fois » et les derniers préparatifs de l'exécution

Cette phase de latence est aussi celle des « rites de marge », elle prend la forme d'une série de « dernières fois » dans les épisodes étudiés. La dernière journée du condamné est occupée par les visites de l'enquêteur ou de l'avocat en charge de son

³²⁴ On compte ainsi 18 condamnés « volontaires » dans le corpus, c'est-à-dire qui ont refusé une « porte de sortie », voir annexe 30.

³²⁵ Par exemple, et respectivement, dans *The Gallows (Gunsmoke, 1962)*, *The Brothers (The Virginian, 1965)*, *Fandango (Have Gun – Will Travel, 1961)*.

³²⁶ C'est le cas de l'enquêteur dans *The Last Appeal (The Public Defender, 1954)*, ou de Paladin dans *The Black Handkerchief (Have Gun – Will Travel, 1959)*, qui essaie juste de négocier la longueur de la corde.

dossier. Il est tenu au courant des derniers développements de l'enquête ou des résultats des procédures en cours, d'appel ou de demande de clémence. Par exemple, dans *The Sacco-Vanzetti Story* (*Sunday Showcase*, 1960), l'avocat des deux condamnés fait la liste des procédures en cours, quelques heures avant leur exécution.

La dernière journée est aussi celle des dernières visites de la part de la famille, consacrées aux adieux. Dans *Night of the Execution* (*Climax!* 1955), le condamné reçoit la visite de sa mère, puis de son ancienne patronne. Les témoins, venus assister à une exécution à la prison de Sing Sing, apprennent que le condamné a reçu la visite de son épouse dans une pièce spéciale de la *death house* (*Prime of Life, Naked City*, 1963). Ils observent avec gravité la chaise dans laquelle elle s'est assise, le grillage qui a séparé le couple, et l'un d'eux, en voix off, s'interroge sur cette conversation : de quoi parle-t-on dans de telles circonstances ? Ces adieux rentrent également dans une logique d'obtention du consentement, les derniers liens qui retiennent le condamné à la vie étant symboliquement rompus ensuite.

Les dernières heures du condamné sont plus spécifiquement consacrées aux derniers préparatifs de l'exécution. Il reçoit tout d'abord son dernier repas. La mention du dernier repas n'est pas si fréquente dans le corpus puisqu'il est évoqué pour une quinzaine de condamnés. Ce stéréotype se retrouve cependant aussi bien dans les épisodes au cadre western, comme *Hang the Jury* (*Cowboy G Men*, 1953) ou *The Legacy of Charlie O'Rourke* (*Alias Smith and Jones*, 1971) que dans des épisodes au cadre contemporain. Par exemple, le dernier menu du prisonnier de Sing Sing, évoqué plus haut, est précisé à un journaliste par le directeur de la prison : du filet de bœuf et un verre de lait, le condamné souffrant d'un ulcère. Il est à noter que cette demande du journaliste correspond à une curiosité réelle pour les derniers repas des condamnés³²⁷. Une autre étape du rituel est la dernière visite médicale, évoquée dans *The Last Appeal* (*The Public Defender*, 1954).

Le condamné peut enfin rédiger son testament ou laisser un message d'adieux à ses proches. C'est le cas par exemple dans *The Hanging Judge* (*Climax!*, 1956) et *The Last Request* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1957) où les deux condamnés rédigent des aveux circonstanciés quelques instants avant leur exécution (ce qui rentre également

³²⁷ Voir, par exemple, Ty Treadwell, Michelle Vernon, *Last Suppers : Famous Final Meals from Death Row*, Port Townsend, Loompanics Unlimited, 2001, 145 p.

dans la logique religieuse du repentir et de la confession). Dans *A Bad Place to Die (The Virginian, 1967)*, le cowboy condamné à mort fait envoyer un télégramme à son patron pour le remercier de son aide. Plus rarement, le condamné bénéficie d'un dernier verre, juste avant d'être sorti de sa cellule³²⁸.

Le prisonnier est ensuite préparé pour l'exécution. Il est parfois présenté dans des vêtements propres. Dans *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*, le condamné porte un costume de ville, et non pas dans ses vêtements de prisonnier. Les bourreaux et leurs assistants entrent ensuite en scène. Dans le cas d'une pendaison, le condamné reçoit parfois la visite de son bourreau, pour régler des détails techniques³²⁹. Dans le cas d'une électrocution, les cheveux du condamné sont coupés, et une partie du crâne est rasée. Dans *The Last Request*, le condamné refuse de se laisser faire. Toujours dans le cas d'une exécution par la chaise électrique, le bas du pantalon du condamné est fendu. Ce détail est mis en scène dans *Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)* et dans *The Final Chapter* par exemple. L'exécution par la chambre à gaz dans *Cell 227* entraîne une préparation particulière : le condamné est pourvu d'un harnais ; détail que l'on ne retrouve pas dans l'autre épisode présentant une exécution par la même méthode.

Ces préparatifs très particuliers ne sont pas expliqués au spectateur³³⁰, on peut faire tout d'abord l'hypothèse que des explications ne sont pas nécessaires, les nécessités techniques de l'exécution seraient considérées par les scénaristes comme bien connues. La même hypothèse peut être formulée pour l'ensemble du rituel de préparation à l'exécution. En effet, les différentes étapes se suivent, mais elles ne font que très rarement l'objet de commentaires dans les dialogues. L'impression globale, qui se dégage de ce silence, est que le déroulement de l'exécution apparaît comme un « donné », il est « naturel ». Cette caractéristique peut se rattacher à la définition du rite

³²⁸ C'est le cas dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, et *Guillotine (Thriller, 1961)*, pour se limiter à ces deux exemples.

³²⁹ C'est le cas par exemple dans *The Avenger (Bonanza, 1960)* ou dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*.

³³⁰ Par exemple, le pantalon fendu dans le cas de l'électrocution sert à placer une électrode sur le mollet du condamné pour donner une « sortie » au courant électrique.

dont les procédures sont élaborées « au long des générations³³¹ ». Le rite est du côté de la tradition, de la coutume ; il s'impose aux hommes plus que ceux-ci ne l'élaborent.

C. La « phase d'agrégation » : l'exécution assure le passage de vie à trépas

Une fois la « phase de latence » terminée, le condamné est prêt pour l'exécution proprement dite. Cette dernière phase du rite, qui doit assurer « l'agrégation » du condamné à son nouveau groupe (celui des morts), est une dernière étape de transformation, marquée par le consentement à la mise à mort de tous les participants.

1) La « dernière marche » du condamné, lieu commun principal de l'exécution

Les derniers préparatifs terminés, l'exécution peut débuter. Le condamné est sorti de son lieu de détention et entame sa « dernière marche » vers le lieu de sa mise à mort. La dernière marche est dirigée par le directeur de la prison, le *sheriff* ou le *marshal*. Le condamné peut être entouré de gardes : dans *Alethea (Kung Fu, 1973)*, des gardes sont postés sur les toits qui entourent la place où est érigée la potence, ils sont presque sans visage et dominent la scène. Un ministre du culte est souvent présent dans l'escorte, la Bible à la main, on peut parfois entendre sa prière ; un médecin (ou « *coroner* ») peut compléter la liste des participants directs, il est repérable par sa mallette dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)* par exemple. Dans le cas des exécutions militaires, c'est toute une troupe en uniforme qui accompagne le condamné, sous le commandement de l'officier supérieur et de son officier exécutif (*executive officer*). Cette dernière marche est souvent soulignée par la bande son, l'utilisation du tambour est particulièrement récurrente. Le battement du tambour vient doubler la marche du condamné. Sauf exception, la dernière marche se déroule solennellement, le prisonnier n'offre pas de résistance : cette phase du rite répète et met en scène le consentement de tous les participants.

³³¹ Pierre Bonte, Michel Izard, dir., *op. cit.*, p.630.

La solennité de la dernière marche dans les fictions étudiées semble être un autre écho du rite de l'époque moderne. En effet, dans la réalité, le jour de l'exécution commençait symboliquement par une procession à laquelle participaient des ministres, le *sheriff* et ses adjoints, et parfois une escorte militaire. Cette procession faisait l'objet de publicité, ce qui permettait à un public nombreux d'y assister³³². La « dernière marche » est donc la trace de la procession religieuse, avec laquelle elle a gardé des points communs, et notamment la présence du ministre du culte et/ou la déclamation de prières. Ainsi dans *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)*, le ministre du culte récite lors des deux exécutions la même prière : « Le Seigneur est mon berger, rien ne peut me manquer³³³ ». Il s'agit du Psaume 23, que l'on peut aussi entendre dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, *The Obsolete Man (The Twilight Zone, 1961)*, *The Hanging of Aaron Gibbs (Have Gun – Will Travel, 1961)*, *Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour, 1963)* et *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*. Il s'agit bien de la prière qui accompagne l'exécution de nombreux condamnés, elle fait partie des lieux communs de la représentation de l'exécution.

Ces prières semblent conforter le statut rituel de l'exécution. Cet acte apparaît comme un rite comparable à d'autres cérémonies religieuses durant lesquelles les mêmes prières sont prononcées. Il est d'ailleurs à noter que cette scène se retrouve dans la majorité des épisodes étudiés, quelque soit le contexte historique ou géographique³³⁴. Dans *The Broken Frame (Mickey Spillane's Mike Hammer, 1958)*, la fonction de ce lieu commun comme symbole de tout le procédé d'exécution apparaît clairement. En effet, la voix off, qui appartient au personnage principal, présente la prison de Sing Sing :

Mike, voix off: *Cela ne prend pas beaucoup plus d'une heure pour s'y rendre. Mais en revenir est une autre affaire. Pour certains, faire l'aller-retour prend des années. Pour d'autre, une éternité. (It doesn't take much more than an hour to get there. But getting back is something else again. For some the round trip takes years. For others, an eternity.)*

³³² Stuart Banner, *op. cité*, p. 24; Michel Foucault, *op. cité*, p. 47 évoque également ces processions où on rappelle la sentence à plusieurs reprises en des lieux publics, et où le condamné fait « amende honorable à la porte des églises ».

³³³ « *The Lord is my sheperd, I shall not want...* »

³³⁴ 23 épisodes sur les 80 présentant une exécution ne mettent pas en scène de « dernière marche » avec escorte armée de plusieurs personnes (soit 29% environ), voir annexe 27.

À l'écran, le spectateur peut voir quelques plans généraux de la prison, vue de l'extérieur, puis de l'intérieur. Au moment où la voix fait son commentaire sur le voyage éternel de certains prisonniers, un plan de quelques secondes présente une dernière marche (avec un condamné, une escorte de gardiens et un ministre du culte). Cette image stéréotypée suffit à évoquer l'exécution toute entière, qui en partage ainsi implicitement les mêmes caractéristiques de calme, de silence, et de présence religieuse.



Figure 20 - Un plan sur une "dernière marche" suffit à évoquer le processus d'exécution
(*The Broken Frame*, Mickey Spillane's *Mike Hammer*, 1958)

2) Un rite collectif, effectué devant un public ou des témoins, représentatifs de la communauté

Le prisonnier est emmené au lieu d'exécution, où sont déjà assemblés les témoins, ou le public. Les foules venues assister à l'exécution sont représentées le plus souvent dans les épisodes à caractère historique, en particulier les westerns. Un public beaucoup plus restreint et contrôlé est représenté dans les exécutions en contexte contemporain. Les exceptions sont rares, mais on trouve quelques exécutions non contemporaines sans public, même en cadre western, comme si la pratique réelle de l'exécution contaminait les représentations, quitte à aller à l'encontre de la

vraisemblance. En effet, dans la réalité, les exécutions publiques sont de plus en plus critiquées au cours du XIX^e siècle aux États-Unis, et ont tendance à disparaître. Ainsi, « entre 1830 et 1860, tous les États du Nord ont déplacé les pendaisons de la place publique à la cour de la prison, un lieu plus étroit, sous le contrôle des représentants de la loi.³³⁵ » Avec l'adoption de la chaise électrique et de la chambre à gaz comme modes d'exécution au XX^e siècle, le public se restreint encore, l'exécution se privatise. « La peine de mort devait désormais être administrée à l'intérieur, devant un très petit groupe de personnes [...].³³⁶ » Malgré les évolutions techniques, la présence d'un groupe de témoins fait partie du rituel de l'exécution.

Les historiens soulignent aussi que, jusqu'au XIX^e siècle, toute la communauté participe au rite en se déplaçant pour assister à l'exécution (membres de l'élite, classes populaires, hommes, femmes et enfants³³⁷). Plus tard, le choix des témoins dans l'exécution fermée favorise une certaine diversité (civils, représentants du système judiciaire, journalistes, membres de la famille de la victime et du condamné³³⁸), même si elle est plus réduite. Les représentations télévisées portent la trace de cette pratique, en montrant des foules variées (hommes et femmes) où l'on voit même des membres des minorités, en particulier dans les westerns diffusés après 1960³³⁹. Par contre, il est intéressant de noter que l'épisode *Ordeal (The Name of the Game, 1968)*, en cadre contemporaine, présente un groupe de témoins où l'on trouve des hommes et des femmes. Or, dans la réalité, la privatisation des exécutions entraîne l'exclusion des femmes du groupe des témoins, pour des questions de « décence féminine »³⁴⁰. Ce choix de mise en scène est donc à la limite du vraisemblable, mais se comprend dans une perspective de représentation de l'exécution comme un rite.

³³⁵ Stuart Banner, *op. cité*, p. 146 : « *Between 1830 and 1860, every northern state moved hangings from the public square to the jail yard, a much smaller space within the control of government officials.* » Le même phénomène de retrait est attesté en France et en Europe par Michel Foucault, selon des temporalités proches, il explique notamment que les supplices (et donc la cérémonie publique) ont disparu pour l'essentiel en 1830-1848. Michel Foucault, *op. cité*, p.20.

³³⁶ Stuart Banner, *op. cité*, p. 170 : « *Capital punishment now had to be administered indoors, before a very small group of people [...].* » De la même façon, Michel Foucault *op. cité*, p. 20-21 explique comment le spectacle de la guillotine est peu à peu retiré du regard du public, en plaçant la guillotine dans une voiture fermée, par le choix des heures, puis en barrant les rues qui donnent accès la prison.

³³⁷ Stuart Banner, *op. cité*, p. 27-28.

³³⁸ Robert Bohm, *op. cité*, p. 147.

³³⁹ Voir première partie.

³⁴⁰ Stuart Banner, *op. cité*, p. 203-204.

En effet, nous avons déjà souligné le fait que le rite produit le consentement de celui qui le subit, mais aussi des spectateurs. Ainsi, les rites ont un rôle politique, ils expriment et/ou construisent de l'unanimité. Par conséquent, il faut que toute la communauté soit présente pour que l'exécution ait véritablement un sens, signifiant notamment l'adhésion de tous à la mise à mort. Tout comme lors de la phase du procès (par le biais du jury et du public), les témoins de l'exécution représentent la communauté dans sa diversité. Dans les épisodes étudiés, la majorité des publics et des témoins garde le silence et reste calme. Comme le calme et le silence du condamné, cette attitude donne l'impression d'un acte consensuel. Cette lecture politique et rituelle est également analysée par Michel Foucault qui souligne que « dans les cérémonies du supplice, le personnage principal, c'est le peuple, dont la présence réelle et immédiate est requise pour leur accomplissement. » Il ajoute que les personnes présentes pour le spectacle « doivent être les témoins, comme les garants de la punition. ³⁴¹ » Les représentations semblent garder la trace de cette fonction, et rappeler le sens politique de l'exécution.

Une dernière caractéristique de ce rite est son aspect local. En effet, dans la majorité des épisodes étudiés, c'est bien la communauté, qui a été frappée par la mort de l'un des siens, qui juge avant d'exécuter. Ce trait fait également partie de la définition générale du rite, car parmi les « circonstances universelles » à l'origine de cérémonies rituelles on retrouve « l'opposition entre la société et l'individu ³⁴² ». De plus, ce pouvoir de la communauté dans la fiction fait écho à la réalité. En effet, jusqu'à la guerre de Sécession, toutes les exécutions sont organisées localement. La première exécution menée sous l'autorité d'un État fédéré est celle de Sandy Kavanagh, dans le Vermont, en 1864. La principale évolution en la matière a lieu entre les années 1890, pendant lesquelles encore 90% des exécutions sont organisées par les autorités locales, et les années 1920. À la fin de cette décennie, les États fédérés conduisent près de 90% des exécutions. Les États du Sud continuent à laisser les autorités locales en charge des exécutions un peu plus longtemps ; jusque dans les années 1950, les exécutions en Louisiane et dans le Mississippi sont toujours locales ³⁴³.

³⁴¹ Michel Foucault, *op. cité*, p. 61.

³⁴² Pierre Bonte, Michel Izard, dir., *op. cité*, p.630.

³⁴³ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 10.

On le voit, la centralisation des exécutions dans les pénitenciers est un phénomène relativement récent aux États-Unis. La représentation d'une exécution locale, en place publique, est donc un élément qui participe du vraisemblable dans le cas des westerns. Cependant, on peut aussi y voir la mise en image d'un principe fondamental, lié au caractère démocratique de la justice, rappelé par ce biais.

3) Un silence solennel, qui peut être interprété comme un signe de consentement

Lors de l'exécution, la gravité de la situation est maintenue par le suspense, mais aussi par le silence des participants. Dans l'épisode de *Naked City (Prime of Life, 1963)*, le directeur de la prison de Sing Sing donne ainsi une seule consigne aux témoins de l'exécution : ils doivent garder un silence total, seules les prières du ministre du culte sont tolérées. Les personnages en charge de l'exécution (*sheriff*, directeur de la prison) ne font pas de discours moralisateur, contrairement au rite historique décrit pour l'époque moderne³⁴⁴. Dans quelques cas cependant, le ministre du culte peut demander au prisonnier de se repentir. Le condamné est parfois montré en train de recevoir une dernière bénédiction. C'est le cas par exemple dans *Dust (The Twilight Zone, 1961)*, où il est mis en scène à genoux face au prêtre, la scène est d'ailleurs silencieuse (figure).

On trouve cependant quelques exceptions au silence du responsable de l'exécution. Dans certains épisodes, il procède à la lecture de l'acte officiel autorisant l'exécution. C'est le cas en particulier dans le cadre des condamnations militaires (*Galvanized Yankee, Playhouse 90, 1957*, ou *The Traitor, Daniel Boone, 1967* par exemple), et dans quelques exécutions civiles (*The Day They Hanged Kid Curry, Alias Smith and Jones, 1971*). Le signal du déclenchement de l'instrument de mise à mort, donné au bourreau par le responsable de l'exécution, est silencieux : il se contente d'un signe de tête³⁴⁵. Le bourreau lui-même garde le silence. Ainsi, l'exubérant Lasting Summers (*Of Lasting Summers and Jim Sonnett, The Guns of Will Sonnett, 1967*) qui

³⁴⁴ Stuart Banner, *op. cité*, p. 24.

³⁴⁵ Le signe de tête silencieux est une pratique attestée dans la réalité, voir Michael J. Osofsky, Howard J. Osofsky, « The Psychological Experience of Security Officers Who Work with Executions ». *Psychiatry*, 65, 4 (2002), p. 358-370.

raconte des anecdotes amusantes sur les condamnés, fait son office avec sérieux et respect le moment venu.



Figure 21 - Le condamné reçoit une dernière bénédiction sur la potence (*Dust, The Twilight Zone*, 1961)

Le dernier participant silencieux à l'exécution est le condamné lui-même. En effet, le comportement de la plupart des condamnés est le même : calme, silencieux, il marche seul vers sa mise à mort. Certains condamnés ne sont même pas attachés lors de leur dernière marche. L'exemple le plus frappant est celui du hors-la-loi, dangereux et violent, de *The Judgment (The Virginian, 1961)*. Tout l'épisode met en scène ses efforts pour échapper à la corde : il prétend qu'il est innocent, il fait venir ses frères et ses oncles qui terrifient la ville pour empêcher l'exécution, il s'assure les services d'un efficace avocat de la défense. Et pourtant, le moment venu, escorté uniquement par le *sheriff*, le ministre du culte et le médecin, il marche vers sa pendaison sans même une paire de menottes et monte les marches sans opposer de résistance.

Il est parfois proposé au condamné de prononcer des dernières paroles ou une dernière déclaration. La moitié d'entre eux refuse. Le « taux » de condamnés silencieux est porté à presque 65% pour les innocents au « sens étroit » - ceux-ci sont donc plus

particulièrement silencieux³⁴⁶. Ceci peut paraître surprenant car les dernières paroles de condamnés à mort font l'objet d'une véritable fascination. L'exemple de la mise en ligne en 2013 des dernières paroles par le département de la justice pénale du Texas est représentatif de cet attrait³⁴⁷. Ce silence est celui des coupables mais aussi des condamnés innocents : seuls cinq condamnés innocents au « sens étroit » sur les 64 personnages de cette catégorie prennent la parole lors de leur exécution, et un seul pour proclamer son innocence (soit seulement presque 8%³⁴⁸). Ceci renforce l'impression que les prisonniers, coupables comme innocents, acceptent leur exécution. Les cas de révolte sont rares, ce qui souligne par contraste le consentement de l'essentiel des personnages. La dernière étape du rite avant le déclenchement de l'instrument de mise à mort est la proposition du bandeau sur les yeux ou de la cagoule, qui, là encore, est le plus souvent refusée par le condamné.

Par conséquent, nous avons vu que des épisodes du corpus mettent en scène l'exécution comme un rite. Ils montrent que cet événement s'impose à tous, y compris à ceux qui doivent y perdre la vie. Chacune des grandes phases (séparation, latence et agrégation) a notamment pour fonction d'obtenir l'adhésion de tous les acteurs, puis de la réaffirmer. Ce consentement est d'une importance considérable dans les fictions, en effet, une seule voix s'élevant contre l'exécution est suffisante pour l'arrêter. Ce lieu commun se retrouve dans le western (on pense par exemple à des rétractations de témoins spectaculaires, et de dernière minute dans *Trooper Maverick* (*Maverick*, 1959), *The Avenger* (*Bonanza*, 1960) ou *Alethea* (*Kung Fu*, 1973) pour se limiter à trois exemples). Il existe également en contexte contemporain, par le biais du coup de téléphone du héros au gouverneur, par lequel il fait connaître son désaccord, et qui suffit

³⁴⁶ Voir annexe 28. Étant donné la difficulté de distinguer les « dernières paroles officielles » des déclarations « spontanées » (les dernières paroles faisant partie du rite, des personnages qui prennent la parole sans y être invités ne sortent pas du « script » de l'exécution), nous avons décompté les condamnés qui ne prononcent pas de paroles.

³⁴⁷ http://www.tdcj.state.tx.us/death_row/dr_executed_offenders.html, les déclarations sont recensées à partir de 1982 ; un ouvrage a également été publié : Texas Department of Criminal Justice, *Death Row Confessions : Execution Chamber Last Statements*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014, 180 p. ; voir aussi Nathan A. Heflick, « Sentenced to Die : Last Statements and Dying on Death Row », *Omega*, 51, 4 (2005), p.323-336 ; Stephen K. Rice, *et al.*, « Of Guilt, Defiance, and Repentance : Evidence from the Texas Death Chamber », *Justice Quarterly*, 26 (2009), p.295-326.

³⁴⁸ Dans *Zorro Saves a Friend* (*Zorro*, 1957), *Garcia Stands Accused* (*Zorro*, 1958), *The Day They Shot Agarn* (*F Troop*, 1967), *The Day They Hanged Kid Curry* (*Alias Smith and Jones*, 1971), *Witch, Witch, Burning Bright* (*The Sixth Sense*, 1972). Un dernier personnage essaie de parler mais ses bourreaux ne le laissent pas faire dans *Hang the Jury* (*Cowboy G-Men*, 1953).

à faire cesser l'exécution³⁴⁹. L'unanimité est donc exigée dans la plupart des épisodes pour que la mise à mort puisse avoir lieu.

D. La violence de l'exécution est limitée par sa représentation ritualisée

Le rite de l'exécution s'arrête le plus souvent avec la mise à mort du condamné. Les suites de l'exécution, et notamment les dispositions prises pour s'occuper du cadavre, sont rarement évoquées ou mises en scène. La représentation du passage de vie à trépas est un cas finalement minoritaire dans les épisodes étudiés (on compte 28 exécutions « avec passage de vie à trépas » dans le corpus sur les 103 décomptées, soit 27% environ³⁵⁰). Parmi cette minorité d'épisodes, la mise en scène frontale et directe de ce passage de vie à trépas est rare³⁵¹, ainsi le corps du trépassé se trouve exceptionnellement à l'écran.

1) Une mise à mort qui empêche la désignation de responsables

L'organisation du rite est marquée par le silence, les explications sont rares, l'exécution apparaît comme une tradition, voire un « donné » dont la forme n'a pas besoin d'être justifiée. De plus, les aspects religieux du rite, explicites ou non, en font un acte particulier. La mise à mort elle-même découle des mêmes conceptions, comme on peut le voir si l'on suit l'exemple de la représentation du bourreau.

Quand un bourreau est présent, nous avons vu qu'il prend ses ordres de quelqu'un d'autre (le directeur de la prison, le *sheriff*), qui lui aussi n'est présenté que comme celui qui met à exécution une décision de justice. De manière récurrente, dans les représentations, le bourreau est un professionnel réticent, sa tâche s'impose à lui. Par exemple, le bourreau de Socrate dans *Barefoot in Athens* (*Hallmark Hall of Fame*,

³⁴⁹ Pour se limiter là encore à trois exemples, c'est le cas dans *Murder PhD* (*Rocky King, Inside Detective*, 1953), *The Execution* (*21 Beacon Street*, 1959), *Ordeal* (*The Name of the Game*, 1968).

³⁵⁰ Voir liste (annexe 21).

³⁵¹ La cinquième partie est consacrée à ce sujet.

1966), Satyros est un esclave qui a pris goût à la liberté à cause du philosophe, il donne à contrecœur la coupe fatale au maître de la dialectique, et semble soulagé de voir que celui-ci a prévu de la boire seul, de son propre chef.

Le bourreau n'est cependant pas toujours visible. Dans plusieurs épisodes, on ne peut apercevoir qu'une torche qui allume le bûcher, une main sur un commutateur électrique, voire un homme masqué ou une personne sous un drap noir³⁵². À l'issue de l'exécution, la personne responsable en dernier ressort de la mise à mort est simplement impossible à identifier. C'est également le cas pour les pelotons d'exécution, qui comptent plusieurs tireurs. De plus, l'un d'entre eux est pourvu d'un fusil muni d'une balle à blanc³⁵³. Chaque tireur peut donc raisonnablement penser qu'en réalité il n'a pas tué le condamné. Ce « trou noir » autour du bourreau, qui existe dans de nombreux épisodes, contribue à l'image d'un acte qui s'impose aux hommes, et dont personne n'est vraiment responsable.

La disparition du condamné de l'écran dans certains épisodes peut entrer dans cette perspective. En effet, des condamnés disparaissent de l'écran au cours de la phase de latence. L'intrigue, et partant le spectateur, se détournent du sort du personnage en danger de mort imminente, pour se concentrer sur la résolution de l'enquête. Par exemple, dans *Death is a Clock (M Squad, 1959)*, le condamné apparaît pour la dernière fois à l'écran à la 15^e minute. Les dix dernières minutes de l'épisode sont consacrées à la découverte du vrai coupable. Le condamné ne réapparaît pas dans l'épilogue. Dans *Hour of Execution (Checkmate, 1961)*, il est présent dans une seule scène, qui se termine à la 24^e minute de l'épisode, soit à la moitié. Les 24 autres minutes sont consacrées à l'enquête pour l'innocenter, mais il n'apparaît pas à l'écran alors qu'il doit, en toute logique, être en train de subir les préparatifs de l'exécution.

Ce procédé atténue la violence de l'exécution : le spectateur n'assiste pas aux derniers préparatifs, et ne partage pas l'angoisse du personnage pendant ses dernières heures. Le condamné n'est préparé par personne à son exécution, il est impossible de pointer du doigt un garde faisant partie de l'équipe d'exécution, ou un participant quelconque. De plus, par cette disparition, le rite se déroule hors de la vue du

³⁵² Respectivement dans *Witch, Witch, Burning Bright (The Sixth Sense, 1972)*, *Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)*, *Alethea (Kung Fu, 1973)*, *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*.

³⁵³ Martin Monestier, *Peines de mort : Histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*. Paris, Le Cherche Midi, 2001 (1994), p. 343.

spectateur³⁵⁴, et comme en hors de l'intervention humaine. Quand il est ensuite mis à mort hors champ, tout se déroule de manière désincarnée, personne. Le « travail du rite » est ainsi presque magique, c'est une « administration » sans visage qui se charge de tout.

2) Le cadavre invisible des exécutés

L'escamotage du condamné pendant la phase de latence, et/ou pendant la phase d'agrégation, se prolonge le plus souvent une fois le rite terminé. En effet, sur l'ensemble des exécutions organisées, on remarque que seulement neuf mettent en scène un cercueil ou un corbillard³⁵⁵. L'exécution laisse peu souvent un cadavre, même quand elle est fatale. Si l'on considère les 28 exécutions avec passage de vie à trépas à l'écran, les huit exécutions hors champ (toutes fatales), et les 13 exécutions écourtées par la mise en scène (mais tout aussi fatales), on remarque qu'il y a très peu de scènes présentant le corps de l'exécuté après sa mise à mort. Le cadavre est comme avalé dans la plupart des cas ; il semble disparaître une fois pour toutes dans la trappe de la potence, ou disparaître du cadre.

Un cas exemplaire est celui de l'épisode de *The Twilight Zone, I am the Night – Color Me Black* (1964). Juste après la pendaison du condamné, un pasteur fait un long discours sur les marches de la potence. Le cadavre du pendu est donc présent, mais il est totalement hors champ et aucune référence n'est faite à son sujet. La scène suivante se déroule dans le bureau du *sheriff*, sans plus d'allusion au corps. Il semble avoir simplement disparu dans la nuit noire qui baigne l'ensemble de l'épisode. Ainsi, dix épisodes seulement mettent en scène une séquence qui suit la mise à mort et dans laquelle le corps est présent, visible ou non³⁵⁶, sur les 46 épisodes susceptibles de la

³⁵⁴ En concordance avec la réalité de l'époque aux États-Unis : en dehors des témoins, et du personnel de la prison, les exécutions sont fermées au public. Voir la cinquième partie.

³⁵⁵ Dans *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*, 1958), *Guillotine* (*Thriller*, 1961), *The Coward* (*The Americans*, 1961), *The Executioners* (*The Virginian*, 1962), *With a Smile* (*Gunsmoke*, 1963), *Old Man* (*Gunsmoke*, 1964), *Coup de Grace* (*Laredo*, 1966), *The Hanging* (*Gunsmoke*, 1966), *The Price of the Hanging* (*The Virginian*, 1970).

³⁵⁶ Dans *Pontius Pilate* (*Studio One*, 1952), le corps de Jésus de Nazareth est visible au loin. Dans *Shadow of a Pale Horse* (*The United States Steel Hour*, 1960) et *Execution* (*The Twilight Zone*, 1960), le corps est dé-pendu. Dans *The Hanging of Aaron Gibbs* (*Have Gun – Will Travel*, 1961) et *Prime of Life* (*Naked City*, 1963), le corps se trouve sous un drap et dans *The Judgment* (*The Virginian*, 1961), sur le

mettre en scène, soit 22%. Le corps du pendu est libéré de sa corde à l'écran dans deux épisodes : *Execution (The Twilight Zone, 1960)* et *Shadow of a Pale Horse (The United States Steel Hour, 1960)*.

Dans ce dernier cas, la scène de « dé pendaison » du corps est perceptible uniquement par la bande son qui diffuse les commentaires du public, on ne voit sur l'écran que le haut de la corde. Cette séquence qui rend l'exécution concrète est donc très rare dans le corpus. Le cadavre y est évoqué uniquement discursivement : les mots remplacent les images³⁵⁷. Cet épisode semble donc faire face à des contraintes de représentation, comme si la bienséance interdisait ce genre de mise en scène³⁵⁸. Or, dans le cadre des épisodes étudiés, cette prévention ne semble pas exister pour les personnages assassinés ou morts dans une fusillade. Si l'étendue des blessures reçues n'est pas mise en valeur, ils sont pourtant physiquement présents dans le décor. Il semble bien qu'il y ait une disparition volontaire dans le cas des corps des exécutés. Là encore, la question du rituel peut entrer en jeu. Nous avons vu que par le silence lors de la mise à mort, l'impression est celle d'un consentement généralisé, la violence semble limitée, sinon réduite à néant. Représenter le cadavre pourrait peut-être détruire cette impression, et rendre une valeur violente à cet acte.

Une autre hypothèse expliquant cette « disparition » est le fait que le condamné est agrégé à son nouveau groupe, de façon désincarnée et presque magique. Il disparaît car il est entré dans le groupe des morts, il est passé symboliquement et physiquement « de l'autre côté ». Les scènes où le cadavre est visible peuvent être interprétées comme des accrocs au rite, celui-ci apparaît moins efficace, et une lecture chronologique de ces épisodes montre qu'il s'agit d'intrigues diffusées à la fin des années 1950 et dans la première moitié des années 1960 pour l'essentiel – moment privilégié pour la remise en cause du châtement capital.

Une remise en perspective historique permet de présenter une dernière hypothèse. Au temps de l'exécution publique et des supplices, les corps des condamnés

ventre. *Galvanized Yankee (Playhouse 90, 1957)*, *The Day They Hanged Bret Maverick (Maverick, 1958)*, *The Executioners (The Virginian, 1962)*, et *The Legacy of Charlie O'Rourke (Alias Smith and Jones, 1971)* présentent une scène d'enterrement.

³⁵⁷ Même chose dans *Saint Joan (Hallmark Hall of Fame, 1967)*, où le cadavre est l'objet d'un court récit.

³⁵⁸ Le cadavre « semble susciter une horreur universelle comme chose destinée à la décomposition, saisie comme signe de la réalité biologique, de l'impureté, de la mort », c'est un « reste » encombrant et répugnant ». « Cadavre », Bernard Andrieu, Gilles Boetsch, dir., *Le Dictionnaire du Corps*, Nouvelle édition, Paris, CNRS Éditions via OpenEdition, 2015 (2008), disponible en ligne sur : <https://books.google.fr/books?id=mwQJCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q=cadavre&f=false>.

étaient exposés à la vue de tous, parfois découpés en quartier, dans des lieux publics et fréquentés³⁵⁹. Ces pratiques du « temps des supplices » sont abandonnées dans le même mouvement que le retrait de l'exécution de l'espace public. Ne pas exposer le cadavre dans les représentations entre sans doute dans cette perspective. Cette absence distingue, et oppose, la pratique de l'exécution contemporaine de la cérémonie ancienne. Les liens entre l'une et l'autre semblent ainsi symboliquement rompus.

3) L'enterrement et le retour du condamné dans la société

Une représentation possible de l'exécuté se trouve pourtant dans le cadre de l'enterrement. La scène où le corps est enlevé est rare, le spectateur peut parfois apercevoir un cercueil, ce qui suggère la tenue d'un enterrement. Des condamnés sont enterrés à l'écran dans le corpus comme le frère du soldat confédéré dans *Galvanized Yankee* (*Playhouse 90*, 1957), et le sympathique voleur de grand chemin, Charlie O'Rourke (*The Legacy of Charlie O'Rourke, Alias Smith and Jones*, 1971). Cette scène d'enterrement est d'ailleurs ici le seul moyen de rendre la pendaison du personnage concrète pour le spectateur. Dans cet épisode, la potence est invisible, et l'exécution a lieu hors champ. La scène d'enterrement est donc un procédé de substitution qui limite là encore la violence à l'écran.

Le thème de l'enterrement des condamnés est même l'objet de la dernière séquence de *The Hanging of Aaron Gibbs* (*Have Gun – Will Travel*, 1961). Les trois condamnés ont été pendus pour avoir provoqué l'effondrement d'un puits de mine ayant tué de nombreux mineurs, ensevelis vivants. Parmi les proches des victimes, un homme refuse de permettre l'enterrement des corps – au nom du principe de réciprocité³⁶⁰. Paladin, le héros, plaide pour l'épouse de l'un des exécutés qui veut donner à son mari une sépulture chrétienne. Il finit par convaincre les habitants du camp de mineurs que les pendus ont droit à un enterrement. Une veuve donne un châle noir à la femme du

³⁵⁹ Ce phénomène est décrit par Michel Foucault, *op. cité*, p. 61 : « il arrive qu'on dépose pour plusieurs jours les cadavres des suppliciés bien en évidence » ; il est aussi décrit par Stuart Banner, *op. cité*, p. 72 et suivantes, qui évoque l'utilisation du gibet et du démembrement des corps aux États-Unis.

³⁶⁰ Les victimes n'ayant pas été enterrées, les criminels n'ont pas le droit de l'être. Cette pensée réciprocque est au cœur de la restauration de l'ordre par le rite, voir la quatrième partie.

condamné, signe d'une réconciliation. Cet épisode met ainsi en lumière le « retour » du condamné trépassé dans la société – tout comme les deux enterrements évoqués plus haut, qui se font en présence de la famille et des amis du condamné. Le rite ayant été accompli, l'isolement du condamné prend fin. De plus, le condamné a été édifié durant le rite, il a consenti à sa punition et admis ses responsabilités. Il est pardonné.

On peut y voir une trace de la signification du rite moderne d'exécution. Selon Stuart Banner, « lors d'une pendaison, où le repentir du criminel et le pardon de Dieu occupaient le centre de la scène, l'instigateur de cette terreur [ayant mis en danger la communauté] pouvait symboliquement être réintégré dans la société.³⁶¹ » Il ajoute, « le gain pour les spectateurs était la manifestation que la rupture avait été réparée et que la communauté était revenue à la normale³⁶². » Cette conception de l'exécution semble perdurer à l'époque contemporaine dans les représentations télévisuelles. Ainsi, dans la majorité des épisodes où l'exécution a une forme rituelle, le condamné qui meurt consentant, en ayant avoué ses fautes, met fin au désordre qu'il a causé (c'est aussi sans doute pourquoi il peut disparaître, au propre comme au figuré). Dans l'épisode de *Have Gun – Will Travel* évoqué plus haut, ce discours, implicite ailleurs, apparaît clairement.

La mise en scène de l'exécution est marquée par de nombreux lieux communs. Les mêmes phases se succèdent, même si toutes ne sont pas représentées dans tous les épisodes. La mise en série des épisodes du corpus permet de retracer cependant le trajet du condamné, de sa condamnation à sa mise en terre. Les éléments que l'on retrouve dans presque toutes les exécutions sont l'isolement du condamné dans un lieu de détention, et sa dernière marche vers le lieu de sa mise à mort. Si les phases du rite d'exécution ne sont pas commentées par les personnages ou détaillées par la mise en scène, la comparaison des épisodes permet aux éléments de s'éclairer les uns les autres. Certains épisodes sont particulièrement explicites sur une fonction d'un élément du rite (la phase de latence est destinée au repentir, par exemple), ce qui nous mène à penser que cette même scène, dans un autre épisode, suggère la même fonction, par

³⁶¹ Stuart Banner, *op. cité*, p. 31-32 : « *At a hanging, where the criminal's repentance and God's forgiveness took center stage, the instigator of that terror could be symbolically reintegrated into society.* »

³⁶² *Ibid.* : « *the gain to the spectator was the demonstration that the rupture had been repaired and the community was back to normal.* »

contamination. La culture du spectateur de l'époque lui permet sans doute de combler un grand nombre de silences.

En effet, l'analyse des fonctions des différents éléments du rite permet de mettre en parallèle la représentation contemporaine de l'exécution avec son déroulement à l'époque moderne : le consentement et l'unanimité semblent indispensables à la cérémonie. Il s'agit donc bien d'un spectacle politique. Le consentement est un idéal dans la réalité, il est construit de manière récurrente dans les mises en scène de télévision, par conséquent les mêmes normes apparaissent. La signification de l'exécution ne paraît pas avoir beaucoup changé aux États-Unis, celle-ci fait partie de la culture sur le temps long. Ce double objectif est d'une importance majeure, c'est pourquoi le respect des formes du rite est essentiel.

II. Un rite efficace assure la protection du condamné

La dernière journée du condamné est formalisée, codifiée, ritualisée. Les étapes sont organisées selon une mise en scène soignée. Dans *Impact of an Execution (Alcoa Premiere, 1963)* le spectateur assiste à des moments de la dernière journée du condamné, du point de vue des gardiens de prison. Le plus expérimenté explique au débutant qu'il faut tenir un journal daté et circonstancié des événements et de l'état du condamné³⁶³. Il faut garder des preuves du bon respect de la procédure, car celle-ci est souvent montrée comme faisant partie des droits du condamné. Une des justifications de l'organisation rituelle de l'exécution dans la fiction est la protection du condamné, et de sa dignité. La préparation de sa mise à mort, puis la mise à mort, ne peuvent pas s'improviser, et dépendre des émotions des organisateurs. La forme même de l'exécution est bénéfique, car elle ordonne les comportements et en canalise la violence. Cette préoccupation correspond également à une des caractéristiques du rite : les actions, et les paroles doivent être effectuées correctement pour que le rite soit efficace (le rite « se caractérise par des procédures dont il implique la mise en œuvre afin d'imposer sa marque³⁶⁴ »). En effet, la fiction permet parfois de mettre en valeur

³⁶³ Robert M. Bohm, *op. cit.*, p.146 : cette pratique est attestée dans la réalité, lors de la « *deathwatch* », ou veillée du condamné, les gardes doivent tenir le journal des événements.

³⁶⁴ Pierre Bonte, Michel Izard, *dir.*, *op. cit.*, p.630.

l'exécution comme un moment extraordinaire, proche du magique. On peut noter d'ailleurs que Van Gennep propose une première définition des rites comme « actes magico-religieux » dans l'avant-propos de son ouvrage³⁶⁵.

A. Le condamné est protégé par le rite, en tant que partie d'une procédure légale

L'épisode *Guillotine* (*Thriller*, 1961), présente une scène originale : le condamné insiste pour être amené dans la cour de la prison à l'heure exacte de son exécution. Une coutume française, selon les personnages, prévoit que si le bourreau n'est pas arrivé à temps, l'exécution est annulée³⁶⁶. Il explique: « *Allons-y, je veux profiter de tous mes droits légaux.*³⁶⁷ » De la même façon, de nombreux épisodes en contexte américain transforment les aspects coutumiers de l'exécution en droits. De manière récurrente, dans les fictions étudiées, les traditions liées au rite d'exécution ont force de loi, et leur respect par les personnages est présenté comme la condition même de la légalité et de la légitimité de la violence de la mise à mort.

1) Le rite d'exécution américain, un rite à vocation universelle

La variété des épisodes du corpus permet d'apercevoir la mise en scène de quelques rituels d'exécution organisés par une autorité non anglo-saxonne. Cependant, la majorité des épisodes en système judiciaire non américain présentent un protocole semblable à celui de la justice américaine, ce qui semble renforcer son caractère universel (c'est le cas, par exemple, dans les différents épisodes de *Zorro* étudiés, ou dans l'épisode de *Laredo*, qui se déroule dans le Mexique de l'Empereur Maximilien). C'est le rite français qui est représenté comme le plus original, et le plus clairement dénoncé. Dans *Reign of Terror* (*Hallmark Hall of Fame*, 1952), la vie de Madame

³⁶⁵ Arnold Van Gennep, *op. cité*, p. 9.

³⁶⁶ Détail peut-être lié au fait qu'en cas d'échec du bourreau, le condamné est souvent gracié. Michel Foucault, *op. cité*, p.56.

³⁶⁷ « *Let's go, I want to take advantage of all my legal rights.* »

Lafayette est en jeu, elle doit être guillotinée sous peu. Le rituel de l'exécution lui-même pose plusieurs problèmes à l'épouse de l'ambassadeur des États-Unis, qui s'est juré de la sauver. Tout d'abord, la condamnée a été mise au secret, il n'est pas possible pour elle de recevoir la moindre visite. La caractéristique essentielle de la « phase de latence » n'est donc pas respectée. De plus, les exécutions sont collectives, les condamnés sont emmenés à la guillotine sur un chariot. Ces exécutions collectives sont mal maîtrisées : Mme Lafayette était sur la liste des guillotins du jour, et pourtant elle a échappé à son destin, faute de place. Des étapes clés ne sont pas respectées, la bonne préparation de l'âme est rendue compliquée par la date incertaine de la mort. Plus généralement l'intrigue et les dialogues insistent sur le manque d'organisation. Les signes négatifs s'accumulent, d'autant que le régime politique non démocratique qui exige cette exécution est clairement dénoncé dans les dialogues.

La dénonciation de la procédure française est beaucoup plus complète dans *Guillotine* (Thriller, 1960), où la description est très détaillée. La principale caractéristique mise en scène comme étrangère est l'absence de compte à rebours. Il est expliqué trois fois au spectateur que le condamné ne connaît pas la date de sa mort, et il ne peut pas bien s'y préparer. La première étape clef du rite (l'annonce du moment de la mort) est absente. Dans le prologue, nous voyons des soldats enlever leurs chaussures à l'approche d'une cellule, réveiller le prisonnier, et le sortir de force de sa cellule, alors qu'il se débat³⁶⁸. Cette scène est ensuite expliquée par l'hôte lors du prologue :

L'hôte, Boris Karloff: *Le point du jour, la lame étincelante, un homme saisi dans sa cellule par des gardes armés [...], arraché d'un rêve de liberté pour être lancé dans les bras impatients de Madame Guillotine.* (The early dawn, the gleaming knife, a man seized in his cell by armed guards [...] snatched from a dream of freedom to be thrust into the waiting embrace of Madame Guillotine.)

Puis, c'est autour du condamné principal de l'épisode de raconter à sa femme le destin qui l'attend dans quelques jours :

³⁶⁸ Cette scène fait partie de la « messe rouge » selon Martin Monestier qui décrit les mêmes actions des soldats « pour mieux surprendre le décapité dans son sommeil. » Cependant, cette habitude n'est pas expliquée. Voir Martin Monestier, *op. cité*, p. 320.

Robert: *Un matin prochain, les gardes vont se glisser ici et m’emmener. Un matin prochain, ils vont me conduire en bas, raser mon cou ... (One of these mornings, the guards will sneak in here quietly and take me away. One of these mornings they take me downstairs, shave my neck...)*

L’insistance sur cette partie de la procédure non respectée semble avoir une valeur critique. Privé du moyen de se préparer à son exécution, le condamné peut mal réagir, et manquer de dignité dans ses derniers instants. Or, les deux condamnés de l’épisode ont un comportement qui tranche avec le calme et le silence généralement observée dans le corpus : ils crient, se débattent, et supplient. Par contraste, le rite américain apparaît efficace, car il permet de mieux contrôler le comportement des condamnés.

2) Déroger au rite invalide l’exécution

Des épisodes du corpus mettent en scène des exécutions qui ne suivent pas certains éléments du rituel. Déroger à la procédure habituelle y invalide l’exécution, en introduisant un élément de doute quant à sa légitimité. C’est ainsi le cas dans *Bolt from the Blue* (*Maverick*, 1960) et *Alias Joe Cartwright* (*Bonanza*, 1964), où les héros doivent être exécutés un dimanche, ce qui est impossible. Il est à noter que dans ces deux épisodes, cette interdiction n’est pas commentée ou expliquée dans les dialogues. Là encore, cette pratique est tellement ritualisée et traditionnelle qu’il ne semble pas nécessaire de l’expliquer au spectateur. On peut cependant l’expliquer par le fait que le dimanche est le jour de la résurrection du Christ pour les chrétiens, un jour sacré, et traditionnellement un jour de repos. Or, l’organisation de l’exécution est un travail. De plus, exécuter un dimanche est contraire à l’esprit de paix et de réconciliation de ce jour, qui doit être consacré à la vie spirituelle³⁶⁹.

Ainsi, le dernier épisode cité met en scène de manière appuyée l’incompréhension du sergent qui doit organiser l’exécution. Son officier supérieur insiste pour fusiller Joe un dimanche. Ceci confirme les doutes du sergent sur la culpabilité du prisonnier. Le militaire en vient même à désobéir aux ordres, et à refuser de fusiller Joe. Le non

³⁶⁹ Thaddeus A. Schnitker, « Sunday », Erwin Fahlbusch, *et al. The Encyclopedia of Christianity*. Grand Rapids, W. B. Eerdmans, Leiden, Brill, 2008, vol. 5, p.228-229.

respect du rite par l'officier supérieur est représenté comme l'une des causes du manque de légitimité de cette exécution. En imposant une exécution le dimanche, il enfreint plus qu'une prescription religieuse, il enfreint la coutume :

Le sergent: *Je suis dans l'armée depuis un bon bout de temps, je ne me rappelle pas qu'on ait jamais exécuté un homme pendant le sabbat. (I've been in the army a good many years, I never remember a man been executed on the Sabbath.)*

Le respect des procédures rituelles est donc indispensable pour s'assurer du consentement de tous les acteurs. Si des éléments du rite ne sont pas mis en œuvre, alors celui-ci n'est plus un rite collectif, acceptable et accepté, mais une mise à mort. D'autres épisodes confirment cette lecture. L'absence de prêtre auprès du condamné pose problème dans *Zorro Saves a Friend* (*Zorro*, 1957). Devant l'insistance du héros, le *commandante*, pourtant pressé de procéder à la pendaison, cède. Dans *Coup de Grace* (*Laredo*, 1966) et *The Day They Hanged Kid Curry* (*Alias Smith and Jones*, 1971), la dernière visite d'un membre de la famille est l'étape de la procédure qui risque de ne pas être respectée. Les autorités finissent aussi par céder. Dans les fictions, dès que des éléments du rite ne sont pas accomplis, il devient possible de négocier pour maintenir l'unanimité ou l'obtenir. Ainsi, dans le dernier épisode cité, la demande de report n'est pas légale mais « morale » selon les dialogues. Certains éléments du rite font partie des normes sociales plus que des textes de loi, apportant une nouvelle preuve de son caractère culturel.

Inversement, reproduire des aspects du rite permet de rendre légitime une action extra-légale. C'est le cas notoirement dans deux épisodes (*Judgment, The Rebel*, 1959 et *The Gamble, Bonanza*, 1962) où les héros font prisonniers les vrais coupables d'un crime pour lequel un innocent a été condamné, les portent en place publique, sur la potence ou un simulacre de potence, leur mettent la corde autour du cou et les forcent à avouer. On retrouve ici la fonction du rite : permettre le repentir (notamment par la confession) et favoriser l'édification. Copier la forme de l'exécution permet donc d'obtenir la même efficacité. De plus, ces confessions sont validées par la communauté.

Ces exemples démontrent que, dans les représentations, l'exécution doit entraîner l'adhésion de tous les participants pour pouvoir se dérouler. Le respect du rite

d'exécution participe de cette image : la mise à mort est présentée de manière récurrente comme l'acte d'une communauté qui fait consensus. Dès que ce consensus est brisé, la légitimité de l'exécution est limitée, voire même réduite à néant.

3) Un rituel qui protège la dignité des condamnés

Par conséquent, le rite est aussi représenté comme protecteur. Il protège les innocents : il fait partie de la « procédure d'appel » en donnant un délai pour une enquête de dernier recours. Il protège aussi les coupables, qui peuvent utiliser le protocole, prévisible, pour organiser une évasion. Dans *The Face of Murder (Man with a Camera, 1959)* et *The Legend of Jud Starr (Cimarron Strip, 1967)*, les condamnés, bien que placés dans des cadres différents (cadre contemporain pour l'un et western pour l'autre) profitent tous les deux de la présence habituelle d'un ministre du culte lors des derniers moments des préparatifs pour s'évader.

De façon plus générale, le rituel permet au condamné d'être respecté, jusqu'à la dernière minute, selon le discours présent dans un grand nombre d'épisodes. Dans *The Execution (21 Beacon Street, 1959)*, cette image est même exagérée : le couloir de la mort est décrit comme une « vie de château » par le gardien, qui considère que le condamné ne mérite pas autant de confort. *The Gallows (Gunsmoke, 1962)* présente un mauvais *sheriff* : il ne veut pas donner à manger au condamné, car il sera mort sous peu. Le *marshal* insiste et obtient même que le prisonnier puisse se laver et passer des vêtements propres pour sa pendaison. L'attitude du héros est présentée comme un modèle, et le *sheriff* non respectueux, du prisonnier et du rite, est le contre-modèle.

Le condamné doit aussi mourir en pleine possession de ses moyens, et en bonne santé, ce qui est mis en scène dans quelques épisodes. L'épisode de la série *The Rifleman (1958)* présente le cas d'un meurtrier qui a dû attendre deux mois sa pendaison, le temps que sa jambe cassée guérisse. Ceci n'est pas justifié dans les dialogues, mais on peut le comprendre comme une volonté de lui permettre de monter les marches de la potence. Il ne s'agit donc pas tant de protection que de s'assurer que l'exécution se déroule selon le rite. Ceci apparaît clairement dans *The Executioner (One Step Beyond, 1961)*. Dans cet épisode fantastique, qui se situe pendant la guerre de Sécession, un soldat confédéré est sur le point d'être fusillé. Il a le bandeau sur les yeux

et pense que son chien est auprès de lui. En réalité, son chien a été tué la veille, il n'entend que son fantôme. Devant ses déclarations incohérentes, l'officier en charge de l'exécution refuse d'obéir aux ordres de son supérieur :

Le capitaine: *Il a perdu l'esprit! [...] Personne ne peut tuer un homme dans cet état! (He's out of his mind! [...] Nobody can kill a man in this condition!)*

Le condamné doit pouvoir apprécier le rite qui se déroule autour de lui, pour qu'il ait du sens. Exécuter un fou est inutile : il ne peut pas réellement consentir à son exécution, il ne peut pas être édifié, et il ne peut pas édifier le public. Ceci correspond à la réalité, car depuis les temps médiévaux, dans la *common law*, les personnes jugées « incompétentes » ne sont pas exécutées. Dans les États fédérés, cette interdiction remonte au XVIII^e siècle³⁷⁰. Cette exclusion de principe appartient cependant plus à la coutume qu'à la loi, car ce principe est officiellement reconnu par la Cour suprême des États-Unis pour la première fois en 1986 par l'arrêt *Ford v. Wainwright*³⁷¹.

Ainsi, dans les épisodes étudiés, le rite est montré comme un moyen de préserver la dignité du condamné, il ne doit pas être humilié par les participants et il est traité comme un homme : il a des proches, des besoins spirituels, sa santé est prise en compte, il est nourri, il est suffisamment préparé pour bien se présenter devant son bourreau. En un mot, le condamné à mort est bien traité.

B. Le condamné est protégé par le rite, en tant que moment de contact avec des forces surnaturelles

Le rite de fiction est décrit le plus souvent comme une procédure efficace, car elle entraîne l'adhésion des participants et transforme le condamné. « Quelque chose » se produit pendant l'exécution télévisuelle, ce qui rappelle une autre caractéristique générale du rite : « la sphère du religieux [...] se manifeste à travers [le rite].³⁷² » Et ces

³⁷⁰ Brian Lester Dupler, « The Uncommon Law : Insanity, Executions, and Oklahoma Criminal Procedure », *Oklahoma University Law Review*, 55, 1 (2002), p. 1.

³⁷¹ L'histoire de l'interdiction morale de l'exécution des malades mentaux jugés incompétents est retracée dans ce même arrêt (*Ford v. Wainwright*, 477 U.S. 399, 1986).

³⁷² Pierre Bonte, Michel Izard, dir., *op.cité*, p. 630.

cérémonies ont « recours aux magies de l'art.³⁷³ » En effet, nous avons vu que le rite fait une place importante à la religion, par le biais de l'intervention du ministre du culte pendant les deux dernières phases, aussi bien par des conseils spirituels que par la déclamation de prières et l'accomplissement de gestes sacrés. Dans certains épisodes, le divin ou le surnaturel interviennent directement, généralement semble-t-il, pour porter assistance au condamné. Dans la fiction, le moment de la mise à mort est « extraordinaire » : il y a de la porosité entre le monde terrestre et l'au-delà.

1) Le moment de l'exécution est souvent associé au passage d'un seuil temporel

Le choix du moment de l'exécution semble favoriser le caractère « extraordinaire » de ce moment. Ainsi, dans un nombre non négligeable de cas, l'exécution coïncide avec le passage d'un seuil particulier, d'une journée à une autre, ou de la nuit au jour, de la même façon que certains rites célèbrent des « passages cosmiques³⁷⁴ ». L'heure prévue de l'exécution n'est pas précisée dans tous les épisodes, cependant dans plus de la moitié des épisodes présentant une exécution celle-ci a lieu la nuit ou le matin³⁷⁵. Dans le détail, pour les exécutions nocturnes, l'heure précise que l'on retrouve le plus souvent est minuit (neuf épisodes) suivie de 11 heures (trois épisodes), puis dix heures (un épisode). En tout, une vingtaine d'épisodes mettent en scène des exécutions organisées de nuit. Il s'agit pour l'essentiel d'intrigues en contexte contemporain, en accord avec la réalité de la pratique de la peine de mort aux États-Unis, minuit est « devenu l'heure traditionnelle pour les exécutions »³⁷⁶.

L'autre moment privilégié pour l'organisation des exécutions dans les représentations est le matin, le condamné ayant eu la nuit pour se préparer. Ce lieu

³⁷³ *Ibid.*, p. 631.

³⁷⁴ Arnold Van Gennep, *op. cité*, p. 4-5 : « Dans l'univers aussi, il y a des étapes et des moments de passage, des marches en avant et des stades d'arrêt relatif, de suspension. Aussi doit-on rattacher aux cérémonies de passages humaines, celles qui se rapportent aux passages cosmiques : d'un mois à l'autre (cérémonies de la pleine lune, par exemple), d'une saison à l'autre (solstices, équinoxes), d'une année à l'autre (Jour de l'An, etc.). »

³⁷⁵ Voir annexe 26.

³⁷⁶ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 146 ; on peut évoquer également des ouvrages au titre évocateur : Donald A. Cabana, *Death at Midnight : The Confession of an Executioner*, Boston, Northeastern University Press, 1996, xii-200 p. ; John D. Bessler, *Death in the Dark : Midnight Executions in America*, Boston, Northeastern University Press, 1997, x-319 p.

commun correspond plutôt, mais pas exclusivement, au western ou aux exécutions en contexte historique. Dans plusieurs épisodes, il est précisé que la mise à mort doit avoir lieu, à l'aube (20 épisodes), ou à six heures du matin (cinq épisodes³⁷⁷). L'exécution de télévision correspond ainsi assez souvent à un moment symbolique de transition, qui participe donc de sa ritualisation. La mise à mort ne peut pas être improvisée par les organisateurs, elle ne peut pas avoir lieu avant l'heure dite, ou après l'heure dite. Dans *Guillotine (Thriller, 1960)*, Robert insiste sur le fait que l'heure de sa mise à mort doit être respectée à la seconde près, sinon son exécution doit être annulée. Une scène est donc dédiée à l'explication de la détermination de l'heure exacte de l'exécution, qui doit être basée sur des données officielles (fournies par le ministère de la navigation). Cette représentation explique également le marquage du temps par les pendules, jusqu'à l'utilisation du pistolet d'alarme dans *The Day They Hanged Bret Maverick (Maverick, 1958)* indiquant l'arrivée exacte de l'heure, à la seconde près.

2) Un moment « extra-ordinaire » propice à l'irruption du divin et du magique

Ce rite doit se dérouler à un moment précis pour être efficace. Les manifestations d'un « autre monde » dans quelques épisodes viennent ainsi confirmer que l'exécution n'est pas qu'une procédure ritualisée, mais aussi un moment magique. C'est en effet l'une des caractéristiques du rite : les « rites opèrent des changements³⁷⁸ » et transforment la réalité, des épisodes tirent parti de cette possibilité narrative. En effet, 12 épisodes sont marqués par le surnaturel ou l'irruption du divin au moment de l'exécution³⁷⁹.

L'irruption du surnaturel c'est d'abord l'irruption des fantômes. Dans *The Executioner (One Step Beyond, 1961)*, le fantôme du chien du condamné lui apparaît au

³⁷⁷ *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, *Death Is a Clock (M Squad, 1959)*, *Hour of Execution (Checkmate, 1961)*, *The Ordeal (The Name of the Game, 1968)*.

³⁷⁸ Pierre Bonte, Michel Izard, dir., *op.cité*, p. 631.

³⁷⁹ *Five Minutes to Doom (Adventures of Superman, 1953)*, *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, *An Occurrence at Owl Creek Bridge (Alfred Hitchcock Presents, 1959)*, *Execution (The Twilight Zone, 1960)*, *The Executioner (One Step Beyond, 1961)*, *Dust (The Twilight Zone, 1961)*, *Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)*, *An Occurrence at Owl Creek Bridge (The Twilight Zone, 1964)*, *I Am the Night - Color Me Black (The Twilight Zone, 1964)*, *Six Hours to Live (Land of the Giants, 1969)*, *Witch, Witch, Burning Bright (The Sixth Sense, 1972)* et *The New House (Ghost Story, 1972)*.

moment où il doit être fusillé. Le fantôme du chien se jette sur le colonel pour protéger son maître. Un autre fantôme est visible dans *The New House (Ghost Story, 1972)*. Il s'agit cette fois du fantôme d'une pendue. Dans *Witch, Witch, Burning Bright (The Sixth Sense, 1972)*, la jeune femme brûlée pour sorcellerie maudit sur le bûcher ceux qui l'ont condamnée. D'après le personnage principal, la pensée envoyée lors de l'agonie de la sorcière est d'une telle puissance qu'elle continue à hanter les lieux sous la forme d'un fantôme. Dans les trois épisodes évoqués ici, le surnaturel intervient au moment même de l'exécution : le rite de passage ouvre en quelque sorte une porte entre la réalité et le monde « au-delà des apparences ». Ces deux « dimensions » peuvent communiquer ou agir l'une sur l'autre. Ces mises en scène poussent donc la représentation ritualisée de l'exécution au bout de sa logique.

L'autre figure majeure de l'irruption de la magie et du surnaturel à l'occasion de l'exécution est liée à la pendaison : il s'agit du motif de la corde brisée³⁸⁰, que l'on retrouve dans quatre épisodes³⁸¹. Dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, par exemple, la mise en scène de la corde brisée est pénétrée d'éléments religieux. L'exécution correspond à tous les lieux communs du rite : la pendaison a lieu à l'aube, un ministre du culte est présent pour sauver l'âme du condamné et déclamer des prières, la cour de la prison est emplie de brume et des cloches sonnent au moment fatidique. Après l'exécution ratée, le condamné explique à son gardien qu'il ne pourra pas mourir pendu, car il est protégé par une force diabolique et son destin est de mourir aux pieds d'un lion. Il a eu cette vision alors qu'il avait la corde autour du cou. Là encore, le moment de l'exécution est montré comme celui d'un temps de communication possible entre le monde terrestre et l'au-delà.

Une formule proche apparaît dans *Dust (The Twilight Zone, 1961)*. Lors de la pendaison, la corde, pourtant neuve, cède. Le *sheriff* demande aux parents de la victime s'ils veulent que l'exécution soit organisée une seconde fois, ils refusent. En effet, le père de la victime interprète cet événement comme une intervention divine³⁸², signe que

³⁸⁰ Ce type d'accidents est attesté dans la réalité, par exemple dans Austin Sarat, *Gruesome Spectacles: Botched Executions and America's Death Penalty*. Stanford, Stanford Law Books, 2014, x-273 p.

³⁸¹ *An Occurrence at Owl Creek Bridge (Alfred Hitchcock Presents, 1959)*, *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, *Dust (The Twilight Zone, 1961)*, *An Occurrence at Owl Creek Bridge (The Twilight Zone, 1964)*.

³⁸² Ceci nous rappelle la description du supplice par Michel Foucault qui affirme : « Il y avait quelque chose de l'épreuve et du jugement de Dieu qui était encore déchiffrable dans la cérémonie de l'exécution. » Michel Foucault, *op. cit.*, p. 56.

Dieu lui-même désapprouve. La communication entre le divin et le monde terrestre est directe, et le moment de l'exécution est celui d'un miracle³⁸³.

De manière générale, la présence du religieux et du surnaturel est permise par l'efficacité du rite d'exécution. On peut aussi remarquer cette irruption permet dans la majorité des cas de dénoncer une injustice ou de venger des innocents. La justice fautive des hommes est ainsi compensée symboliquement par celle des « esprits ». Ceci permet aux épisodes en question de pointer du doigt une injustice tout en offrant au spectateur une fin réparatrice.

En conclusion, dans la majorité des épisodes étudiés, la mise en scène de l'exécution reprend bien les caractéristiques du rite. L'exécution est organisée en trois phases (séparation, latence, agrégation), qui correspondent à la définition générale du rite de passage. De plus, les mêmes phases se répètent d'un épisode à l'autre, même si les intrigues sont différentes, les cadres historiques et géographiques variés. La mise en série des épisodes permet de reconstituer une image cohérente de ce rite, et de retrouver des discours proches dans les dialogues. Les lieux communs, les stéréotypes et leurs variations tiennent donc une place centrale dans la représentation télévisuelle de l'exécution. Un dernier aspect caractéristique du rite est la présence récurrente de la religion et du surnaturel.

L'aspect rituel est également renforcé par les traditions attachées à l'exécution, qui ont force de loi dans les fictions. Leur respect est représenté comme un facteur d'adhésion. L'exécution est d'ailleurs un rite efficace, c'est le plus souvent un acte qui parvient à entraîner le consentement de tous ceux qui y participent. L'une des conséquences majeures en termes de représentation est la non-violence. En effet, dans de nombreuses intrigues, tous semblent accepter, ou se soumettre à la mise à mort – y compris le condamné. Le fait que le condamné, et bien d'autres acteurs de l'exécution gardent le silence peut entraîner plusieurs interprétations de « l'état d'esprit » de ces

³⁸³ Dans la réalité, plaider le miracle en cas de dysfonctionnement ne permet pas d'éviter une exécution. Ainsi, Willie Francis survit à son exécution par la chaise électrique en 1946, la Cour suprême considère que faire une nouvelle tentative ne viole ni les dispositions du VIII^e amendement contre les peines cruelles et inhabituelles, ni le V^e amendement contre la double imposition d'une même peine, dans *Louisiana ex rel. Francis v. Resweber*, 329 U.S. 459 (1947). Willie Francis est exécuté avec succès l'année suivante. L'affaire est examinée en détail dans Austin Sarat, *op. cité*.

personnages : ils ne sont que des surfaces sur lesquelles le spectateur peut projeter sa propre lecture.

Cependant, cette lecture est guidée à l'intérieur de l'épisode, en particulier dans les différentes fictions de sauvetage, par la mise en intrigue qui établit la légitimité du rite. Ceci est accompli en montrant tout un ensemble de personnages qui fait son devoir, même avec réticence (du côté des exécuteurs), et donc consent à l'exécution, tandis que le personnage principal suspend son consentement jusqu'au moment de la découverte d'un coupable. Cette lecture est également guidée de l'extérieur de l'épisode, par l'intertextualité, car tous les personnages condamnés ne sont pas silencieux et inexpressifs. Ceux qui brisent le silence, ou expriment des émotions (ils sont montrés en prière par exemple) indiquent leur consentement, de manière active (sauf rare exception). Le spectateur peut ainsi projeter sur les condamnés silencieux le consentement exprimé ou montré par d'autres. En quelque sorte, les images se contaminent les unes les autres, notamment grâce à la répétition d'un même rite d'un épisode à l'autre, qui véhicule les mêmes attentes et les mêmes normes, parfois implicites et parfois explicites.

Il nous semble donc que la ritualisation de la procédure d'exécution a pour fonction de travailler au consentement de tous ses acteurs. C'est l'une des lignes de force qui traverse tous les épisodes étudiés, que ce consentement apparaisse déjà établi, ou qu'il soit obtenu au cours du déroulement de l'intrigue.

Le rite est efficace le plus souvent, et la mort elle-même (comme passage de vie à trépas, et état final) est aussi généralement hors du regard du spectateur. La combinaison de ces deux caractéristiques semble nier l'idée même de violence. Cette forme de mise en scène (et de discours) particulière est héritée du temps long. En effet, depuis le retrait de l'exécution de l'espace public (achevé au cours du XX^e siècle), le caractère collectif du rite a disparu, remettant en cause la validité même de cette notion pour décrire ces exécutions dans la réalité du spectateur. On peut émettre l'hypothèse que les représentations télévisuelles redonnent symboliquement un aspect rituel à cette pratique.

Quatrième partie. L'utilité et la violence de l'exécution en débat

Nous avons vu que la majorité des épisodes étudiés reconstruit le moment de l'exécution, plus ou moins explicitement, comme une cérémonie rituelle, en reprenant les grandes phases observées dans l'anthropologie, et ses formes historiques connues à l'époque moderne en Amérique du Nord. Cette représentation, que nous nommerons exécution rituelle, véhicule un discours sur l'utilité et la violence de l'exécution. Le rite apparaît comme un temps à part, détaché de l'ordinaire, qui permet par son « travail » la transformation morale du condamné, et des autres acteurs. Leur consentement montre par ailleurs que la violence de la mise à mort est spécifique, et apparaît canalisée. Par conséquent, décrire l'exécution comme un rite solennel et efficace, utile et peu violent, semble justifier cet acte et appartenir à un discours rétionniste.

Cette description ne permet cependant pas de rendre compte de toutes les exécutions observées dans le corpus. Certaines échappent à ce modèle, d'autres le subvertissent, parfois par la comédie. Le type le plus saillant de représentation « non rituelle » de l'exécution est la « mise à mort spectacle ». Cette grille de lecture est proposée par des historiens et des observateurs pour décrire la pratique ancienne du supplice, mais aussi pour décrire l'exécution contemporaine, dont la mise en scène reprend les codes de la dramaturgie et de la narration³⁸⁴. Michel Foucault, par exemple, explique comment, malgré les efforts des autorités pour retirer l'exécution de l'espace public, l'aspect spectaculaire propre au supplice demeure³⁸⁵. Représenter l'exécution comme un spectacle semble, en première analyse, appartenir à un discours plus critique. La violence y est au centre de la scène, et la leçon tourne au divertissement.

³⁸⁴ Voir par exemple Dwight Conquergood, « Lethal Theatre : Performance, Punishment, and the Death Penalty ». *Theatre Journal*, 54, 3 (2002), p. 339-367 ; ou Karen S. Miller, Scott A. Hunt, « Exit Stage Left : A Dramaturgical Analysis of Media Accounts of Executions in America », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 15, 2 (2008), p. 189-217, disponible en ligne sur : https://www.researchgate.net/publication/251538946_Exit_Stage_Left_A_Dramaturgical_Analysis_of_Media_Accounts_of_Executions_in_America, consulté le 28 mars 2016.

³⁸⁵ « La pratique du supplice a hanté longtemps notre système pénal. [...] Demeure donc un fond « suppliciant » dans les mécanismes modernes de la justice criminelle. » Michel Foucault, *Surveiller et Punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.21.

L'objet de cette quatrième partie est donc de vérifier cette double hypothèse en observant de manière plus détaillée les différents les discours produits lors de l'organisation concrète de l'exécution (par le biais de la mise en scène) et par les différents commentaires effectués par les personnages. Nous nous demanderons ainsi si les « exécutions rituelles » et les « exécutions non rituelles » de télévision traduisent deux points de vue opposés sur l'exécution, et sur la peine de mort.

I. L'exécution est représentée comme un rite : un acte utile pour l'individu et la société

La majorité des épisodes étudiés insiste sur certains aspects de la procédure de l'exécution, ce qui a pour conséquence de la ritualiser. Cette représentation est héritée de la pratique de la peine de mort aux États-Unis à l'époque moderne. Le rite avait alors pour but l'édification du condamné, par le biais de son repentir et de sa réconciliation avec Dieu. Il avait également pour but l'édification de la communauté, par la vision de la punition dudit criminel et de sa pénitence. À cette époque, l'exécution était généralement considérée comme une cérémonie utile, comme nous l'avons vu en suivant les travaux de Stuart Banner dans la troisième partie.

Il s'agit ici de se demander si le sens des exécutions rituelles, tel qu'il est construit dans les épisodes étudiés, a changé par rapport à l'époque moderne. En un mot : réemployer la mise en scène moderne de l'exécution est-ce aussi en accepter la justification ? Le choix d'une mise en scène de l'exécution comme un rite appartient-il au discours rétionniste ?

A. Un test d'humanité et de virilité

En 1954, dans la série *The Public Defender*, le condamné est confronté au ministre du culte, qui veut le préparer à son sort :

Jimmy, le condamné: *Parler? Mais de quoi? De comment je vais leur demander de me pardonner ? De comment je vais prendre tout ça comme un homme, les*

laisser me faire frir pour quelque chose que je n'ai pas fait ? [...] Je sais ce que vous allez dire : passe cette porte, Jimmy, ne les laisse pas voir ce que tu ressens, tout sera fini en quelques secondes ! (Talk? About what? How I'm gonna ask them to forgive me? How I'm gonna take it like a man, let them burn me for something I didn't do? [...] I know what you're gonna say: go through that door, Jimmy, don't let them see how you feel, it all will be over in a few seconds!)

Le personnage exprime ici les deux principaux attendus concernant l'attitude du condamné : il doit faire la preuve qu'il est un homme et se repentir. Ces attentes sont toujours en grande partie d'actualité, les condamnés sont « conditionnés » par les derniers préparatifs de l'exécution pour se comporter avec calme et dignité, manifestant une forme de capitulation³⁸⁶. Dans l'ensemble du corpus, ces attendus sont le plus souvent implicites, mais les traces en sont nombreuses.

1) Une épreuve réussie par les « vrais » hommes

En effet, l'homme digne de ce nom est celui qui accepte son châtement, si l'on suit le discours de la majorité des épisodes du corpus. Quelques intrigues opposent ainsi l'homme prêt à mourir, et la femme ou l'enfant qui cherchent une échappatoire. *To Die at Midnight* (Four Star Playhouse, 1956), pour ne citer que cet exemple, oppose l'épouse qui continue à se battre et à multiplier les démarches pour sauver son mari, et ce dernier, déjà résigné. Il se conduit calmement pendant sa dernière marche. Les hommes réussissent le « test du courage » face à la mort³⁸⁷. *A contrario*, on peut remarquer que les condamnés qui échouent à ce test, ont souvent pour point commun leur jeunesse. De façon révélatrice, un condamné un peu dérangé, emmené vers la mort dans *Which Man Will Die ? (The Eleventh Hour, 1963)*, chante et pleure. Quand le gardien raconte son comportement pendant l'exécution à un prisonnier resté dans le couloir de la mort, le vocabulaire utilisé le compare à un enfant :

³⁸⁶ Robert Johnson, *Death Work : A Study of the Modern Execution Process*, 2^e édition, Mason, Thomson/Wadsworth, 2008, (1990), xvii-262 p.

³⁸⁷ Cette norme de comportement apparaît également dans la réalité. Il est rapporté par exemple par Austin Sarat qu'Eva Dugan, exécutée en 1930 en Arizona, a déclaré aux journalistes : « J'irai à la potence comme un homme ». (« *I'll go to the gallows like a man.* »). Austin Sarat, *Gruesome Spectacles, Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford Law Books, 2014, p. 57.

Foley, le condamné: *Un vrai petit ange, hein ? Qu'est-ce qu'ils ont fait ? Ils lui ont donné une sucette pour qu'il soit un bon garçon ? (A regular sweetheart, uh? What did they do? Give him a lollipop to be a good boy?)*

Les condamnés jeunes, qui ne sont pas encore des « vrais hommes », ont donc plutôt tendance à échouer au test, discours au centre de l'épisode de *Gunsmoke, With a Smile* (1963). L'exécution y est décrite par les dialogues comme un test de caractère, comparable à la guerre. Le jeune condamné est de plus en plus pris de panique. Son père lui rappelle l'injonction de virilité (« comportes-toi comme un homme ! ³⁸⁸») avant de présenter ses excuses au *sheriff* et au *marshal* pour ce comportement. Le père, un ancien militaire, s'inquiète pour sa réputation, qui risque d'être compromise.

Le père: *C'est un lâche, demain il va mourir comme un lâche, pleurer, geindre comme un bébé, il ne sera peut-être même pas capable de marcher. J'ai honte rien que d'y penser. (He's a coward, tomorrow he's gonna die like a coward, crying, whimpering like a baby, maybe not even able to walk. It shames me just to think about it.)*

Le fils indigne est ici comparé à un bébé, et le père n'a aucune confiance dans son caractère. Il décide de payer le *sheriff* pour qu'il mente à son fils. Il lui fait croire qu'il a saboté la potence. Le jeune homme se rend donc à sa pendaison le cœur léger, selon la volonté de son père. Celui-ci demande à Matt Dillon de rapporter en ville le récit de cette mort virile et exemplaire. Le héros de la série s'est tenu à l'écart de la pendaison, le *sheriff* rend l'argent au père du condamné : les deux autorités morales de l'épisode ne cautionnent pas ces actions. Matt reste silencieux sur la raison de son désaveu. Cependant, comme selon lui, la majorité des hommes réussissent leur test de courage à la guerre, le spectateur peut être amené à penser que le père a privé indument son fils de la possibilité de passer son propre test de courage.

³⁸⁸ « *You behave yourself like a man!* »

Les personnages qui échouent à leur test de courage appartiennent également au registre comique. Par exemple, le colonel Klink a une réaction de comédie à l'annonce de son exécution³⁸⁹ :

Le prisonnier: *Comment Klink prend la nouvelle ? (How is Klink taking it?)*

Hogan: *Comme l'homme qu'il est: à genoux, en sanglotant de manière hystérique. (He's taking it like the man that he is: on his knees, sobbing hysterically.)*

Le colonel n'est pas comparé à un enfant, mais à une femme. D'ailleurs, cette conception de l'exécution comme un test de courage viril semble confirmée par le fait que la majorité des femmes exécutées dans le corpus ont un comportement qui déroge au silence et à la dignité, propres au rite. Les deux Jeanne d'Arc, de même que Procula³⁹⁰ laissent échapper des cris, pleurent, montrent leur souffrance. Sur le bûcher, une sorcière proteste de son innocence et maudit les hommes qui l'ont condamné³⁹¹. Les femmes ont donc du mal à respecter le rôle de l'exécuté³⁹². Ainsi, la représentation de l'exécution comme une épreuve de courage donne une explication (psychologique) au comportement du condamné, qui semble adhérer à sa punition. De plus, ce consentement n'est pas une soumission passive, mais une participation volontaire et active. L'exécution a de cette façon une utilité individuelle.

2) Un rite efficace qui sauve l'âme des condamnés

L'une des caractéristiques des rites est qu'ils transforment ceux qui les subissent, comme nous l'avons vu. Or, on remarque que des épisodes mettent en scène l'évolution de plusieurs condamnés à l'occasion de leur rite d'exécution. En effet, des condamnés acceptent de reconnaître qu'ils ont commis le crime pour lequel ils ont été condamnés, ils acceptent de reconnaître leur responsabilité – et donc le châtement qui

³⁸⁹ *The Kommandant Dies at Dawn (Hogan's Heroes, 1969).*

³⁹⁰ Respectivement dans *The Final Hours of Joan of Arc (You Are There, 1953)*, *Saint Joan (Hallmark Hall of Fame, 1967)* et *Pontius Pilate (Studio One, 1952)*.

³⁹¹ *Witch, Witch, Burning Bright (The Sixth Sense, 1972).*

³⁹² À l'exception de Linda Ramsay dans *Ordeal (The Name of the Game, 1968)*.

l'accompagne³⁹³. C'est le cas par exemple de Joe Caslin (*A Walk to Oblivion, Felony Squad*, 1966) qui débute l'épisode en niant sa culpabilité. Il demande aux héros de rouvrir l'enquête. Celle-ci confirme sa culpabilité. Lors de l'épilogue, le chapelain de la prison, qui était aux côtés du condamné dans ses derniers instants, apprend aux policiers que Joe lui a avoué sa culpabilité. On voit là encore la place de la religion dans ce dispositif, l'aveu de culpabilité (judiciaire) a pour équivalent (religieux) la confession. Ce rebondissement porte donc la trace de l'idéal de pénitence. La scène est plus spectaculaire dans *Of Lasting Summers and Jim Sonnett (The Guns of Will Sonnett*, 1967), puisqu'elle a lieu à l'écran. Le condamné prétend qu'il est Jim Sonnett, père du jeune Jeff. Mais il profite de ses dernières paroles pour rétablir la vérité quant à sa véritable identité, et endosser la responsabilité de ses crimes.

Les aveux de dernière minute semblent l'équivalent du repentir attendu du condamné dans le rite de l'époque moderne. Selon Stuart Banner, parmi les scènes attendues du jour de l'exécution, se trouve le discours du condamné pour le public présent. Il a lieu après le sermon du ministre du culte et prend une forme stéréotypée (pour ne pas mettre en danger une possible décision de clémence de dernière minute). Ainsi, ce « discours de potence » (*gallows speech*) contenait « la presque obligatoire récitation des méfaits d'une vie et des avertissements au public de rester dans le droit chemin.³⁹⁴ » Le modèle du genre est délivré par Frank, un hors-la-loi (*Nice Day for a Hanging, Branded*, 1966). Sur la potence, il évoque sa carrière de criminel en public, reconnaît la légitimité de sa punition et assume ses responsabilités de père (il refuse l'évasion proposée par son fils, qui mènerait ce dernier à la corde).

L'exécution de télévision est ainsi mise en scène comme efficace. Elle permet de sauver l'âme du condamné, ce qui est l'une des fonctions dans la cérémonie historique de mise à mort. Cette représentation est récurrente car, sur les dix condamnés qui

³⁹³ Cette transformation morale fait partie des idéaux des réformateurs du XVIII^e siècle décrits par Michel Foucault, qui voulaient remplacer la vengeance par la punition, corriger les criminels tout en éduquant le public. Il précise notamment que « le malfaiteur [est] comme un ennemi à qui on réapprend la vie sociale. » Michel Foucault, *op. cité*, p.114.

³⁹⁴ Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*. Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 41 : « *near-obligatory recitals of a life's misdeeds and warnings to the audience to stay on the right path.* » ; le « discours d'échafaud » est également attesté par Michel Foucault, avec les mêmes objectifs : « On demandait au criminel de consacrer lui-même sa propre punition en proclamant la noirceur de ses crimes », Michel Foucault, *op. cité*, p. 69.

refusent de reconnaître leur culpabilité au début de l'épisode, huit finissent par avouer lors du rite d'exécution; *a contrario*, ceux qui refusent de se repentir apportent une nouvelle preuve qu'ils ne peuvent être rachetés³⁹⁵. Les deux options semblent rétionnistes : soit le condamné est définitivement damné, et il mérite son exécution ; soit le condamné sauve son âme, et l'exécution est ainsi justifiée car elle est utile.

Il est à noter toutefois que ces aveux de dernière minute sauvent un condamné (la sentence de Foley Adams est commuée en prison à vie), et permettent le report de l'exécution d'un autre (Merl Varney). Là encore, ceci est en accord avec la pratique à l'époque moderne. En effet, les pardons de dernière minute étaient communs. Stuart Banner décrit les demandes de clémence accordées sur la potence (*gallows reprieve*): les autorités dissimulent cette décision jusqu'au dernier moment, pour convaincre le condamné et le public que l'exécution va bien avoir lieu³⁹⁶.

B. Un rite qui renouvelle et consolide la société

L'exécution de télévision est décrite comme un rite collectif : en tant qu'acte légal, administré en public ou devant témoins, elle concerne la communauté. Les dialogues et les intrigues construisent un discours que l'on retrouve dans plusieurs épisodes, et impliquant que l'exécution a une fonction sociale.

³⁹⁵ Jack Fromer dans *Unholy Trio* (*Crossroads*, 1955), Gerry dans *The Last Request* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1957), Foley Adams dans *Which Man Will Die?* (*The Eleventh Hour*, 1963), Billy Carewe dans *The Judgment* (*The Virginian*, 1963), Jagger dans *I Am the Night - Color Me Black* (*The Twilight Zone*, 1964), Will Denning dans *The Brothers* (*The Virginian*, 1965), Joe Caslin dans *A Walk to Oblivion* (*Felony Squad*, 1966), Mel Varney dans *Shadow of a Killer* (*Judd, for the Defense*, 1967); Howard Schwartz dans *The Execution* (*21 Beacon Street*, 1959) refuse d'avouer, et Dal Creed dans *With a Smile* (*Gunsmoke*, 1963) ne fait pas d'aveux et ne se repent pas.

³⁹⁶ Stuart Banner, *op. cité*, p. 69 ; le même phénomène est évoqué par Michel Foucault, *op. cité*, p. 56. C'est d'ailleurs ce que fait Bat Masterson, le héros, dans *No Amnesty for Death* (*Bat Masterson*, 1961) : il révèle qu'il détient un pardon présidentiel pour les condamnés après qu'ils aient prononcé leurs « dernières paroles », laissant l'exécution se dérouler presque entièrement, et symboliquement « faire son travail de transformation ».

1) L'exécution est un rite qui améliore les hommes qui retournent dans la communauté

Comme nous l'avons déjà vu, une des caractéristiques du rite est qu'il transforme ceux qui y participent. Dans le cas de l'exécution, les transformations les plus spectaculaires et les plus récurrentes concernent les condamnés.

On remarque, en effet, une scène récurrente dans les exécutions télévisées. Il s'agit de l'exécution interrompue au tout dernier moment (que l'on retrouve dans 30 épisodes du corpus, soit 26% environ) : le condamné sanglé sur sa chaise, ou le dos au mur pour être fusillé, mais surtout la corde autour du cou³⁹⁷. Cette dernière scène se retrouve dans 17 épisodes, c'est le cas le plus fréquent. Dans *Trooper Maverick* (*Maverick*, 1959), ce lieu commun est même mis en scène à deux reprises : une première fois dans la scène d'ouverture, qui lance un flashback, puis une seconde fois dans la dernière séquence, qui reprend les premières images de l'épisode.

Ces scènes semblent renouer avec une pratique ancienne, attestée au XVII^e siècle : la « pendaison simulée » (« *simulated hanging* »). Il s'agit de laisser le condamné sur la potence, pendant une heure, la corde autour du cou. Après cette exposition humiliante, le criminel est fouetté. La pendaison simulée est un moyen d'adoucir une condamnation à mort, car elle s'applique aux récidivistes. La troisième condamnation entraîne une pendaison en bonne et due forme³⁹⁸. Dans les épisodes étudiés, cette scène d'exécution interrompue a une valeur édicatrice pour le condamné, ou pour les témoins de l'exécution. Elle est donc porteuse de sens comme l'était la pendaison simulée en son temps, qui devait avoir un rôle dissuasif.

Dans *The Price of the Hanging* (*The Virginian*, 1970), par exemple le condamné a la corde autour du cou pendant plusieurs minutes. Cette scène est l'occasion d'une édification multiple : le juge reconnaît son incompétence et déclare innocent le condamné, les habitants de la ville qui avaient pris le parti du juge reconnaissent leur erreur et se pressent ensuite auprès du personnage innocenté. Dans la scène d'épilogue, ce dernier, mis en scène jusque là comme un personnage amer et résigné, motivé par l'appât du gain, renonce à une forte somme d'argent et apparaît reconnaissant. Le rite

³⁹⁷Voir liste complète (annexe 29).

³⁹⁸ Stuart Banner, *op. cit.*, p. 62-65.

d'exécution apparaît donc efficace : le mauvais leader se retire, le personnage innocenté a connu une transformation morale qui fera de lui un meilleur médecin, et la communauté se ressoude autour de lui.

Une autre figure récurrente est celle du « garçon » ou du jeune homme, transformé en homme, adulte et responsable, suite à son rite d'exécution. Dans *The Jean LeBec Story (Wagon Train, 1957)*, le personnage menacé de mort imminente est gracié à condition qu'il épouse la jeune fille qu'il traitait jusqu'alors comme sa cousine, et qu'il s'installe avec elle pour prospérer. Il est donc ramené dans la société où il doit jouer un rôle actif. La structure est encore plus forte dans deux épisodes de la série *Have Gun – Will Travel*. Les deux fils soumis à l'influence de leur famille, et plus particulièrement de leur père, s'émancipent après leur exécution simulée. Le premier épisode, *The Hanging of Roy Carter (1958)* permet au personnage d'exprimer cette idée³⁹⁹. Après sa pendaison manquée, il déclare au héros:

Roy: *Vous savez quoi: marcher vers cette potence est ce que j'ai fait de plus dur de toute ma vie. C'est la première chose importante que j'ai faite tout seul. (You know something: the hardest I've ever done in my all life is walking out to those gallows. It's the first important thing I ever did on my own.)*

Une fois son innocence établie, il refuse de retourner sous la coupe de son père. Il quitte la prison en compagnie de l'aumônier de la prison qu'il compte aider. Il est devenu autonome : ayant réussi le test de virilité lors de sa pendaison, il est maintenant un homme⁴⁰⁰.

L'exécution est donc montrée comme un événement dont le bilan est positif pour ces personnages : ils en tirent des leçons en humanité et peuvent retourner, ainsi enrichis et grandis, dans la société. Ceci permet de rendre compte du nombre très important d'exécutions interrompues dans le corpus. Nous définissons ici l'exécution interrompue comme celle d'un personnage qui entame la dernière phase du rite d'exécution (c'est-à-

³⁹⁹ L'autre est *The Black Hankerchief (1959)*.

⁴⁰⁰ La transformation touche aussi des personnages adultes comme dans *The Hanging Judge (Climax I, 1956)*, où le juge implacable devient un « véritable » être humain (enfin capable de nuance morale) grâce à une exécution à laquelle il échappe de peu.

dire qu'il débute sa dernière marche) et qui est sauvé par la suite. L'exécution n'est pas menée à son terme. Ce type d'exécution ne concerne pas moins de 43 exécutions sur les 103 décomptées. Sur ces 43 personnages ayant connu une exécution interrompue, 34 retournent à la société (soit 79%⁴⁰¹), la majorité d'entre eux peut être considérée comme ayant été éduquée. Là encore, le rite est efficace, et il transforme, pour le mieux, ceux qui ont accepté de s'y soumettre⁴⁰².

2) L'exécution supprime les monstres

De nombreux épisodes du corpus donnent la parole à des personnages qui privent le condamné de son humanité. Ce phénomène concerne avant tout, et sauf rare exception, les meurtriers, c'est pourquoi nous nous concentrons ici sur la description des personnages effectivement coupables de meurtre (soit 46 personnages⁴⁰³). On remarque ainsi que 20 personnages dans cette liste sont décrits comme mauvais, haineux, inhumains, parfois de façon héréditaire, soit 43% environ. En effet, de façon récurrente, le condamné est désigné comme « un meurtrier », cela fait partie de ses caractéristiques, de son identité. On peut voir ici un phénomène que les sociologues ont appelé l'étiquetage (*label*), avec pour résultat, selon Howard Becker, que « l'identité déviante commande les autres identifications », c'est un « statut principal⁴⁰⁴ ».

Présentons quelques exemples. Le meurtrier est haineux et mauvais :

La mère du condamné: *Pour moi, Otis est mort il y a longtemps, monsieur. Sa méchanceté l'a tué à mes yeux. (For me, Otis died a long long time ago, mister. His*

⁴⁰¹ Les neuf personnages qui ne sont pas rendus à la société sont trois personnages qui se sont évadés, ce qui a entraîné leur mort : dans *Hour After Dawn (Laramie, 1960)*, *The Hanging (Gunsmoke, 1966)*, et *The Legend of Jud Starr (Cimarron Strip, 1967)*. Deux restent prison : Herbert Morrison dans *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)*, Josie Styles dans *The Means and the End (The Deputy, 1961)*. Trois autres sont amnistiés mais n'ont pas été éduqués et restent des criminels dans *No Amnesty for Death (Bat Masterson, 1961)*. Un dernier a perdu l'esprit dans *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*.

⁴⁰² On retrouve ici une partie importante de l'idéal des réformateurs du XVIII^e siècle qui considèrent que la peine doit être utilitaire et corrective. Le but est de « reconstituer » ou « requalifier » le « sujet de droit » pour qu'il puisse réintégrer la société, par une action sur son âme. Michel Foucault, *op. cité*, p. 130-134.

⁴⁰³ Voir liste (annexe 31).

⁴⁰⁴ Howard S. Becker, *Outsiders, Études de sociologie de la déviance (1963)*, Paris, A. M. Métailié, 1998 (1985), p. 55-57.

badness killed him for me.) (*The Broken Frame, Mickey Spillane's Mike Hammer*, 1958)

Le directeur de la prison: *Il n'est que haine à l'état pur, il déteste le monde entier.* (*He's pure hate, he hates the whole world.*) (*The Face of Murder, Man With a Camera*, 1959)

Le policier: *J'aurais pu le dire à n'importe qui prêt à m'écouter que Hames gagnerait un aller-simple pour la chaise. Bon sang, qu'il était plein de haine.* (*I could have told anybody who would have listen Hames 'd get a one way ticket to the chair. Man, was he full of hate.*) (*Prime of Life, Naked City*, 1963)

Le condamné peut aussi être qualifié d'être vicieux, voire diabolique. La comparaison du condamné avec un animal est aussi récurrente, accentuant sa déshumanisation.

L'hôte (Rod Serling): *Et ensuite, l'éternité sans lumière de tous les hommes malfaisants.* (*And then the dark eternity of all evil men.*) (*Execution, The Twilight Zone*, 1960)

Will Sonnett, au condamné: *Tu es juste le genre de serpent dont je parlais.* (*You're just the kind of snake I was talking about.*) (*Of Lasting Summers and Jim Sonnett, The Guns of Will Sonnett*, 1967)

Casey: *Doc Bailey est un animal sauvage.* (*Doc Bailey is like a wild animal.*) (*The Gunslinger, Casey Jones*, 1958)

La déshumanisation des meurtriers est portée à son comble dans quelques répliques où le condamné n'appartient même plus à la catégorie des êtres vertébrés, voire vivants.

Un commerçant: *Ils ne sont que de la racaille, irresponsables, cruels, au sang froid, capables de pratiquement n'importe quoi. (They're irresponsible, vicious, cold blooded scum, capable of practically anything.) (The Judgment, The Virginian, 1963)*

Le policier, au rabbin: *Bien, je ne vous pas pourquoi vous persistez à gâcher votre compassion pour de la vermine, j'imagine que cela fait partie de votre travail. (Alright, I don't see why you keep wasting sympathy on vermin, now I guess it's just part of your job.) (Unholy Trio, Crossroads, 1955)*

Le directeur de la prison: *Cependant, la société ne considère aucun prisonnier du couloir de la mort comme un homme, même pas un être humain, même pas une chose. Il faut juste l'enterrer. (However society doesn't think that anybody on death row is a man, not even a human being, not even a thing. Just, get it buried.) (Shadow of a Killer, Judd, for the Defense, 1967)*

Par conséquent, l'exécution qui permet de mettre à mort de telles créatures, rentre dans la catégorie des actes utiles, voire indispensables, pour protéger la société. C'est même un service public.

Le juge: *Je peux te dire ceci Caswell : tu es une personne malfaisante, une maladie, quand nous te pendrons, nous rendrons un service. (I can tell you this Caswell: you're an evil person, you're decease, and when we hang you, it's a service.) (Execution, The Twilight Zone, 1960)*

Le manifestant: *C'est une ordure ! On se débarrasse des ordures ! (He's garbage! You throw garbage away!) (Which Man Will Die?, The Eleventh Hour, 1963)*

Démon, animal, virus ou vermine, le meurtrier n'est plus un homme. Remarquons que ce type de discours est mis dans la bouche de personnages secondaires, et se trouve dans la plupart des cas nuancé, voire directement critiqué, par les personnages principaux et récurrents. Cependant, cette déshumanisation des « méchants », et notamment la caractéristique de meurtrier qui leur est accolée, peut

peut-être expliquer le nombre important de cas où l'exécution de ces coupables est repoussée après l'intrigue. Ce dispositif narratif, par lequel la mise à mort est repoussée en dehors de l'épisode, concerne 16 épisodes et une vingtaine de personnages, tous coupables de meurtre. Le véritable meurtrier pris ou repris à la dernière minute⁴⁰⁵, ou le prisonnier qui avoue ou commet un meurtre en prison⁴⁰⁶, n'est pas exécuté à l'écran. Le personnage principal, souvent en voix off, prend en charge l'épilogue pour assurer au spectateur que le coupable a reçu, ou va recevoir, le sort qu'il a mérité. L'impératif moral de l'exécution est rappelé, mais la mise à mort elle-même reste dans le domaine des idées. Le condamné privé de son exécution à l'écran n'est pas édifié, il n'a pas l'occasion de faire la preuve de son courage, et il n'est pas réconcilié avec la communauté. En somme, le meurtrier ne mérite pas le rite d'exécution. Cette lecture semble en partie confirmée par le fait que l'on ne compte que 11 épisodes où des meurtriers coupables sont effectivement mis à mort à l'écran (par une exécution avec passage de vie à trépas), contre 16 épisodes où ce même type de personnage est mis à mort hors écran (par une exécution hors champ ou repoussée hors épisode). L'escamotage de l'exécution de ces personnages coupables nous semble donc être une condamnation supplémentaire, qui peut donner le sentiment qu'il est impossible de les racheter. Ainsi, la société en sort consolidée ou améliorée, car les déviants qui la menacent sont supprimés.

3) L'organisation du rite d'exécution est une preuve du progrès de la civilisation

Nous avons déjà évoqué l'importance du respect du rite d'exécution pour s'assurer de sa légitimité. Cette représentation est parfois explicitement liée à l'idée que l'organisation d'une exécution dans les formes prescrites est également nécessaire pour sa légalité. Le bon déroulement du rite est montré dans plusieurs épisodes comme la

⁴⁰⁵*Hang the Jury* (Cowboy G-Men, 1953), *The Last Appeal* (The Public Defender, 1954), *The Broken Frame* (Mickey Spillane's Mike Hammer, 1958), *Revenge / Hostage* (Mackenzie's Raiders, 1958), *One Man's Life* (M Squad, 1959), *Death Is a Clock* (M Squad, 1959), *Memo to a Firing Squad* (Yancy Derringer, 1959), *Laughing Widow* (Shotgun Slade, 1960), *Fandango* (Have Gun – Will Travel, 1961), *The Means and the End* (The Deputy, 1961), *Alias Joe Cartwright* (Bonanza, 1964), *The Prisoners* (Daniel Boone, 1966).

⁴⁰⁶ *Unholy Trio* (Crossroads, 1955), *The Last Request* (Alfred Hitchcock Presents, 1957), *The Execution* (21 Beacon Street, 1959), *Cell 227* (Alfred Hitchcock Presents, 1960).

preuve tangible des progrès de la loi et de la civilisation. Il s'agit d'une justification rétentionniste que l'on retrouve presque exclusivement dans le western.

L'exécution est donc utile, en premier lieu, car elle participe de l'établissement de la civilisation. Dans *Revenge (Mackenzie's Raiders, 1958)*, l'exécution de Jed Pierce est prévue. Il s'agit du membre d'un gang violent, qui terrorise toute la région. Au cours de l'épisode, le leader du gang est tué mais Jed est épargné par le héros, pour pouvoir être pendu légalement. Dans cette intrigue, la pendaison est le signe d'un passage à un nouvel ordre. L'exécution est d'ailleurs décrite à la fin de l'épisode par un personnage comme une « victoire pour la paix dans la région. » Le gang Pierce appartient à l'époque de l'arrivée des colons au Texas, région disputée au Mexique et acquise par une guerre à la légitimité discutée⁴⁰⁷. Les autorités américaines apparaissent dans cet épisode comme la force qui a civilisé la Frontière, justifiant l'arrivée des colons américains dans cette région. On peut voir dans cette intrigue une trace de l'idéologie de la Destinée Manifeste⁴⁰⁸, réactivée pendant la Guerre Froide (théorie de « l'exceptionnalisme américain⁴⁰⁹ ») : le *leadership* américain permet d'installer un État de droit, l'impérialisme est décrit comme bénéfique, en vertu de la mission particulière du pays (propager la démocratie, la liberté, ...).

Le rite d'exécution est donc, dans de nombreuses fictions, le symbole d'un système judiciaire efficace, caractéristique d'une société civilisée. L'exécution est aussi utile, en second lieu, car elle permet le maintien de la civilisation, dont l'établissement est encore fragile. La survenue d'un crime, ainsi que la réponse de la communauté à sa découverte, sont les deux principales menaces qui pèsent sur le maintien de la société civilisée dans les épisodes étudiés. Ainsi, un des lieux communs du western est d'opposer lynchage et exécution. Dans le cadre du corpus, 13 épisodes présentent cette opposition, dans l'intrigue ou les dialogues (soit 30% des épisodes appartenant au genre

⁴⁰⁷ Il s'agit de la guerre américano-mexicaine de 1846-1848 ; les débats sur sa légitimité sont discutés dans Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis d'Amérique de 1492 à nos jours*. Marseille, Agone, 2014 (2002), p. 175-197.

⁴⁰⁸ Cette expression a été formulée par la première fois par un journaliste, John O'Sullivan, en 1845, pour justifier les conquêtes territoriales des États-Unis, et notamment l'annexion du Texas, au nom de la supériorité des institutions politiques de ce pays. *Ibid.*, p.177.

⁴⁰⁹ Adam Quinn, *US Foreign Policy in Context : National Ideology from the Founders to the Bush Doctrine*, London, New York, Routledge, 2009, IX-218 p.

du western⁴¹⁰). Le lynchage est placé du côté du désordre violent alors que l'exécution est un acte de justice. C'est par exemple le cas dans *Born to Hang* (*Gunsmoke*, 1957) où le lynchage accumule les signes négatifs : un homme probablement innocent est pendu, l'acte manque de légitimité (un homme refuse d'y participer au nom de son sens moral), et le lynchage est raté. Cet acte entraîne un désir de vengeance de la part du « lynché » qui a survécu, ce qui déclenche deux morts violentes. *A contrario*, la pendaison légale qui clôt l'épisode, pour punir la vengeance, est un acte de restauration de l'ordre. Le condamné n'est pas attaché et n'oppose aucune résistance, et proclame même qu'il accomplit son destin (son père lui a répété toute sa vie qu'il était né pour être pendu, d'où le titre de l'épisode).

Par son irrespect des formes légales, et notamment le manque de l'étape du « procès équitable », le lynchage est présenté comme une violence illégitime. Le discours est explicite dans *The Gamble* (*Bonanza*, 1962) : le *sheriff* repousse les habitants qui veulent lyncher les Cartwright. La colère et le désir de vengeance qui motivent la foule ne sont pas discutés par le *sheriff*, le respect de la loi impose qu'un procès se tienne *avant*. Il s'agit là d'un discours stéréotypé⁴¹¹. Ceci correspond bien à la perspective vue en deuxième partie : le « *fair trial* » sert à s'assurer que tous consentent à la mise à mort demandée « à chaud ».

Le point de vue défendu par Slim, le personnage principal dans *Hour After Dawn* (*Laramie*, 1960), est encore plus attaché aux formes. En effet, le prisonnier a déjà bénéficié de son « procès équitable », il est condamné à mort légalement. Comme son gang menace d'intervenir violemment pour empêcher la pendaison, les représentants de la communauté proposent de le pendre discrètement, à la faveur de la nuit :

L'habitant: *Tout sera terminé en 10 minutes, et personne ne sera blessé, sauf celui qui le mérite. (It'll all be over in 10 minutes and nobody will be hurt, except the one that got it coming).*

⁴¹⁰ *Born to Hang* (*Gunsmoke*, 1957), *The Hanging of Roy Carter* (*Have Gun – Will Travel*, 1958), *Eight Hours to Die* (*The Rifleman*, 1958), *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*, 1958), *Shadow of a Pale Horse* (*The United States Steel Hour*, 1960), *Laughing Widow* (*Shotgun Slade*, 1960), *Bolt from the Blue* (*Maverick*, 1960), *Hour After Dawn* (*Laramie*, 1960), *Fandango* (*Have Gun – Will Travel*, 1961), *The Hanging of Aaron Gibbs* (*Have Gun – Will Travel*, 1961), *The Gamble* (*Bonanza*, 1962), *Alethea* (*Kung Fu*, 1973), *Horse of Another Color* (*Dusty's Trail*, 1973).

⁴¹¹ C'est par exemple l'un des ressorts d'un grand nombre d'intrigues de la série *Have Gun – Will Travel*, voir sur ce point Kathleen L. Spencer, *Art and Politics in Have Gun - Will Travel : The 1950s Television Western As Ethical Drama*, Jefferson, McFarland, 2014, 260 p.

Slim: [...] *Ce que vous envisagez est purement et simplement un lynchage. (What you've got in your mind is lynching, plain and simple.)*

L'habitant: *Le juge l'a condamné à la pendaison. Qu'est-ce que ça change comment et quand ça a lieu ? (The judge sentenced him to hang. What difference does it make how and when it happens?)*

Slim: *La différence c'est le respect des procédures légales. Si on commence à faire les idiots avec ça, on peut tout aussi bien retourner vivre dans les cavernes ! (The difference is due process of law. We start fooling around with that we might as well go back and live in the caves!)*

Dans cet épisode, on voit clairement que la forme même du rite d'exécution fait partie de la procédure légale et des droits des condamnés (*due process of law*). En dernier ressort, c'est le respect du rite qui transforme la mise à mort du condamné en exécution. Sans le rite, il n'y a ni légitimité, ni légalité. De plus, là encore, renoncer à une exécution équivaut à renoncer à la justice, à la loi, et par conséquent à la civilisation. Une exécution en bonne et due forme devient un symbole de la civilisation. On retrouve un discours proche dans deux épisodes de la série *The Virginian*, où ce renoncement est associé au rétablissement de la « loi de la jungle » (*The Judgment*, 1963), ou à la chute dans « l'anarchie » (*The Brothers*, 1965). Le respect absolu des lois apparaît donc dans plusieurs épisodes comme une nécessité vitale pour la survie des « braves et honnêtes gens » au temps de la Frontière.

C. Un rite qui transforme la violence exercée en leçon

Une partie des épisodes du corpus montre les effets positifs de l'exécution sur les témoins. En effet, cette scène est représentée comme édifiante, non seulement pour le condamné, mais aussi pour le public. On retrouve ainsi des traces de la cérémonie historique d'exécution, dont la fonction est aussi pédagogique : « le clergé voulait enseigner une leçon morale⁴¹² » nous précise Stuart Banner, tandis que le spectateur pouvait participer à la mise en scène « des plus importantes normes de la communauté,

⁴¹² Stuart Banner, *op. cit.*, p. 29 : « *The clergy wanted to teach a moral lesson [...].* »

celles interdisant les crimes graves.⁴¹³ » Le même idéal apparaît chez les réformateurs européens du XVIII^e siècle qui veulent faire en sorte « que les châtimens soient une école plutôt qu'une fête.⁴¹⁴ »

1) Les exécutions politiques sont édifiantes

En effet, les condamnations politiques sont décrites comme des injustices, et les autorités politiques qui en sont responsables sont critiquées, et pourtant, les exécutions qui s'en suivent ne sont pas des événements négatifs. La valeur politique d'une exécution peut être exprimée par les condamnés eux-mêmes quand ils délivrent leurs « dernières paroles ». On peut donner l'exemple de Paco (*Zorro Fights His Father*, *Zorro*, 1958) qui déclare « Mort à la tyrannie !⁴¹⁵ » ou du leader mexicain Morales (*Coup de Grace*, *Laredo*, 1966) qui réaffirme son idéal par un simple « *Viva Juarez !* ».

Pendant, cette valeur politique peut aussi être mise en scène par le biais du comportement exemplaire de certains condamnés. Le stéréotype de la « bonne mort » est par exemple utilisé dans *To Hang a Hero* (*The Young Rebels*, 1970), centré sur Nathan Hale, figure historique très célèbre aux États-Unis⁴¹⁶. La première partie de l'épisode montre l'échec des héros à consolider le mouvement des patriotes à New York. Le petit groupe est découragé, et refuse de prendre des risques contre les Anglais. Nathan Hale, l'un d'entre eux, est fait prisonnier. Il est condamné, mais s'il renie ses opinions en public, la grâce lui est promise. Alors que les Anglais comptent faire un coup politique en montrant sa lâcheté, Nathan refuse de céder et déclare dans ses dernières paroles :

Nathan: *Je n'ai qu'un regret, celui de n'avoir qu'une vie à donner pour mon pays. (I only regret that I have but one life to lose for my country.)*

⁴¹³ *Ibid.*, p. 32: « *By attending, a spectator could witness and participate in a depiction, literally in the flesh of the community's most important norms, those proscribing grave crimes.* »

⁴¹⁴ Michel Foucault, *op. cité*, p. 113.

⁴¹⁵ « *Death to tyranny !* »

⁴¹⁶ Nathan Hale (1755-1776) est un espion de l'armée continentale durant la guerre d'indépendance américaine. Capturé par les Anglais lors d'une mission à New York, il est resté célèbre pour ses dernières paroles, et considéré comme un héros américain. Voir par exemple M. William Phelps, *Nathan Hale : The Life and Death of America's First Spy*. New York, Thomas Dunne Books, 2008, x-306 p.

La foule qui assiste à l'exécution est remplie de patriotes. La fin de l'épisode montre le mouvement qui se reforme, et qui agit victorieusement contre les Anglais. La pendaison de Nathan est donc représentée comme un moment édifiant, qui transforme définitivement les jeunes patriotes en Américains. Dans l'épilogue, les personnages principaux tirent la leçon de cette exécution :

Isak: *Aucun homme n'a connu de meilleure mort. (No man ever died better.)*

Jeremy: *Au moins sa mort n'a pas été vaine, colonel. Des hommes avaient renoncé, et perdu espoir. Mais maintenant, grâce à lui, ils se battent à nouveau. (At least his death was not futile, colonel, there were those who had surrendered and given up hope. But now because of him they're fighting again.)*

[...]

Isak: *Il a dit qu'il n'avait qu'une vie à donner pour son pays, je ne pense pas qu'il sera oublié. (He said he had only one life to give for his country, I don't think he'll be forgotten.)*

Diffusé en 1970, dans une série destinée à un public jeune, l'épilogue insiste explicitement sur la valeur du sacrifice consenti par ce jeune patriote. Alors que le pays est enlisé dans la guerre du Vietnam et confronté à un mouvement de contestation et d'insoumission (on pense notamment au phénomène des « *drafts dodgers* », ceux qui refusent leur incorporation dans l'armée⁴¹⁷), on peut faire l'hypothèse que la série utilise cette figure historique pour en appeler à la responsabilité, au patriotisme, et au sacrifice.

Ce lieu commun de la bonne exécution édifiante est utilisé dans d'autres épisodes, comme *The Death of Socrates (You Are There, 1953)*, *The Promise (Hallmark Hall of Fame, 1955)*, *The Obsolete Man (The Twilight Zone, 1961)*, ou *Saint Joan (Hallmark Hall of Fame, 1967)*. Il est même évoqué avec ironie comme un stéréotype dans *The Final Hours of Joan of Arc (You Are There, 1953)*. Un proche de Jeanne, La Hire, raconte ensuite la bravoure de Jeanne face aux flammes, pour inciter tout un

⁴¹⁷ Lawrence M Baskir, William A. Strauss, *Chance and Circumstance : The Draft, the War, and the Vietnam Generation*, New York, Vintage Books, 1978, xix, 312 p.

peuple à se battre – alors que le spectateur l’a entendue crier de douleur. Walter Cronkite, le « présentateur » commente avant de rendre l’antenne :

Cronkite: Ce que La Hire a vu n’était pas une jeune fille souffrant le martyr dans les flammes, il a vu ce que son cœur voulait voir : une héroïne éternelle. (What La Hire saw was not a young girl in agony dying by fire, but he saw what his heart wanted to see: a heroin of the ages.)

L’utilité du lieu commun est donc mise en avant. Le récit de la mort héroïque est indispensable pour que l’événement soit politique. Ces exécutions ont une valeur exemplaire. Par conséquent, même les exécutions représentées comme injustes sont mises en scène comme des épreuves de courage et de dignité. Elles confirment l’héroïsme du condamné, voire même le transforment en héros. L’exécution est un événement utile et efficace puisque les témoins en tirent une leçon. La fonction pédagogique de l’exécution est ainsi confirmée.

2) Le rite d’exécution restaure l’ordre social

Dans de nombreux épisodes, l’exécution est présentée comme un acte utile socialement, car elle restaure un ordre social qui a été perturbé par le crime. Cette restauration de l’ordre est confirmée par deux types de discours récurrents : la mise à mort légale « rééquilibre » l’acte meurtrier et met fin au cycle de la violence en dissuadant les actes de vengeance.

L’exécution permet au criminel de « payer » pour son crime : l’argument de la rétribution et de la réciprocité

Dans plusieurs épisodes, de genres et de date de diffusion différents, on retrouve la même présentation de l’exécution : celle-ci est fondée sur un principe de réciprocité. Il est fait au condamné ce que lui-même a fait subir à un autre.

La mère du condamné : *Il a pris une vie. Seul Dieu a le droit de le faire. Quand vous faites quelque chose comme ça, vous êtes puni.* (He took a life. Only God has a right to do that. When you do something like that, you're punished.) (*Night of Execution, Climax!*, 1955)

Le juge Garth: *Un homme qui prend une vie, comme Tom Newcombe a pris celle de cette femme, le paie de sa propre vie.* (A man takes a life, like Tom Newcombe took that woman's, he pays for it with his own.) (*The Executioners, The Virginian*, 1962)

Tommy, le témoin du crime (voix off): *Tu tues de sang-froid, tu es tué de sang-froid.* (You kill in cold blood. You die in cold blood.) (*Prime of Life, Naked City*, 1963)

L'officier: *Il a tué 50 de mes hommes et il va payer pour ça !* (He killed 50 of my men and he will pay for it!) (*The Fort, A Man Called Shenandoah*, 1965)

Ainsi, l'exécution est présentée comme satisfaisante, logique, ou naturelle par ces personnages, car elle permet de rendre la justice sous la forme du rééquilibrage. Par son action, le criminel a pris ce qui ne lui appartenait pas : une vie. Le meurtre semble comparé à un vol, ou à un endettement. Grâce à l'exécution, le condamné rend ce qui a été pris : il paie la vie qu'il a volée, ou rembourse sa dette. Cette conception récurrente dans la fiction rappelle une conception de la rétribution : la théorie du remboursement⁴¹⁸ (*repayment theory*). En effet, de nombreux juristes, théoriciens et philosophes discutent la définition à donner à la notion de « rétribution ». Il s'agit de la fonction que le châtiment est censé remplir, et qui n'est pas la vengeance. Cette valeur économique donnée à la peine fait aussi partie de l'idéologie pénitentiaire développée au début du XIX^e siècle. Michel Foucault évoque « l'expression si fréquente, si conforme au fonctionnement des punitions [...] qu'on est en prison pour « payer sa dette »⁴¹⁹ ». Dans cette perspective, la peine de mort est une peine aggravée.

La réciprocité et la proportionnalité sont ainsi fondamentales dans la définition, de la rétribution dans la réalité comme dans la fiction. Ainsi, la notion d'échange et de réciprocité est au cœur de la pensée des sociologues classiques. On peut citer le fameux

⁴¹⁸ John Cottingham, « Varieties of retributivism », *Philosophical Quarterly*, 29 (1979), p. 238-246.

⁴¹⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 234-235.

exemple de la pratique du *potlach*, basée sur un cycle de dons et contre-dons, décrite par Marcel Mauss dans son *Essai sur le don* (1924⁴²⁰). Georg Simmel, quant à lui, estime que « tous les contacts entre les hommes reposent sur le fait de donner et de rendre l'équivalent.⁴²¹ » Cette norme de réciprocité et de proportionnalité semble universelle.

On peut également la retrouver dans l'histoire, dès le code de Hammurabi, gravé sur une stèle en 1730 avant notre ère dans le royaume de Babylone⁴²², où l'on retrouve une première formulation de la loi du Talion. Celle-ci apparaît plusieurs fois dans l'Ancien Testament (Exode 21, 23-25, Lévitique 24, 17-22, Deutéronome 24, 16). La formulation la plus connue est celle issue de Deutéronome 19, 21 : « Ton œil sera sans pitié : vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent, main pour main, pied pour pied. » Bien qu'elle soit considérée comme mal interprétée par des spécialistes⁴²³, cette loi donne une légitimité religieuse au principe de la rétribution. Cependant, dans le corpus, cette loi du Talion apparaît peu dans les dialogues. Elle est surtout mise en intrigue dans les épisodes de sauvetage du condamné innocent : comme il n'a pas pris de vie, il n'est pas juste qu'il paie de la sienne.

Cette idée se retrouve également à la fin du XVIII^e siècle, dans les écrits des réformateurs du système pénal, qui envisagent un « nouvel art de punir », où « le lien [entre la punition et le crime] soit le plus immédiat possible : de ressemblance, d'analogie, de proximité. [...] La punition idéale sera transparente au crime qu'elle sanctionne. » Ils veulent créer « des peines qui soient naturelles par institution, et qui reprennent dans leur forme le contenu du crime [...]. [...] la mort [punira] l'assassinat ; le bûcher, l'incendie.⁴²⁴ »

Ainsi, quand ces normes de proportionnalité et de réciprocité ne sont pas respectées, la condamnation – et l'exécution qui s'en suit – pose des problèmes de légitimité. Ceci est mis en valeur dans *The Judgment (The Rebel)*, (1959), où le seul crime capital commis par le condamné est un vol de cheval :

⁴²⁰ Marcel Mauss, *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), 2^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, XIII-241 p.

⁴²¹ Cité par Alvin Gouldner, « The norm of reciprocity : a preliminary statement », *American sociological review*, vol. 25, 2 (avril 1960), p. 162.

⁴²² Voir notamment les articles 196, 200, 229, 230 et 231 ; le texte est disponible en ligne sur : <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.wsu.edu%2F~dee%2FMESO%2FCODE.HTM%23229>, consulté en juin 2016.

⁴²³ E. Erez. « Thou shalt not execute: Hebrew Law Perspective on Capital Punishment ». *Criminology*, 19 (1981), p.25-43.

⁴²⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 106-107.

Yuma (le personnage principal): *Un homme pour un cheval, je ne comprends pas.* (*A man for a horse, it just doesn't figure.*)

Le rééquilibrage incorrect (prendre la vie d'un homme qui a pris qu'un cheval), prévu par la condamnation, fait réagir le héros qui considère que celle-ci est invalide car illogique, ou injuste d'un point de vue presque mathématique. En bref, le compte n'est pas bon. Si les deux conditions sont remplies, alors une fois l'exécution effectuée, le déséquilibre, ou le désordre, dans la communauté cesse d'exister.

L'exécution arrête le cycle de la vengeance et de la violence

Le rite de l'exécution tient par conséquent une place centrale dans la rupture du cercle vicieux de la vengeance, car il restaure l'ordre et l'équilibre. En effet, cinq épisodes mettent en scène explicitement le renoncement à une vengeance en liaison avec l'organisation à l'écran d'une exécution⁴²⁵, sans compter les 13 épisodes où l'exécution légale s'impose face à un lynchage. Celle-ci apparaît donc comme pacificatrice et dissuasive⁴²⁶. L'intrigue de *Laughing Widow (Shotgun Slade, 1960)* est particulièrement révélatrice à ce titre, car la vengeance y tient une place centrale. Le méchant, Branigan, est motivé par son désir de vengeance. Son fils a été pendu légalement par le *sheriff*, mais il n'a pas tiré de leçon de cette exécution. Incapable de renoncer à la vengeance, il est destiné à la corde. Bob, le fils du *sheriff*, quant à lui, échappe de peu à la pendaison (après une condamnation à tort). Le héros s'inquiète de

⁴²⁵ *Galvanized Yankee (Playhouse 90, 1957)*, *Laughing Widow (Shotgun Slade, 1960)*, *The Executioners (The Virginian, 1962)*, *Old Man (Gunsmoke, 1964)*, *The Hanging (Gunsmoke, 1966)*.

⁴²⁶ La valeur dissuasive des exécutions est discutée depuis Beccaria au XVIII^e siècle (qui pense que la servitude perpétuelle est la peine la plus dissuasive). Aux États-Unis, les premières recherches scientifiques sont menées dans les années 1920, durant la première phase d'abolitionnisme du XX^e siècle. De la fin des années 1950 aux années 1970, les deux figures principales sont Thorsten Sellin (qui publie une première étude en 1959, et une seconde en 1967) et Isaac Ehrlich (dont la première étude est publiée en 1975). Alors que le premier nie l'effet dissuasif de la peine de mort, le second l'affirme. Ehrlich est d'ailleurs le premier à faire cette conclusion, en critiquant les recherches de Sellin. Les travaux d'Ehrlich sont utilisés par les autorités judiciaires, ils sont notamment cités dans l'opinion majoritaire de l'arrêt *Gregg v. Georgia* (1976) qui réinstitue la peine capitale. La question de la dissuasion est donc objet de débat à l'époque de la diffusion du corpus. Voir la présentation de ce thème dans Robert M. Bohm, *DeathQuest : An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, 4^e édition, Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, p. 153-168.

son désir de vengeance à l'encontre de l'instigateur de sa condamnation, Branigan. Bob reconnaît qu'il comprend la motivation vengeresse de Branigan avant d'ajouter :

Bob: J'ai bien appris quelque chose de [Branigan] : je ne veux pas me venger ; il m'a montré quel est le prix de la vengeance. (I sure learned something from [Branigan]: I don't want revenge; he showed me what it costs.)

Bob a vécu une exécution, puisque sa pendaison a été interrompue alors qu'il avait la corde autour du cou, et il présente cette expérience comme pédagogique et dissuasive. Elle a éteint tout désir de vengeance. Il est à noter que la métaphore du paiement se retrouve une fois encore. L'idée d'une transaction équilibrée semble au cœur de la conception de la justice. On peut émettre l'hypothèse que la réconciliation des « condamnés à tort » avec leur communauté, à la fin de nombreux épisodes, entre dans cette perspective. Le « condamné à tort » ne se venge pas, car il connaît le châtement encouru. Cette intrigue récurrente participerait donc de la représentation de l'exécution comme dissuasive.

Un dernier élément qui place l'exécution du côté de la violence pacificatrice apparaît dans *The Executioners (The Virginian, 1962)*. Dans ce cet épisode, le fils du condamné à tort renonce à se venger des responsables. Il choisit de les laisser vivre pour les faire lentement mourir de honte, car c'est toute la communauté qui est responsable.

Paul: Vous allez mourir à petit feu, pendant longtemps, tous autant que vous êtes. (You've got a lot of dying to do, for a long time, all of you.)

Le système judiciaire, en faisant reposer les responsabilités de l'exécution sur de nombreuses personnes, et en agissant au nom de toute une communauté, rend la vengeance impossible d'un point de vue logistique. Le fils du condamné devrait tuer non seulement le *sheriff*, la femme ayant fait le faux témoignage, mais aussi le juge, les membres du jury, tout ceux qui ont laissé faire et approuvé l'exécution,... Cette multiplication des responsabilités aboutit ainsi à une dissolution des responsabilités, phénomène évoqué dans la réalité par Michael Meltsner, qui parle d'un « processus d'irresponsabilité exquise » (« *a process of equisite irresponsability* »), pour désigner la

façon dont les acteurs du système considèrent tous que d'autres sont responsables de la décision finale, du juge au législateur, en passant par le jury et le procureur⁴²⁷.

Ainsi, l'exécution est pacificatrice dans ces épisodes en ce qu'elle dissuade ou empêche l'exercice de la vengeance. La violence légale commise y a une valeur pédagogique et ceux qui n'en comprennent pas la leçon apportent la preuve supplémentaire de leur incapacité à vivre en communauté – car seuls les « méchants » sont animés par un désir de vengeance après une exécution. Ils ne respectent pas et ne comprennent pas la loi, notion centrale dans de très nombreux épisodes.

3) Le rite d'exécution est un sacrifice effectué au nom de la loi et de la justice

La leçon de l'exécution est également celle de la nécessité de la défense de la loi et de la justice, jusqu'au sacrifice. Comme nous l'avons plus tôt, le comportement attendu du condamné pendant la dernière phase de son exécution (silence, courage, repentir) donne l'impression à l'observateur d'une soumission au rite. Même les personnages innocents s'y plient, l'exécution est ainsi mise en scène de façon récurrente comme un rite sacrificiel, auquel le condamné participe activement. Cette représentation est explicitement formulée dans une partie non négligeable des épisodes du corpus. En effet, on retrouve la figure du condamné à mort qui se constitue librement prisonnier, ou qui refuse toute porte de sortie, dans 18 épisodes⁴²⁸. Si l'on met à part les condamnés dont les motivations sont politiques et/ou religieuses, dans neuf épisodes le condamné à mort est un exécuté volontaire (soit presque 8%).

Les personnages en question sont le plus souvent amenés à justifier leur décision. Ils peuvent agir pour aider un ami, un groupe, ou un membre de leur famille⁴²⁹. Mais l'autre explication récurrente réside dans la loi. Dans *The Death of Socrates (You Are There, 1953)*, par exemple, l'un des arguments de Socrate pour expliquer sa décision est qu'il aime la loi plus que sa propre vie. Cette représentation

⁴²⁷ Michael Meltsner, *Cruel and unusual : The Supreme Court and capital punishment*, New York, Random House, 1973, p. 60-61.

⁴²⁸ Voir liste (annexe 30).

⁴²⁹ Par exemple, et respectivement, dans *The Promise (Hallmark Hall of Fame, 1955)*, *The Jean LeBec Story (Wagon Train, 1957)*, *Tolliver Bender (Wanted: Dead or Alive, 1960)*.

télévisuelle est d'ailleurs en accord avec la vision platonicienne⁴³⁰. L'épisode *The Gallows* (*Gunsmoke*, 1962), propose une justification proche pour la participation volontaire du condamné. Pruitt décide en effet de se sacrifier pour sauver la carrière de Matt Dillon (qui l'a laissé s'échapper) et lui permettre de continuer à défendre la loi et la justice. Cette mission est plus importante que sa vie insignifiante de cowboy solitaire. La défense de la loi, pour le bien commun, passe avant les individus. Dans *Shadow of a Pale Horse* (*The United States Steel Hour*, 1960), le condamné, qui proclame son innocence, est finalement volontaire. Le « sage » qui l'accompagne lui conseille de ne pas mourir chargé de haine envers ceux qui l'ont condamné :

Jess: *C'est ça la justice. Je leur donnerai les droits qui y sont attachés. Je sais que je n'ai pas tué Bart, mais je suis prêt à leur pardonner d'avoir dit que je l'ai fait.* (*That's justice. I'll give them the rights of it. I know I didn't kill Bart, but I'm willing to forgive them for saying that I did.*)

L'exécution est une pratique qui fait partie de la justice. Si l'on reconnaît la légitimité du système judiciaire, et si l'on accepte de s'y soumettre, il faut en admettre toutes les décisions, et tous les châtimements légaux. La mort volontaire du condamné est donc un sacrifice qui permet d'établir, ou qui consolide, la loi.

D'autres condamnés sont volontaires pour leur exécution, et expliquent que la loi est toute puissante. Toute évasion n'est que provisoire, et quand bien même, la vie de hors-la-loi est une vie en dehors de la société, qui ne vaut pas la peine d'être vécue⁴³¹. Cette position est mise en scène de manière spectaculaire dans *Nice Day for a Hanging* (*Branded*, 1966). Pour empêcher l'évasion organisée par son fils, le condamné procède lui-même à sa propre exécution, en actionnant la trappe de la potence. De même Socrate est l'un des modèles de l'exécution volontaire, car rappelons qu'il boit la cigüe de son propre chef. Dans ces représentations, le rite d'exécution réintègre le

⁴³⁰ En particulier à la fin du *Criton* (fragment 50 b et suivants), voir Platon, *Apologie de Socrate ; Criton*, 2^e édition, Paris, Flammarion, 1997 p.219 et suivantes. Ces citations de Platon sont à l'image de l'excellence de la recherche documentaire des auteurs de la série, évoquée par Robert Horowitz. Voir Robert F. Horowitz, « History Comes to Life and *You Are There* », John E. O'Connor, dir., *American History, American Television : Interpreting the Video Past*, New York, Frederick Ungar, 1983, p. 33-54.

⁴³¹ Ces arguments sont clairement formulés également dans *The Gallows* (*Gunsmoke*, 1962), *Old Man* (*Gunsmoke*, 1964), *The Brothers* (*The Virginian*, 1965), *A Bad Place to Die* (*The Virginian*, 1967). Elle est par ailleurs mise en image dans les intrigues de condamnés à mort évadés, qui sont toujours rattrapés.

condamné au sein de la communauté car il se sacrifie pour la loi, et en dernier ressort pour faire en sorte que la justice soit capable de protéger la société.

4) Le rite d'exécution, une occasion de rappeler la soumission des héros à la loi

Du côté des représentants du système judiciaire, on trouve le même rappel de la toute puissance de la loi. La majorité des personnages concernés sacrifient leur « confort moral » pour procéder à l'exécution, mais quelques-uns sont prêts à sacrifier leur vie, ou celle des autres, pour exécuter un criminel. Un des lieux communs attachés à la représentation du juge, du policier, ou du directeur de la prison, est qu'il ne fait que son devoir, en professionnel, et qu'il est soumis à la loi. Ainsi, les professionnels sont souvent décrits comme réticents, mais ils doivent eux aussi obéir à la loi, et participer au rite – en dépit de leur position personnelle.

Le gouverneur: *Prisonnier, c'est maintenant mon devoir de prononcer la sentence que la loi prescrit, et cette sentence est ... la mort. (Prisoner, it is now my duty to pass upon you the sentence which the law prescribes and that sentence is ... death.) (Garcia Stands Accused, Zorro, 1958)*

Simon, le marshal: *Sergent, je ne peux pas te nommer en tant qu'adjoint car tu travailles déjà pour le gouvernement américain. Mais parce que tu travailles pour le gouvernement, je m'attends à ce que tu respectes ses lois. Et je te le dis : quoiqu'il arrive, Jimmy Burke doit être pendu à l'heure prévue ! Quoiqu'il arrive! (Sarge, I can't deputize you because you're already working for the US government. But because you're working for the government, I expect you to respect its laws. And I'm telling you: no matter what, Jimmy Burke hangs on schedule! No matter what!) (The Hard Decision, The Deputy, 1961)*

Le sheriff: *C'est mon travail de faire en sorte que la sentence soit exécutée. [...] Il y a des moments où je n'aime pas mon travail, M. Sonnett, mais il n'y a jamais des moments où je ne le fais pas. (It's my job to see that sentence was carried out. [...])*

There's a time when I don't like my job, Mr Sonnett, but there's never a time I don't do it.) (Of Lasting Summers and Jim Sonnett, The Guns of Will Sonnett, 1967)

Ce lieu commun crée une tension au sein de ce type personnage, tout en la résolvant au profit du respect de la loi. Il permet donc d'insister sur le pouvoir de la loi, qui s'impose à tous, en particulier aux « hommes exemplaires » qui représentent le système judiciaire. On peut ainsi émettre l'hypothèse que les réticences affichées par les héros, en association avec leur soumission, doivent servir de modèle pour le spectateur. Il ne doit pas se réjouir de l'organisation d'une mise à mort mais en comprendre la triste nécessité⁴³². Cette image est complétée par le rappel que « la loi est la loi », le jugement moral d'un individu ne peut pas se substituer à la loi – même s'il provient du héros :

Le sheriff: Il avait besoin de mourir. [...]. C'est la loi, il n'y a donc pas de raison d'être amer, n'est-ce pas ? (He needed to die [...]. It's the law, there's no reason to be bitter about it, is there?) (The Executioners, The Virginian, 1962)

Dr. Bassett, le personnage principal: Le problème ici n'est pas de savoir si la peine de mort est un juste châtement ou pas. Il est trop tard pour en débattre. C'est la loi. (The issue isn't whether the rightness or the wrongness of capital punishment. It's too late to debate that. It's the law.) (Which Man Will Die?, The Eleventh Hour, 1963)

Doniphan: Le critère pour juger un ordre n'est pas de savoir si je suis d'accord avec cet ordre, mais si c'est un ordre légal donné par un officier supérieur⁴³³. (The test of an order is not whether I agree with it, but whether it is a legal order from a superior officer.) (Gen. Alexander William Doniphan, Profiles in Courage, 1965)

La loi apparaît ainsi au-dessus même de la moralité : dans ces épisodes elle est présentée comme un repère fixe et immuable. Tout comme le rite d'exécution est décrit comme une pratique sinon immémoriale, du moins traditionnelle, la loi semble ici naturelle. Le rite s'impose aux hommes, tout comme la loi qui le justifie. Dans de

⁴³² On retrouve à nouveau une trace de l'idéal des réformateurs du XVIII^e siècle : « La punition publique doit manifester cette double affliction : qu'on ait pu ignorer la loi, et qu'on soit obligé de se séparer d'un citoyen. » Michel Foucault, *op. cité*, p. 112.

⁴³³ Dans le cas de cet épisode, il s'agit d'un ordre d'exécution.

nombreux dialogues, la loi n'est pas positive, c'est-à-dire créée et modifiable par les hommes, mais dictée par une force supérieure – et donc indiscutable. L'exécution est en cela une autre forme de test : le spectacle des innocents épargnés à la dernière minute est un moyen de renouveler la confiance, voire la foi, dans la loi et le système judiciaire. C'est le cas, par exemple, dans *A Walk to Oblivion (Felony Squad, 1966)*, où le jeune policier débute l'épisode par une crise. Il est rappelé à l'ordre :

Le policier: *Fils, il a été condamné par un jury. La sentence a été décidée par un juge. Durant les 18 derniers mois, son affaire a été revue deux fois, et quatre appels ont été rejetés. Il faut que tu fasses confiance à la loi, ou tu n'as pas de raison de travailler pour elle ! (Son, he was convicted by a jury. Caslin was sentenced by a judge. In the past 18 months, there's been two reviews of his case, four appeals denied. You've got to trust the law or you've got no business working for it!)*

L'intrigue confirme la culpabilité du condamné et dissipe cette crise de confiance. De manière plus générale, on peut rappeler ici que les condamnés innocents au « sens étroit » qui ont fait confiance à la justice sont sauvés (sauf deux⁴³⁴).

En conclusion, de nombreux épisodes présentent une mise en scène de l'exécution où les aspects rituels sont renforcés. La séquence de mise à mort y est utile pour le condamné, qui sauve son honneur et son âme : grandi, édifié, il peut être réinséré dans la société, symboliquement pour les coupables, et réellement pour les innocents. L'utilité sociale de l'exécution se retrouve également dans le cas du condamné impossible à racheter, dont la communauté est définitivement débarrassée. La société est durablement renouvelée et consolidée, d'autant plus que l'exécution est aussi décrite comme un acte civilisateur. Le rite a par conséquent un caractère pédagogique pour le public de fiction, lui aussi édifié, en particulier en ce qui concerne la nécessité du respect absolu de la loi. On retrouve bien dans tous ces éléments discursifs, éparpillés dans les épisodes, des traces de la signification de l'exécution à l'époque moderne, caractérisée notamment par l'édification de la communauté et du condamné, dans une perspective religieuse. Ces représentations font également écho aux discours

⁴³⁴ Il s'agit de Frank Costas *The Last Request (Alfred Hitchcock Presents, 1957)* et de Old Man dans *Old Man (Gunsmoke, 1964)*.

des réformateurs du système pénal à la fin du XVIII^e siècle, décrits par Michel Foucault : la peine doit transformer l'âme, elle doit « réapprendre » au criminel le respect pour les valeurs fondamentales de la société. On remarque ici la permanence des représentations et du sens qui est donné à l'exécution. Ce choix de mise en scène appartient donc plutôt au vocabulaire rétionniste.

II. Des exécutions qui dérogent aux prescriptions du rite : des traces d'un discours critique ?

Un groupe d'épisodes plus restreint propose une mise en scène de l'exécution, et/ou un discours sur celle-ci, différents de la représentation rituelle décrite plus haut. Les prescriptions du rite n'y sont pas respectées, ce qui a des conséquences sur la légitimité des exécutions représentées. Ainsi, quelques épisodes montrent des acteurs de l'exécution qui ne respectent pas le comportement attendu : des condamnés se rebellent, des publics se conduisent de façon indigne. Ces écarts entament l'image d'une cérémonie consensuelle, édifiante, pédagogique et civilisatrice. Ces épisodes posent le problème de leur interprétation.

En effet, il s'agit ici d'étudier ce groupe d'épisodes pour essayer de déterminer quelle est la valeur idéologique de ces choix particuliers de mise en scène. Toutes les mises en scène « non rituelles » de l'exécution ont-elles, par ailleurs, la même signification ?

A. À rebours des représentations les plus fréquentes : l'exécution est mise en valeur comme un moment violent et barbare

Quelques épisodes prennent le contrepied de la description de l'exécution comme moment « extra-ordinaire ». La représentation rituelle de l'exécution en réduit la violence, car elle est canalisée, acceptée, et ne transgresse pas les règles fixées par la tradition. En effet, la violence est généralement définie comme une atteinte à

« l'intégrité de la personne humaine⁴³⁵ », et l'emploi de la force devient une « violence par rapport à des normes⁴³⁶ ». La violence est fondamentalement transgressive. Or, comme nous l'avons vu, dans de nombreuses exécutions de fiction, il n'y a pas de transgression : les mises à mort se font selon des formes reconnues comme légitimes, et avec le consentement de tous. A contrario, dans un nombre restreint d'épisodes, toutes les phases de l'exécution apparaissent non pas comme des éléments du rite, mais comme l'occasion de souffrances infligées au condamné, et parfois à d'autres. Ces représentations révèlent une violence, absente dans la mise en scène de l'exécution comme rite, ce qui les place plutôt du côté du discours critique.

1) La phase de latence est destructrice, et non édicatrice

En effet, dans six épisodes⁴³⁷, la seconde phase du rite est décrite comme une source de souffrance. Dans la majorité des épisodes étudiés, cette phase de latence a pour le condamné une fonction morale. Au contraire, les épisodes en question ont pour point commun de montrer des personnages « détruits » à cause de l'attente de la mort, ce qui est confirmé par les dialogues. On entend par ce terme des personnages montrés comme étant devenus fous, désespérés, ou ayant perdu toute dignité. Le premier épisode du corpus qui met en scène une telle destruction est *Eight Hours to Die (The Rifleman, 1958)*. À cause de la condamnation à mort de son fils, le juge implacable a perdu son mandat, et il est devenu un assassin (tuant tous ceux qu'il estime responsables de l'exécution de son fils). Face au héros, il se justifie :

Le juge: *Tu dois souffrir comme j'ai souffert, en attendant, une heure interminable après l'autre, que mon fils soit pendu, car c'est le verdict que je prononce à ton encontre. (You must suffer as I have suffered, waiting, endless hour upon hour, for my son to hang, for this is the judgment I pronounce upon you.)*

⁴³⁵ Yves Michaud, *La violence*, 7^e édition mise à jour, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p.6.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁴³⁷ *Eight Hours to Die (The Rifleman, 1958)*, *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)*, *Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)*, *Which Man Will Die? (The Eleventh Hour, 1963)*, *With a Smile (Gunsmoke, 1963)*, *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*.

L'attente est intolérable, et l'épisode insiste d'ailleurs sur le délai anormalement long entre la condamnation et l'exécution par le biais des dialogues. Ceci est à l'origine de la rupture qui entraîne le juge à perdre complètement la raison au cours de l'épisode. Cette intrigue lie l'attente de la mort et la folie, ce qui est repris par la suite, mais pour le condamné lui-même. Dans *Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)*, le propos est plus direct : une visite dans le couloir de la mort nous permet d'apercevoir deux prisonniers fous, l'un est prostré et l'autre parle tout seul. Cette mise en scène est accompagnée du commentaire suivant, d'un autre prisonnier :

Le condamné: *Il y a encore un mois, il était un être humain. Qu'est-il aujourd'hui? Un animal! Une chose! Et pourquoi? Parce qu'il n'a pas pu s'empêcher [de] penser [à son exécution]. (A month ago he was a human being. Now what is he? An animal! A thing! Why? Because he couldn't stop thinking about it.)*

La déshumanisation des prisonniers du couloir de la mort est dénoncée clairement comme le résultat de l'attente. Penser et imaginer la chaise électrique et l'exécution suffit à faire basculer le condamné du côté de la folie, de l'animalité. La phase de latence est montrée comme détruisant petit à petit la résistance des condamnés. Ce thème revient dans *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*, preuves que les souffrances et la folie dans le couloir de la mort sont devenues un lieu commun. Le silence y est perturbé par des rires, des cris et des pleurs, venant d'un condamné qui reste en grande partie hors champ. Le choix d'un éclairage très faible, et de scènes de nuit transforme la prison en maison hantée, les condamnés ne sont déjà plus que des fantômes et n'appartiennent plus vraiment au monde des vivants.

Ces mises en scène du couloir de la mort restent une exception (environ 5% des épisodes). De plus, elles sont présentes dans des épisodes diffusés pour quatre d'entre eux au début des années 1960, qui correspond à un moment de débat concernant la peine de mort. Ce point de vue est donc minoritaire et circonscrit à un contexte précis, ce qui semble indiquer qu'il fait partie des débats de cette période.

2) La mise à mort est une action violente, et non consentie

Les condamnés qui se débattent, une représentation très violente ?

L'impression de violence est également véhiculée lors de la phase finale de mise à mort, par le biais du comportement des condamnés. Ainsi, dans dix épisodes, le spectateur peut voir un personnage qui résiste, se débat dans les derniers instants, voire souffre lors de son passage de vie à trépas⁴³⁸. Remarquons pour l'instant une répartition genrée dans le cadre de ces épisodes : alors que les femmes souffrent, les hommes résistent. On peut ajouter à cette liste deux épisodes où des condamnés provoquent le public ou maudissent leurs bourreaux⁴³⁹.

Les condamnés traînés de force pour leur dernière marche incarnent la violence de la mise à mort légale : ils supplient mais personne ne se porte à leur aide, les participants se contentent de continuer, en les ignorant. Cette représentation est minoritaire dans le corpus (6,5% des exécutions environ), ce qui révèle par contraste la soumission de l'essentiel des condamnés. Ce choix particulier de mise en scène prend le parti de mettre en lumière la violence qui est faite au condamné. En insistant sur le moment de l'exécution comme test de virilité et de courage, la mise en scène rituelle de l'exécution pose un voile sur la violence. Au contraire, mettre en scène un condamné qui se débat et qui montre des émotions humaines, c'est déchirer ce voile. L'exécution n'est plus une mise à mort consentie, mais une atteinte fondamentale à la personne du condamné – ce qui peut entraîner la sympathie du spectateur. En effet, le condamné n'a pas un comportement « modèle » qui le place au-dessus du spectateur, mais un comportement « humain », ce qui permet l'identification.

Cependant, on peut noter que parmi les dix exécutions où le condamné oppose une résistance physique, six concernent un personnage juste aperçu par le spectateur : un

⁴³⁸ *Pontius Pilate* (Studio One, 1952), *The Final Hours of Joan of Arc* (You Are There, 1953), *The Devil's Laughter* (One Step Beyond, 1959), *Cell 227* (Alfred Hitchcock Presents, 1960), *Bolt from the Blue* (Maverick, 1960), *Guillotine* (Thriller, 1961), *Which Man Will Die?* (The Eleventh Hour, 1963), *Starring the Defense* (The Alfred Hitchcock Hour, 1963), *The New House* (Ghost Story, 1972), *The Final Chapter* (Tales of the Unexpected, 1977).

⁴³⁹ *Execution* (The Twilight Zone, 1960), *Witch, Witch, Burning Bright* (The Sixth Sense, 1972).

homme à peine condamné et déjà emmené pour la corde (*Bolt from the Blue, Maverick*, 1960), un condamné exécuté en tout début d'épisode (*Cell 227, Alfred Hitchcock Presents*, 1960 ; *Guillotine, Thriller*, 1961 ; *The Final Chapter, Tales of the Unexpected*, 1977), le personnage d'un film de fiction enchâssé dans l'épisode (*Starring the Defense, The Alfred Hitchcock Hour*, 1963) et un figurant du couloir de la mort exécuté en cours d'épisode (*Which Man Will Die?, The Eleventh Hour*, 1963). Ce choix de personnages inconnus du spectateur semble indiquer que l'image d'un homme qui résiste à son exécution est violente, car seuls quatre condamnés, que le spectateur a le temps de connaître, résistent à leur exécution⁴⁴⁰. En effet, on peut supposer qu'il est relativement moins violent d'exécuter de cette manière des personnages auxquels le spectateur n'a pas eu le temps de s'attacher. La scène est choquante, mais reste diffusable car elle ne concerne pas un personnage, mais un figurant.

De plus, parmi ces dix scènes d'exécutions, seules trois entrent dans la catégorie des exécutions avec passage de vie à trépas⁴⁴¹. La dernière marche violente suggère la violence de la mise à mort, sans qu'elle ne soit représentée dans sept épisodes. La violence est donc entièrement laissée à l'imagination du spectateur. De plus, les trois exécutions restantes ont pour point commun de ne représenter le passage de vie à trépas du condamné que de manière indirecte⁴⁴². Il est à noter également que des quatre condamnés, qui sont de véritables personnages et qui se débattent, trois survivent à leur exécution⁴⁴³.

Tous ces indices concordants semblent indiquer qu'il y a vraisemblablement ici un point maximum de violence tolérable. Il n'est pas question de voir mourir à l'écran un condamné qui se débat, cette vision serait sans doute trop violente, et porterait une atteinte majeure au mythe du consentement construit par l'exécution rituelle. Enfin, l'essentiel de ces épisodes est aussi diffusé au début des années 1960, nous indiquant que cette image est rare et circonscrite à un contexte particulier.

⁴⁴⁰ John Marriott dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, Morrison dans *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)*, Robert dans *Guillotine (Thriller, 1961)*, et Frank Harris dans *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*.

⁴⁴¹ Les deux condamnés de *Guillotine (Thriller, 1961)* et le premier condamné de *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*.

⁴⁴² Voir cinquième partie pour les détails.

⁴⁴³ John Marriott dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, Morrison dans *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)* et Frank Harris dans *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*.

La mise en lumière de la violence particulière de l'exécution, même sans mise à mort légale

Dans les dialogues, plusieurs épisodes semblent interroger la violence particulière de l'exécution. On retrouve des propos qui identifient l'exécution et le meurtre, ou qui qualifient l'exécution de « meurtre légal ». Ces propos sont très courants dans les dialogues, le plus souvent prononcés par des personnages placés du côté des « vilains ». Dans *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)*, le personnage principal demande au ministre du culte :

Morrison: *Dites-moi, comment distingue-t-on un meurtre commis par un individu d'un meurtre commis par l'État ? (You tell me, how does one distinguish between murder committed by an individual and murder committed by the state?)*

Ici, cette question ne trouve pas de réponse, et invite à la comparaison entre meurtre et l'exécution. La fin de l'épisode la met même en acte. En effet, lors de sa dernière marche, Morrison se jette sur le gardien en charge du couloir de la mort, un personnage qu'il méprise car il aime trop son métier. Il l'étrangle mortellement. Cette violence semble avoir une fonction révélatrice : Morrison fait subir à son gardien, ce que l'État s'apprêtait à lui faire subir. Tout d'abord, Morrison a prémédité son action, il l'annonce de manière à peine voilée à son avocat et au chapelain de la prison ; tout comme est préméditée l'exécution. De plus, la violence, niée par l'utilisation d'une méthode d'exécution « instrumentale » (la chambre à gaz dans le cadre de cet épisode), est mise sur le devant de la scène par un meurtre commis à mains nues, sans médiation. La violence de la mise à mort n'est plus cachée dans la chambre à gaz (dont on ne voit que le seuil, et que l'on ne voit pas fonctionner), elle a lieu sous les yeux du spectateur. La scène de meurtre de l'épisode est donc une substitution à l'exécution, qui permet de voir sans artifice et sans machinerie ce qu'est cet acte légal.

La violence destructrice des derniers instants du condamné est aussi mise en scène dans *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*. Frank Harris, journaliste, est introduit sous une fausse identité dans une prison, pour mener une enquête de l'intérieur sur le couloir de la mort. Confondu avec un autre prisonnier, il est

emmené pour être exécuté par la chaise électrique. Le prisonnier supplie, hurle qu'il y a une erreur d'identité, demande à appeler le gouverneur, ... malgré tout, il est sanglé sur la chaise alors que ses cris perdurent. Le casque de la chaise électrique est placé sur le haut de son crâne tondu, une large pièce de cuir est placée devant son visage, puis la cagoule sur sa tête. Il est prêt à être électrocuté. C'est à ce moment que tout s'arrête : le directeur de la prison et le chef de la rédaction du journal révèlent qu'ils ont tout orchestré pour lui permettre de vivre l'expérience au plus près de la réalité. Frank reste silencieux. Quand la cagoule est retirée, il est catatonique. Il a perdu l'esprit en ayant souffert toutes les violences du rite, sauf l'électrocution elle-même. L'angoisse et la violence créées par l'installation sur la chaise électrique ont suffi à le détruire.

3) Un discours rare : la peine de mort n'est pas un signe de civilisation et de progrès

Les arguments rétentionnistes d'une peine de mort apportant la civilisation et le progrès sont retournés dans une dizaine d'épisodes⁴⁴⁴, de deux façons : soit directement en le niant, soit en se moquant de ce lieu commun. Ainsi, dans trois épisodes, l'argument de la civilisation est utilisé pour critiquer l'exécution. Celle-ci est du côté de la barbarie, tandis que la civilisation est symbolisée par le renoncement à cette pratique. Dans *Guillotine (Thriller, 1961)* et *Which Man Will Die? (The Eleventh Hour, 1963)*, des représentants des autorités (respectivement le directeur de la prison et le gouverneur de l'État), considèrent que la civilisation est un processus inachevé :

Le gouverneur: *D'accord, je déteste la peine de mort. Je pense que c'est barbare et non civilisé, mais c'est la loi ! Un jour je pense que nous serons suffisamment civilisés pour nous en débarrasser, mais pas à temps pour aider Foley Adams.*

⁴⁴⁴ *The Day They Hanged Bret Maverick (Maverick, 1958)*, *Shadow of a Pale Horse (The United States Steel Hour, 1960)*, *Hour After Dawn (Laramie, 1960)*, *Guillotine (Thriller, 1961)*, *The Executioners (The Virginian, 1962)*, *Which Man Will Die? (The Eleventh Hour, 1963)*, *I Am the Night - Color Me Black (The Twilight Zone, 1964)*, *Nice Day for a Hanging (Branded, 1966)*, *Coup de Grace (Laredo, 1966)*. Cet argument apparaît dans le premier épisode du corpus *Three Strangers (Fireside Theater, 1950)*, mais il est invalidé car il est prononcé par une femme qui veut imposer la « civilisation » aux hommes – puissance qui ne lui est pas reconnue car son destin est la vie domestique (comme l'indiquent le dénouement de l'intrigue et la chanson finale, en forme d'apologue).

(Alright, I hate capital punishment. I think it's barbaric and uncivilized, but it's the law! Someday I think we'll be civilized enough to scrap it, but not in time to do Foley Adams any good.)

Nice Day for a Hanging (Branded, 1966) reprend cette idée: l'espèce humaine n'a pas progressé. Le fils du condamné compare la pendaison aux jeux du cirque sous l'empire romain. Si l'on suit le discours de ces épisodes, les hommes actuels ne sont pas différents de leurs ancêtres, ils ne sont pas plus justes ou meilleurs qu'eux. Ils ont les mêmes goûts, et se divertissent de la même façon. Le progrès n'est qu'une illusion, et seules les formes concrètes et superficielles de la violence changent. La pendaison n'apporte donc aucune édification, il s'agit d'un spectacle plaisant, et rien de plus.

Le même thème apparaît dans d'autres épisodes par le biais de l'ironie. Dans *The Day They Hanged Bret Maverick (Maverick, 1958)*, le *sheriff* reprend avec une fierté exagérée le discours du progrès, face à un personnage principal plus que dubitatif, car c'est lui qui va en bénéficier.

Bret: Vous voulez dire que c'est la première fois que vous pendrez la mauvaise personne ? (You mean to say it's the first time you strung up the wrong man?)

Le sheriff: Oh non ! Je veux dire, oui. Je veux dire que c'est la première fois que nous pendons un homme, tout court. Oh, bien sûr, nous avons eu notre lot de lynchages, c'est vrai, mais nous faisons les choses bien avec un procès équitable et une exécution légale, un équipement moderne : le progrès, quoi !

(Oh no! I mean, yes. I mean to say it is the first time we strung up any man. Oh, we had our share of lynchings, yeah, but we're doing this right with a fair trial, and a legal execution, modern equipment: progress!)

Shadow of a Pale Horse (The United States Steel Hour, 1960) reprend la même idée de progrès sur un ton plus désabusé. Cet épisode retrace symboliquement l'établissement de la justice. Après voir exécuté le condamné, les habitants se retrouvent dans le *saloon*, l'ambiance est lugubre :

Kirk: Tout le monde est en train de broyer du noir. Qu'est-ce que ça veut dire ? La justice est faite ! Les habitants de Colbar Springs devraient se réjouir. Vous

prenez bien un verre avec moi pour célébrer le progrès ? (Everyone's brooding. What is the sense in that? Justice is done! The people of Colbar Springs should be rejoicing. Would you have a drink with me to progress?)

Le progrès n'apporte ici aucune satisfaction, et la perturbation de la communauté n'est pas résolue. Dans quelques épisodes, l'exécution n'est donc pas un signe de civilisation ou de progrès. Les signes sont même parfois renversés totalement, l'exécution est une survivance des temps barbares, mais également un signe d'oppression politique, et non de liberté démocratique. L'épisode *I Am the Night - Color Me Black* (*The Twilight Zone*, 1964) associe l'exécution à la guerre, au racisme, et au totalitarisme qui réprime les peuples⁴⁴⁵. Dans *Prime of Life* (*Naked City*, 1963), le personnage principal, Adam, témoin officiel d'une exécution décrit l'atmosphère en attendant l'arrivée du condamné :

Adam (voix off): *Il y a quelque chose de plus dans cette pièce que cette chaise, ces gens et nous. Oui, oui c'est ça : l'obéissance, et le besoin de rester occupé. (There's something more in this room than that chair, those people and us. Yes, yes that's it: obedience, and a need, a need to keep busy.)*

Il met ainsi en lumière le consentement à l'exécution, qui porte ici le nom révélateur d'obéissance et non de courage, ou de sacrifice. La lecture est ici politique : l'exécution est le symbole d'un pouvoir tout puissant, sinon oppresseur. Le rite contraint et contrôle les hommes qui y participent – ou plutôt les hommes contrôlent eux-mêmes leur propre comportement. Selon cet épisode, les témoins ne sont pas les citoyens libres d'un État de droit, mais des sujets soumis à la loi.

⁴⁴⁵ Un bulletin radiophonique annonce à la fin de l'épisode que le phénomène de nuit en plein jour, symbole de cette haine contagieuse, est observé, notamment, à Dallas (sur le lieu de l'assassinat du président Kennedy), au dessus du mur de Berlin, à Budapest (au dessus d'une prison politique), à Birmingham (ville symbole de la ségrégation), et au-dessus du Nord Vietnam (allusion à la guerre du Vietnam et au pouvoir communiste).

4) Un discours rare mais radical : le rite d'exécution est une invention qui torture les condamnés

Un discours radical et exceptionnel dénonce directement l'exécution comme un rite ou un jeu. En effet, des condamnés proposent une lecture globale du processus dont ils font l'expérience : ils y dénoncent l'alternance de bonnes et de mauvaises nouvelles concernant les appels, les demandes de clémence, et les sursis de dernière minute. Les phases d'espoir alternent avec les phases de désespoir, donnant l'impression d'une « montagne russe » émotionnelle ou d'un jeu de yoyo. Dans *Cell 227*, on peut entendre le personnage principal affirmer à son avocat :

Morrison: Je ne vais pas participer au jeu des ordonnances, des grâces et des sursis ! [...] Je ne veux pas jouer leur jeu, Murray. Tout cela fait partie de leur rituel. Je ne me suis pas porté volontaire, et je continue de refuser de jouer. (I won't take part in that game of writs and reprieves and stays! [...] I don't want to play their game, Murray. That's all part of their ritual. I didn't volunteer and I'm still not playing.)

Par conséquent, il refuse de demander un sursis, mais exige un pardon plein et entier – ou son exécution. Selon Morrison, l'espoir est réservé aux crédules, et fait le jeu des autorités judiciaires. L'exécution qui ouvre l'épisode sert ainsi de contre-modèle car le prisonnier continue à s'accrocher à l'espoir d'un sursis – objet de ses pathétiques suppliques. *Which Man Will Die ? (The Eleventh Hour, 1963)* reprend la même métaphore : « C'est ainsi que vous jouez le jeu⁴⁴⁶ », affirme Foley, le condamné. Cependant sa position est différente. Foley accepte le jeu et il a décidé d'en utiliser les règles à son avantage. Il les manipule pour prolonger sa vie, et celle de ses co-détenus, car il est devenu un spécialiste du droit, et multiplie les procédures judiciaires. Dans *The Sacco-Vanzetti Story (Sunday Showcase, 1960)*, l'image est indirecte :

Sacco: Sept années pour mourir, et durant tout ce temps ils savent qu'ils ont l'intention de nous tuer. (Seven years to die, and all the time they know they intend to kill us.)

⁴⁴⁶ «It's how you play the game. »

Selon le condamné, les dés sont pipés, l'issue des appels et des sursis est jouée d'avance. Dans *Cell 227*, l'image du jeu du chat avec sa proie cohabite avec celle du sacrifice du bouc émissaire. Morrison, professeur dans une université avant son incarcération, explique :

Morrison: *Je parle ici du rituel du sacrifice. Et le fait que je sois ici aujourd'hui, fait partie de ce rituel. [...] J'ai vu les autres attendre, souffrir, espérer, jusqu'à ce qu'ils acceptent leur rôle de bouc émissaire. [...] Je ne serai pas un bouc émissaire parce que je ne vais pas en accepter le rôle. (I'm speaking of the ritual of sacrifice. And my being here now, is part of that ritual. [...] I've watched these others waiting, agonizing, hoping until they've accepted their role of scapegoats. [...] I won't be a scapegoat because I won't accept the role.)*

Le condamné fait ainsi référence à la pratique du bouc émissaire. Ce rite ancien est attesté dans l'Ancien Testament (Lévitique 16, 21-22), où Dieu demande à Moïse de transférer tous les péchés d'Israël sur un bouc, qui doit être amené à Azazel. Ce rite est également attesté dans la Grèce ancienne, le « bouc émissaire » est appelé *pharmakos* ou *katharma*⁴⁴⁷. Il est également chargé de tous les maux de la cité, doit permettre de chasser une menace, ou de combattre une catastrophe. Le phénomène a aussi été étudié par les sciences psycho-sociales pour rendre de compte d'événements tels que les lynchages ou les génocides par exemple. On peut citer les théories de John Dollard sur la frustration-agression, élaborées dans les années 1930⁴⁴⁸.

L'exécution est explicitement associée à ce rite ancien. Son rôle social est d'apaiser la colère de la communauté. Cette interprétation de la violence, et de la signification de la peine de mort, est sans pareil dans le corpus. Elle nie l'essentiel des caractéristiques de la représentation de l'exécution : cet acte n'est pas un signe du progrès humain. Au contraire, l'exécution apporte la preuve de la violence intrinsèque de la société. Les hommes sont aussi violents aujourd'hui que dans ce passé lointain.

⁴⁴⁷ René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Fayard, Pluriel, 2010 (1972), p.142-145. Le rôle du bouc émissaire dans la régulation de la violence interne à une communauté, et dans l'origine du phénomène rituel et religieux en général, est au cœur de l'œuvre de René Girard.

⁴⁴⁸ John Dollard, *et al.*, *Frustrations and Aggression*, New Haven, Pub. for the Institute of Human Relations by Yale University Press, 1939, viii-209 p.

Mais, un pas supplémentaire est franchi dans la dénonciation car, selon le personnage, ce rite sacrificiel a une origine humaine, et il est intentionnellement destructeur.

Morrison: *Ici, vous ne mourrez pas soudainement dans la chambre à gaz. Non, il y a un plan, soigneusement pensé sur la longue durée. D'abord, broyer l'homme en petits morceaux jusqu'à ce qu'il ne soit plus humain. [...] Nous ne pouvons pas [espérer]. Parce que nous ne devrions pas le jouer de cette manière. Nous ne devrions pas prétendre que c'est possible [d'être sauvé], c'est juste accepter la torture et c'est ce qui nous brise. (In here, you don't just die suddenly in the gas chamber. No, there's a long careful worked out plan. First, to grind the man down until he ceases to be human. [...] We can't do that. Because we shouldn't play it that way. We shouldn't pretend like that, that's just going along with the torture and that's what breaks us down.)*

Les hommes organisent consciemment la torture des condamnés pour les détruire, à rebours de l'image d'un rite protecteur, qui garantit les droits. La procédure doit déshumaniser le condamné, le réduire à une forme suppliante et indigne, ou à un animal résigné à son abattage. Dans les deux cas, le condamné est soumis. La dénonciation de l'attente de la mort comme une lente agonie et une torture se retrouve dans *Which Man Will Die ?* et cette fois dans la bouche du directeur de la prison :

Le directeur de la prison: *Je pense que si nous allons les tuer, nous devrions les prendre dès la sortie du tribunal, le jour où la sentence est prononcée, et le faire. Le faire juste là. Je sais que cela ne respecte pas leurs droits à une procédure régulière, mais ce serait plus facile, plus bienveillant, c'est certain. Vous devriez entendre ces hommes crier la nuit, Dr Bassett. Si c'est ça la procédure régulière, je choisis la torture chinoise tous les jours. (I think if we're going to kill them, we ought to take them out of the court room the day sentence is passed and do it. Do it right then. I know it's not giving them due process, but it'd be easier, kinder, it sure would be. You ought to hear those men scream at night, Dr Bassett. If that's due process, I'd take Chinese water torture any day.)*

C'est ici la légalité même de la peine de mort qui cause la torture. La lente agonie est le produit des procédures légales, mais la critique est moins sévère car cela n'est pas dénoncé comme volontaire.

On le voit, le discours le plus radical est réservé à un nombre très limité d'épisodes, car trois épisodes seulement dénoncent les « règles du jeu » pour ce qu'elles sont. Les condamnés y décrivent le système judiciaire comme une entreprise préoccupée non pas par la vérité des faits, mais par le respect des prescriptions du rite. Cette machine met en mouvement des rouages dont l'issue ne peut être que l'exécution. Ce discours est tenu par les personnages clefs de ces épisodes, il a donc du poids et peut être pris au sérieux par le spectateur. Toutefois, il est contrebalancé car deux condamnés reçoivent effectivement une grâce en vertu de leur mérite : le rite peut être arrêté, ce qui leur donne tort en dernier ressort. L'épisode sur les deux anarchistes, lui, présente un effet de recul historique, qui permet plusieurs lectures. Par conséquent, même les épisodes au plus fort potentiel critique rééquilibrent leur propos. On peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'une concession, peut-être indispensable pour permettre leur diffusion en *prime time*.

B. Les hommes sont les acteurs d'un spectacle, et non les serviteurs d'un rite

Dans l'essentiel des épisodes étudiés, l'exécution est représentée comme un rite solennel et efficace. Une minorité des mises en scène prend un parti différent en multipliant les signes associant l'exécution à un spectacle. Cette image insiste sur la responsabilité des organisateurs de l'exécution dans la mise à mort. Plus que des agents auxquels une procédure ritualisée est imposée, ils sont des concepteurs et des acteurs de l'exécution. Ce lieu commun appartient presque exclusivement au genre du western, et semble faire partie d'un discours critique à l'encontre de l'exécution.

1) Une scène, des acteurs professionnels et une performance

Le principal professionnel de l'exécution est le bourreau (le plus souvent un *hangman*), cependant sa présence n'est pas systématique dans les épisodes étudiés. Les différents personnages présentés ont toutefois l'occasion de rappeler qu'ils exercent une profession, avec des compétences particulières, en échange d'une rémunération. C'est par exemple ce qui motive le bourreau débutant de *The Hanging (Gunsmoke, 1966)*. Le *hangman* maîtrise l'art du « bien pendre », ce qui explique pourquoi il est parfois accompagné d'un assistant ou d'un apprenti⁴⁴⁹. L'expertise du bourreau est particulièrement mise en scène dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, où le bourreau et son assistant se rendent auprès du prisonnier pour préparer la pendaison. Ils le pèsent et le mesurent pour déterminer la bonne longueur de la corde⁴⁵⁰. Si la chute dans la trappe est trop courte, le condamné peut agoniser longuement car il meurt asphyxié. Si elle est trop longue, la rupture de la colonne vertébrale à grande vitesse peut entraîner la décapitation du pendu. C'est pourquoi des tables de concordance entre le poids du condamné et la longueur de la corde ont été établies⁴⁵¹.

Cette image d'une pratique où des compétences précises entrent en jeu est reprise en contexte contemporain dans *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)* pour l'électrocution. Le directeur explique en effet aux témoins que le condamné va recevoir 2000 volts pendant huit secondes, puis 1000 volts pendant 52 secondes, à nouveau 2000 volts pendant quatre secondes et enfin 1000 volts pendant 56 secondes. Ceci est aussi en concordance avec la réalité. En effet, différents essais ont été réalisés pour trouver la meilleure combinaison possible (position des électrodes, ampérage, voltage, durée des décharges électriques) afin de rendre l'électrocution efficace, et d'éviter des scènes déplaisantes (chairs brûlées, condamnés qui prennent feu, ...)⁴⁵². La profusion de détails techniques sur la pendaison ou l'électrocution contribue donc à

⁴⁴⁹ Dans *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, *The Avenger (Bonanza, 1960)* et *Of Lasting Summers and Jim Sonnett (The Guns of Will Sonnett, 1967)*.

⁴⁵⁰ On peut voir dans ce personnage expert une allusion au célèbre bourreau du XIX^e siècle, William Marwood, exécuteur du Royaume-Uni de 1874 à 1883. On lui attribue des progrès sensibles dans la technique de pendaison (*long drop*). Grâce à ses expériences nombreuses, il prépare le terrain pour la mise au point des tables de correspondances. Voir Austin Sarat, *op. cit.*, p.39.

⁴⁵¹ Martin Monestier, *Peines de mort : Histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*. Paris, Le Cherche Midi, 2001 (1994), p. 253-257.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 373-399.

favoriser la vraisemblance et à rendre concrètes ces mises à mort en suggérant qu'il est difficile de tuer un être humain.

Pour en revenir à la pendaison, plusieurs épisodes montrent que cette technique est difficile à improviser, et à mettre en œuvre par des néophytes⁴⁵³. Par exemple, dans *The Black Hankerchief (Have Gun – Will Travel, 1959)*, Paladin déclare à l'homme qu'il est en train de pendre dans sa chambre d'hôtel, pour le forcer à avouer son crime :

Paladin: [...] *la seule chose que je puisse faire est de poursuivre cette pendaison. Je vais te mettre sur un tabouret. Je n'ai pas le temps de faire un travail de qualité scientifique ; je pense qu'il te faudra environ trois minutes pour mourir.* ([...] *the only thing that I can do is proceed with this hanging. I'll put you up on a stool. I don't have time for a scientific job; I say it'll take you about three minutes to die.*)

Tous ces détails font de la pendaison un savoir-faire, et non un rituel. Ici, une technique bien spécifique et même scientifique, est mise en valeur. La procédure de pendaison est montrée comme ayant des origines humaines, et non comme un rite qui s'impose aux hommes. Cette mise en scène de l'art du bien pendre peut aussi faire écho aux débats bien réels sur la pendaison ayant eu lieu au XIX^e siècle (sur le meilleur type de potence notamment) mais aussi au XX^e siècle. En effet, une commission royale britannique, chargée de déterminer la meilleure méthode d'exécution au début des années 1950, conclut que la pendaison avec une chute haute (*long drop*) est le moyen « de provoquer la mort immédiate, la plus sûre et la plus rapide⁴⁵⁴ ». Montrer des personnages débattre de la meilleure position du nœud, ou de la bonne hauteur de la chute, c'est aussi rappeler l'histoire de la pendaison : cette pratique évolue dans le temps, et connaît des améliorations. Il s'agit d'une compétence, dont le bourreau est un héritier, et non d'une tradition figée depuis des temps immémoriaux. Ces préoccupations « basement matérielles » minent l'image d'un rite solennel.

Le bourreau est un acteur professionnel, pour lequel on construit une scène, en ville. Un des lieux communs de l'exécution de western est la construction de la potence

⁴⁵³ *Born to Hang (Gunsmoke, 1957)*, *The Black Hankerchief (Have Gun – Will Travel, 1959)*, *Shadow of a Pale Horse (The United States Steel Hour, 1960)*, et *The Hanging (Gunsmoke, 1966)*.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 251.

(que l'on voit, et/ ou entend, dans 14 épisodes⁴⁵⁵). Celle-ci se compose d'un escalier de quelques marches, et d'une plateforme qui place le drame de l'exécution en hauteur, à la vue de tous. La potence est le plus souvent localisée sur la place principale, ou dans une rue. Tout est donc fait pour que la scène soit le plus visible possible. De plus, le bourreau a besoin de répéter. C'est là encore un lieu commun (dans 16 épisodes).

Le spectacle est ensuite programmé et, dans quelques cas, ce dernier est payant. L'exemple le plus frappant se trouve dans *No Amnesty for Death* (Bat Masterson, 1961) où la pendaison est prévue à l'intérieur d'une grange, et organisée par la veuve d'une des victimes. Elle explique au héros que ce cadre a été choisi car elle vend les places⁴⁵⁶ (et des boissons) pour se constituer une pension de veuvage. Une pendaison intérieure est indispensable pour éviter la resquille. La conséquence de cet arrangement est que la grange ressemble à un théâtre. La plateforme de la potence est la scène, au fond de la pièce, à laquelle des gradins pour les spectateurs font face⁴⁵⁷.

La métaphore théâtrale est condensée dans *Three Strangers* (Fireside Theater, 1950) : le bourreau est un bon vivant, attaché à son salaire, qui boit trop lors de la fête organisée la veille de sa « représentation ». Il se révèle également comédien, capable de réciter du Shakespeare (*Much Ado About Nothing* précisément), même s'il est fier de ses accomplissements en tant que bourreau. Il a même un « nom de scène » : Bertram le Grand (« *Bertram the Great* »). On le voit, la mise en scène de l'exécution comme spectacle appartient plutôt au registre de la comédie grinçante, ou de la satire. Cette pratique est ainsi dénoncée comme une vaste entreprise hypocrite : l'édification, le respect pour la loi et la justice, ne sont que prétextes, tous ne cherchent que le divertissement. L'exécution n'est pas là pour élever (voire sauver) l'âme du condamné, et du public, mais pour satisfaire les plus bas instincts d'une foule en mal de spectacles et de sensations fortes. Ce discours est identifié à la fois par Michel Foucault dans le contexte européen et Stuart Banner dans le contexte américain.

⁴⁵⁵ Voir liste (annexe 24).

⁴⁵⁶ Ce phénomène est observé dans la réalité, des tickets étaient parfois vendus pour pouvoir assister aux pendaisons organisées à l'intérieur des prisons, voir Stuart Banner, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁵⁷ La mise en scène est proche en contexte contemporain dans *Prime of Life* (*Naked City*, 1963). Cet exemple est présenté en détail dans la 5^e partie.

2) Un spectacle qui peut « dérapier » quand les emplois ne sont pas respectés : les exécutions de comédie

L'efficacité d'une exécution tient au respect des codes de comportement par les différents acteurs, et en particulier par le condamné. En effet, le public s'attend à une performance correspondant aux codes du genre. Les participants à l'exécution ont un rôle, un « emploi » au sens théâtral. L'idée d'un comportement codifié des acteurs de l'exécution convient aussi bien à la mise en scène de l'exécution comme un rite que comme un spectacle. Cependant, cette caractéristique est exagérée dans le second cas jusqu'à la comédie. Par exemple, *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*, 1958), présente la foule des habitants admirant le condamné car il a joué son rôle à la perfection. Ils proposent d'applaudir le cercueil sur son passage comme on applaudit lors des funérailles d'un artiste.

La comédie permet ainsi de révéler les codes de comportement attendus en les mettant en lumière quand ils sont respectés (par le biais des dialogues), ou en procédant à un renversement comique de ces codes. En effet, toutes les exécutions ne se déroulent pas comme prévu. La première exécution ratée du corpus se trouve dans *The Devil's Laughter* (*One Step Beyond*, 1959), épisode dans lequel deux exécutions sont mises en scène. Pour la première, le condamné subit les différentes étapes du rite dans l'angoisse et la tension, il est mené de force à la potence, et se débat. Il est pendu, mais la corde cède. À partir de ce moment, l'organisation de la deuxième exécution tourne à la farce.

Persuadé qu'il ne mourra pas pendu, le condamné sort de son emploi. Toutes les étapes du rite, vécues dans l'angoisse auparavant, deviennent des occasions de s'amuser pour le condamné. Il se moque du bourreau en train de répéter à nouveau la pendaison. Il demande un « dernier repas » copieux. Et il se rend en chantant et en dansant à la potence. La décontraction du condamné tourne en ridicule la gravité des autres acteurs. Quand la trappe refuse de s'ouvrir sous ses pieds : il éclate de rire à la face du bourreau. Pour le spectateur qui a subi la tension et le suspense de la première exécution, la préparation de la seconde exécution est un moment de relâchement. La situation tourne à la farce, et le spectateur est amené à rire avec le condamné.

Alors qu'il continue à rire à en perdre haleine, les participants sont en plein désarroi. Le bourreau, son assistant, le directeur de la prison, le médecin, les gardes,

tous sont silencieux et semblent incapables de réagir à cette situation. L'exécution a dérapé, et la scène est trop imprévue pour que les acteurs puissent improviser le « bon comportement » qui lui rendrait de la solennité et de la dignité. Par ce comportement hors norme, le condamné révèle la soumission et l'angoisse créées par le rite, mais cachées sous l'étiquette de l'épreuve de virilité et de courage. Quand elle est moquée, l'exécution n'a plus d'efficacité et de pouvoir. Sa fonction d'édification est refusée, elle n'a d'utilité ni pour le condamné, ni pour les autres acteurs⁴⁵⁸. La situation est proche dans *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*, 1958) et *Guillotine* (*Thriller*, 1961) car les deux condamnés sont persuadés d'échapper à leur exécution, ils ne considèrent pas les étapes du rite avec solennité.

D'autres exécutions de comédie sont mises en scène dans le corpus, en utilisant le même ressort : celui du condamné qui sort de son emploi. Dans *The Day They Shot Agarn* (*F Troop*, 1967), face au peloton d'exécution, le condamné se cherche une contenance et multiplie les mimiques. Il refuse également le silence ordinaire pour les condamnés, et cherche à parler le plus longtemps possible, pour reculer le moment de son exécution. De plus, la musique qu'il a demandée pour sa dernière requête est jouée de façon totalement désaccordée. Privée de toute solennité, l'exécution est une farce⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ Par l'absence de public, la mise en scène évite de montrer une foule entière se moquer de la pendaison ratée, ce qui serait peut-être trop subversif. En effet, selon Michel Foucault, faire en sorte que la foule ne prenne pas le parti du condamné, et se retourne contre les autorités, est une des raisons du retrait de l'exécution de l'espace public à l'âge classique. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p.65-66 par exemple.

⁴⁵⁹ L'épisode de *Zorro*, *Garcia Stands Accused* (1958) joue sur les mêmes ressorts. L'exécution du sergent Garcia est un moment de comédie car le protocole n'est pas respecté par plusieurs personnages alors que le *commandante* veut à tout prix en maintenir la solennité. La scène est construite sur cette tension. Dans ses « derniers instants », il retrouve cependant une gravité conforme à son rôle.



Figure 22 – Agarn hésite quant à l'attitude à adopter face au peloton d'exécution dans *The Day They Shot Agarn (F Troop, 1967)*

Un dernier exemple apparaît dans *The Kommandant Dies at Dawn (Hogan's Heroes, 1969)*, où ce sont les exécuteurs qui ne respectent pas les codes, à rebours du stéréotype des participants réticents, qui ne font que leur devoir. Le commandant Klink, qui doit être fusillé, apprend que ses soldats se pressent pour avoir le bonheur d'appuyer sur la gâchette. 76 hommes sur les 82 sous son commandement se sont portés volontaires pour faire partie du peloton, les autres sont à l'hôpital ou en permission. Deux soldats déserteurs sont mêmes revenus au camp, dans l'espoir d'être choisis.

Tous ces retournements comiques montrent bien l'existence et l'importance du respect du rite de l'exécution. Tous les participants doivent jouer leur rôle, respecter leur emploi, pour que l'exécution soit efficace. Le rite est très codifié. S'il manque de solennité, quelle qu'en soit la cause, il risque de tourner au spectacle, voire à la farce. Ces représentations confirment bien par l'absurde que l'exécution est un rite auquel tous (condamné, participants, témoins) doivent coopérer pour qu'il soit réussi. La majorité des épisodes met en scène des exécutions « réussies », c'est-à-dire conformes aux prescriptions du rite et édificatrices. Tous les participants y coopèrent et se soumettent à la loi. La répétition de ces exécutions dans l'essentiel du corpus montre que les mises en scène en favorisent une vision consensuelle.

C. Les exécutions indignes : un appel à réformer l'institution de la peine de mort ?

Comme nous l'avons vu, des mises en scène d'exécution insistent sur le caractère spectaculaire de cette pratique. Si l'on se penche moins sur les choix de mise en scène et plus sur les dialogues, on peut remarquer l'existence de plusieurs « contre-discours ». L'atmosphère de l'événement est parfois dénoncée explicitement par plusieurs personnages comme ne correspondant pas à la gravité de l'action. De plus, quelques épisodes retournent les lieux communs sur l'utilité de l'exécution. Cependant, ce type d'arguments pose un problème d'interprétation car la cible de la critique est souvent ambiguë.

1) Un public venu pour se divertir et se détendre

En tant que spectacle, l'exécution se déroule rarement sans spectateurs. On compte en effet 44 épisodes présentant une exécution avec public (ou témoins) ou ouverte au public, pour 21 sans public⁴⁶⁰. Les exécutions sans public sont généralement des exécutions militaires. En ne considérant que les exécutions en cadre western, qui sont ouvertes au public pour des raisons de vraisemblance historique, on remarque que seulement cinq d'entre elles se déroulent devant moins de cinq personnages, personnel officiant non compris⁴⁶¹. Il s'agit donc bien d'une représentation exceptionnelle. La mise en scène la plus courante, celle de l'exécution publique, peut appartenir aussi bien au vocabulaire du rite collectif que du spectacle. Cependant dans quelques épisodes, la présentation détaillée de ce public et de ses réactions à l'organisation d'une exécution fait partie du second choix de mise en scène.

⁴⁶⁰ Dans 15 épisodes, le caractère public de l'exécution n'est pas précisé. Voir le détail en annexe 25.

⁴⁶¹ Il s'agit de la pendaison qui ouvre *Execution (The Twilight Zone, 1960)*, les autres se trouvent toutes dans des épisodes de la série *Gunsmoke : The Gallows (1962), With a Smile (1963), Old Man (1964), The Hanging (1966)*.



Figure 24 - La bière coule à flots au pied de la potence
(*Nice Day for a Hanging, Branded*, 1966)



Figure 23 - Les personnages grignotent du pop-corn parmi la foule rassemblée pour assister à une pendaison (*The Day They Hanged Kid Curry, Alias Smith and Jones*, 1971)

En effet, dans sept épisodes⁴⁶², essentiellement diffusés dans les années 1960, l'organisation d'une exécution est présentée comme une bonne occasion pour attirer de la clientèle, et faire marcher le commerce local⁴⁶³. L'ambiance est détendue et comparée à celle d'un pique-nique, ou d'une fête. On trouve sur place des stands qui vendent des boissons, des fascicules vantant les exploits du condamné sont parfois vendus à la criée – en concordance avec des pratiques réelles⁴⁶⁴. Cette image est particulièrement développée dans la scène d'exécution de *The Day They Hanged Kid Curry* (*Alias Smith and Jones*, 1971), qui s'ouvre avec un plan sur des ballons colorés. Les femmes sont en toilette et on grignote du pop-corn en écoutant de la musique, en attendant l'entrée en scène du condamné – comme on attend le début d'une séance de cinéma.

Le condamné est même acclamé par la foule à son arrivée dans cet épisode de *Alias Smith and Jones*, tout comme Jud dans *The Legend of Jud Starr* (*Cimarron Strip*, 1967). Le prisonnier, souriant et ravi de son succès, est dans ces deux cas traité comme

⁴⁶² *The Black Hankerchief* (*Have Gun – Will Travel*, 1959), *No Amnesty for Death* (*Bat Masterson*, 1961), *Nice Day for a Hanging* (*Branded*, 1966), *The Hanging* (*Gunsmoke*, 1966), *Of Lasting Summers and Jim Sonnett* (*The Guns of Will Sonnett*, 1967), *The Price of the Hanging* (*The Virginian*, 1970), *The Day They Hanged Kid Curry* (*Alias Smith and Jones*, 1971).

⁴⁶³ Stuart Banner évoque à de nombreuses reprises des foules comprenant des milliers de personnes venues pour assister à une exécution. De la publicité est faite et des entreprises de transport de passagers organisent des voyages spéciaux avec réductions tarifaires pour permettre l'acheminement de tous les spectateurs potentiels. Voir Stuart Banner, *op. cité*.

⁴⁶⁴ Cette littérature est notamment évoquée par Stuart Banner, *op. cité*.

une star⁴⁶⁵. Il crée un véritable attroupement, la foule se presse autour de lui pour le toucher⁴⁶⁶. Alors que Kid Curry salue la foule en retour une fois monté sur la potence, Jud Starr est photographié pour la postérité. En opposition aux représentations de l'exécution comme rite, la foule de ces épisodes est mise en scène pour apparaître indigne par son comportement. Elle n'apparaît pas édifiée, mais divertie. Par exemple, toujours dans *Alias Smith and Jones*, la foule hue le juge qui accorde un sursis de dernière minute au condamné, et pousse des hauts cris car le spectacle promis est annulé. Le juge calme la foule en payant une tournée générale. L'exécution n'est en réalité qu'une occasion de faire la fête et de boire.

Ce choix de représentation est hérité du XIX^e siècle, époque à partir de laquelle assister à une exécution n'est plus de bon goût pour l'élite de la société. Ce spectacle est vu comme indigne car la populace vient y assouvir sa curiosité morbide et n'a que faire des sermons sur la réforme morale et la justice⁴⁶⁷. La foule n'est plus vue comme diverse et représentant toutes les couches de la communauté, mais composée de ses membres les plus vulgaires⁴⁶⁸. Le même phénomène est attesté un peu plus tôt en Europe par Michel Foucault. À la fin du XVIII^e siècle, le pouvoir renonce graduellement à la mise à mort en public, car il lui est impossible de contrôler les réactions de la foule, qui peut parfois prendre le parti du condamné, et tirer sa propre « leçon » du spectacle⁴⁶⁹. Les représentations télévisées reprennent des jugements de valeur anciens. En effet, ces nouveaux lieux communs traduisent moins un changement d'attitude de ces foules qu'un changement de perception. La création des premiers pénitenciers, considérés par une partie de l'élite comme le meilleur moyen de faire faire pénitence aux criminels, remet en cause la pratique de la peine de mort aux États-Unis⁴⁷⁰. Ces épisodes renouent donc avec ce discours dans un contexte de débat sur la peine de mort.

⁴⁶⁵ Ce qui correspond d'ailleurs au nom choisi pour ce personnage dans le deuxième cas cité.

⁴⁶⁶ L'héroïsation du condamné par la foule est l'une des craintes des autorités, et fait partie des facteurs du retrait de l'exécution de l'espace public, selon Michel Foucault, *op. cité*, p. 64.

⁴⁶⁷ Stuart Banner, *op. cité*, p. 146 : « Alors que les membres de l'élite cessaient d'assister aux pendaisons, ils commencèrent à considérer la foule comme une populace sortie pour s'amuser, trop prise dans l'atmosphère de carnaval pour profiter des leçons morales qui étaient dispensées. » (« *As elites stopped going to hangings, they came to view the crowd as a rabble out for a good time, too caught up in a carnival spirit to appreciate the moral lessons that were being imparted.* »).

⁴⁶⁸ Stuart Banner, *op. cité*, p. 150.

⁴⁶⁹ Michel Foucault, *op. cité*, p. 54.

⁴⁷⁰ Stuart Banner, *op. cité*, p. 123 : « Les nouveaux pénitenciers qui ouvraient dans tout le pays promettaient quant à eux de remplir le but de réforme morale, de sauver l'âme sans tuer le corps. » (« *The*

Dans une très large mesure, la mise en scène de l'exécution comme spectacle se trouve dans les épisodes western. Cependant, ce thème semble repris de manière indirecte dans *Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)*⁴⁷¹. Le personnage principal, Adam Grant, est persuadé de revivre indéfiniment le même rêve, qui forme une boucle de sa condamnation à son exécution. Il dénonce ce qui lui arrive comme le produit de son imagination, nourrie par le cinéma :

Grant: Jiggs, tu ne penses pas que tout cela se passe un peut trop comme cela est supposé se passer ? [...] J'ai été jugé et condamné le même jour ! Cela ne se passe pas de cette façon. Mais, tu vois, c'est comme ça que je l'ai vu dans ma tête. Et donc, c'est comme ça que ça se passe ! [...] C'est comme dans un film, les vraies death house ne sont pas comme ça mais, tu vois, je ne suis jamais allé dans une vraie death house, donc c'est l'impression que j'en ai ! (Jiggs, don't you think that all of this is just a little bit too much the way it should be? [...]. I got tried and sentenced the same day! It doesn't work like that. But you see that the way that I saw it in my mind. And so that's the way it is! [...]. It's like a movie, real death houses aren't like that but you see, I've never been in a real death house, so that's my impression of it!)

Le personnage ne vit pas la « réalité », mais des lieux communs cinématographiques et simplificateurs. Cette intrigue met en scène par ce biais le goût du prisonnier lui-même pour le spectacle de la peine de mort – et partant, du spectateur. Les images réelles des exécutions n'existent plus depuis le retrait de ces dernières dans les cours fermées des prisons, puis dans des chambres d'exécution. Mais le goût est resté, et il est désormais assouvi par le cinéma – et par la télévision, car nous sommes bien en train de regarder cet épisode. Ce procédé de dénonciation des lieux communs pour ce qu'ils sont (uniquement des lieux communs, et non la réalité) participe d'une volonté de dévoilement. Les dialogues semblent sous-entendre que cette vision, déjà très noire de la peine de mort, n'est qu'une version édulcorée et consensuelle, qui ne correspond pas à la réalité.

new penitentiaries opening up throughout the nation promised instead to serve the goal of reformation, of saving the soul without killing the body. »).

⁴⁷¹ On peut citer comme autres exceptions notables *The Final Hours of Joan of Arc (You Are There, 1953)*, *Guillotine (Thriller, 1961)* et *Prime of Life (Naked City, 1963)*.

2) Une pendaison publique insatisfaisante

Dans les épisodes étudiés, plusieurs personnages se déclarent insatisfaits par l'exécution. Il s'agit le plus souvent des personnages principaux, ce qui donne une importance particulière à ces répliques. En dehors des thèmes de la civilisation et du progrès, on trouve des sources d'insatisfaction dans l'organisation concrète de la pendaison. Il y a tout d'abord la critique des foules indignes et de l'ambiance de carnaval, le plus souvent dans les épisodes western⁴⁷². Par exemple dans *The Hanging* (*Gunsmoke*, 1966), ce ne sont pas moins que Miss Kitty et Doc (personnages récurrents) qui regrettent l'attitude de la foule. Kitty exprime son dégoût pour les « vautours » venus à Dodge pour assister à la pendaison. Doc réfute le fait que ce spectacle soit « excitant ». Le même argument se retrouve la même année dans *Nice Day for a Hanging* (*Branded*, 1966) :

McCord, le personnage principal: *On dirait qu'ils sont en train de se préparer pour un pique-nique. (They look like they're getting ready for a picnic.)*

Nan, la journaliste: *C'est barbare. (It's barbaric.)*

McCord: *Écris-le dans ton journal, Nan. (Say that in your paper, Nan.)*

Une critique proche peut être retrouvée dans deux épisodes de la série *The Virginian* (*The Executioners*, 1962, et *Requiem for a Country Doctor*, 1967). Le caractère public de l'exécution pose problème⁴⁷³. Ceci est établi une première fois par le personnage éponyme dans *The Executioners* :

⁴⁷² On trouve ce type de critique dans un drame historique en 1953 dans *The Final Hours of Joan of Arc* (*You Are There*), grâce au bourreau qui précise son éthique professionnelle. Le bourreau: « Je dirais qu'à chaque fois que vous brûlez une jeune femme, que vous pendez un homme puissant ou riche, une foule se forme. Ils aiment voir les puissants tomber, ils profitent du spectacle des femmes qui souffrent. [...] C'est un acte solennel de prendre une vie humaine. Entre la victime et moi, une affaire d'honneur. Mais je n'ai que du mépris pour cette foule indigne qui vient pour voir. » (« I'd say that any time you burn a young woman, hang a powerful or rich man a crowd comes out. They like to see the mighty fall, they enjoy seeing women suffer. [...] It is a solemn thing to take a human life. Between the victim and myself, an affair of honor. But I have nothing but contempt for this dirty crowd who comes to watch. »).

⁴⁷³ On trouve cette critique de manière indirecte dans *Revenge / Hostage* (*Mackenzie's Raiders*, 1958). Le héros refuse que l'exécution du bandit, qui a terrorisé la région, soit ouverte aux colons. Il n'explique pas ses raisons.

Molly: *Un homme est pendu, les gens viennent pour voir. Alors, pourquoi tu n'y étais pas?* (A man gets hanged, people come to watch. So why weren't you there?)

Le Virginien: *Cela ne sert à rien.* (There's no point to it.)

Molly: *Pourquoi pas?* (Why not?)

Le Virginien: *La mort d'un homme, de n'importe quel homme, lui appartient, à lui ou aux amis qu'il désire à ses côtés.* (A man's dying, any man's belongs to himself or any friends he wants close.)

La pendaison est donc critiquée au nom du droit à la vie privée (ou plutôt à la mort privée) et à la dignité, ce qui est défendu plus spécifiquement par le juge Garth un peu plus tard dans le même épisode. Cependant, ces critiques de la « pendaison indigne » sont ambivalentes, car deux lectures sont possibles. Le spectateur peut en effet comprendre que l'exécution critiquée est la pendaison particulière organisée à l'écran, publique et festive. Cette lecture « particulariste » limite la portée de la critique formulée, car des solutions sont possibles pour empêcher la tenue d'une pendaison indigne. Mais le spectateur peut aussi comprendre que cette pendaison n'est qu'une métaphore des exécutions en général, le public de l'exécution est une allusion aux témoins directs et à l'opinion tenue au courant par les actualités. Cette lecture « universalisante » est bien plus critique, à condition de considérer que la continuité historique n'est pas rompue par le retrait de l'exécution de l'espace public.

Cependant, le spectateur semble plutôt dirigé vers une lecture particulariste. Dans l'épisode de *Gunsmoke*, Matt Dillon, le héros, résout le problème de l'exécution indigne en l'organisant discrètement de nuit, ce qui limite le public à une poignée de personnes⁴⁷⁴. Dans *The Executioners* (*The Virginian*, 1962) comme dans *Nice Day for a Hanging* (*Branded*, 1966), les personnages repoussent la solution dans le futur :

Le sheriff: *Les gens viennent pour voir, c'est leur droit, ils font comme ils veulent. [...] Désolé que cela ne se soit pas déroulé comme vous le vouliez.* (People come to watch, they have a right, whatever way they choose. [...] Sorry it didn't happen like you wanted.)

⁴⁷⁴ La même solution est évoquée dans *Requiem for a Country Doctor* (*The Virginian*, 1967), mais elle n'est pas mise en scène car l'exécution est annulée.

Juge Garth: *Ce temps viendra, le temps de la dignité. (That time will come, a time of dignity.)*

Le fils du condamné: *Vous êtes venue ici pour écrire un article sur un homme étranglé à mort au bout d'une corde. Pour vendre tous vos journaux. (You came here to write a story about how a man choked to his life at the end of a rope. To sell all your newspapers.)*

Nan: *J'écrirais cet article, mais juste pour dire qu'il doit y avoir un autre moyen de satisfaire notre sens de la justice. Nous devons trouver une meilleure réponse ! (I'll write about it but only to say there must be another way to satisfy justice. We've got to find a better answer!)*

Les solutions proposées, et notamment la solution future, semblent indiquer que la lecture particulariste est favorisée. La peine de mort telle qu'elle est pratiquée au XIX^e siècle, au temps de la Frontière, est critiquée. Cependant, le spectateur, lui, se trouve bien dans le futur rêvé par les personnages. D'ailleurs, la méthode d'exécution dans les années 1950 et 1960 est rarement la pendaison⁴⁷⁵, et elle ne correspond plus à un spectacle. La communauté n'est pas invitée, le nombre de témoins est très réduit, les photographies sont interdites, les exécutions ont lieu surtout le soir ou de nuit, et le condamné peut choisir une partie des témoins⁴⁷⁶. Les exécutions réelles, dont la pratique est connue par le spectateur, respectent donc bien l'essentiel des critères fixés par les personnages. Le spectateur peut en tirer la conclusion que son époque a trouvé le moyen de rendre la justice.

Une dernière source d'insatisfaction des personnages réside dans la méthode de la mise à mort, qui exige une intervention humaine, ce qui permet de désigner un bourreau. En effet, dans deux épisodes, des personnages envisagent la création d'une machine qui réglerait ce problème :

Slim: *C'est être bourreau. Aucun homme ne devrait avoir à faire ça. (It's being executioner. No man should have to do that.)*

⁴⁷⁵ 4,5% des exécutions se font par la pendaison aux États-Unis dans les années 1950 et 1960 contre 72% par la chaise électrique selon la base de données Espy.

⁴⁷⁶ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 147.

Jess: *Ils n'ont pas encore inventé une machine pour le faire. (They haven't invented a machine to do it yet.)*

Dans *Guillotine (Thriller, 1961)*, l'hôte de la série, Boris Karloff, évoque une machine moderne qui liquide le condamné et apporte une mort instantanée⁴⁷⁷. L'utilisation du présent indique que cette machine existe déjà. Dans *Laramie*, cette invention est à venir. On peut voir ici une allusion à la chaise électrique ou à la chambre à gaz, qui peuvent correspondre à ces machines rêvées. L'intervention humaine apparaît réduite dans leur manipulation et la mort semble plus donnée par la technologie que par un être humain.

En conclusion, le balancement des représentations de l'exécution, entre le rite et le spectacle ne correspond pas à deux types de discours opposés. En effet, nous avons vu qu'il est possible de classer les exécutions de télévision en deux familles, même s'il existe bien entendu des possibilités de glissement d'un type à un autre. Le premier type de mise en scène, utilisé dans la majorité des épisodes, est « l'exécution rituelle ». Une exécution appartient à cette catégorie quand plusieurs étapes de la procédure se déroulent, sans explication ou commentaire, quand tous les acteurs de l'exécution consentent à la mise à mort, et quand le condamné et/ou d'autres personnages sont édifiés. En somme, la procédure d'exécution est décrite comme un rite quand elle est un « donné » et que tous les acteurs respectent leur rôle. Par conséquent, la violence est évacuée dans une grande mesure, tandis que l'exécution a une utilité individuelle et sociale. Ces éléments appartiennent à un discours rétentionniste.

L'autre grande catégorie de représentation rassemble les « exécutions non rituelles ». Après analyse, il est possible de les classer en trois sous-catégories.

Il y a tout d'abord les épisodes où l'action de préparation de l'exécution et de mise à mort est comparée à un rite, à un spectacle, ou une démonstration d'experts. Ce

⁴⁷⁷ « [...] avec les méthodes modernes de liquidation scientifique, la mort instantanée est maintenant disponible pour les masses sans histoires et, dans la plupart des cas, sans délais exagérés. » (« [...] with modern methods of scientific liquidation, instant death is now available to the masses without a fuss and in most cases without undue delay. »)

type de représentation est un élément de discours plutôt critique, car il rétablit des responsabilités humaines, là où l'exécution rituelle a tendance à les réduire.

Ensuite, on trouve l'ensemble des exécutions où les condamnés ne respectent pas le rôle qui leur est assigné dans le rite, présentant ainsi des exécutions de comédie ou des exécutions violentes. Ce type de mise en scène peut sans doute être rattaché à un discours plutôt critique, car il dévoile ce qui est implicite dans l'exécution rituelle, et remet en cause l'idée du consentement du condamné à sa propre exécution.

Enfin, la dernière sous-catégorie est celle des épisodes où le public, ou les témoins, ne respectent pas leur rôle. Le résultat est le motif de « l'exécution indigne », comique ou non. Ce discours, critique à première vue, nous semble en réalité réformateur. Nous avons vu que cette représentation est spécifique, presque uniquement réservée au western. Le décalage entre la réalité du spectateur et le monde décrit dans ces épisodes permet plusieurs lectures. Le spectateur peut notamment y voir, ou non, un commentaire sur sa propre époque. Selon son positionnement sur cette question, il est possible de lire l'exécution indigne comme un contre-modèle (qui vient renforcer la légitimité de l'exécution réelle, retirée de l'espace public depuis peu), ou au contraire une métaphore de l'exécution réelle (auquel cas, ces représentations ont bien une portée critique). Cependant, la première lecture est celle qui est encouragée car elle est confirmée par la mise en scène de l'exécution elle-même qui limite, contrôle et juge le regard du spectateur de manière récurrente, ce qui est l'objet de la cinquième partie.

Cinquième partie. La mise en scène du passage de vie à trépas, ou comment (bien) regarder une exécution

Paradoxalement, étudier la représentation de l'exécution, c'est surtout étudier sa « non représentation ». En effet, les intrigues et les choix de mise en scène multiplient les portes de sortie, ce qui permet de résoudre la situation sans exécution causant un passage de vie à trépas à l'écran. Ceci explique que nous avons dû multiplier les catégories pour essayer de rendre compte de tous les cas de figure : exécution interrompue, exécution écourtée par la mise en scène, exécution hors champ, exécution repoussée hors de l'épisode. Toute cette typologie démontre bien la difficulté de saisir la mise à mort dans le champ de la caméra. Ainsi, sur les 103 exécutions dénombrées dans le corpus, 43 sont interrompues, 8 sont hors champ, 13 sont écourtées par la mise en scène (avant la mort effective), et 11 ne sont pas fatales même si elles ont été menées à leur terme. Par conséquent, dans 73% des exécutions, aucune violence physique n'est faite au condamné à mort. Seulement 28 exécutions (dans 25 épisodes) présentent un passage de vie à trépas (définitif) à l'écran, soit dans 21,5% des épisodes⁴⁷⁸. De plus, parmi ces 28 exécutions, des procédés stylistiques, de synecdoque et de déplacement⁴⁷⁹, permettent de suggérer plutôt que de montrer frontalement.

Ce phénomène semble lié à des questions de représentation de la violence à la télévision. En effet, l'exécution fait partie des actes dont la mise en scène doit être limitée selon le *Code des bonnes pratiques des télédiffuseurs* publié dès 1951⁴⁸⁰ (« la présentation détaillée de la brutalité ou des douleurs physiques, par l'image ou par le son, ne sont pas autorisées⁴⁸¹ »). Or, la définition de la violence est relative : de

⁴⁷⁸ Voir graphique (annexe 22).

⁴⁷⁹ Voir annexe 6 pour la présentation dans le détail du vocabulaire.

⁴⁸⁰ *Code of Practices for Television Broadcasters* de décembre 1951. Toutes les citations de ce paragraphe en sont issues.

⁴⁸¹ « *the detailed presentation of brutality or physical agony by sight or by sound are not permissible.* »

nombreux théoriciens et penseurs de la violence s'accordent pour dire qu'il n'y a pas de violence en soi, et que la violence dépend des normes sociales⁴⁸². Un acte doit être étiqueté comme transgressif pour appartenir à cette catégorie. L'exécution, en tant qu'acte légal et non pas transgressif, ne devrait pas poser de problème particulier de représentation. Ainsi, selon les termes du Code, les actes criminels doivent être associés à leur punition (« [Les crimes] ne doivent pas être présentés sans une indication de la rétribution et du châtement qui en résultent⁴⁸³ »).

Dans les fictions étudiées, la mort donnée dans le cadre d'une exécution légale n'est pas la règle, et semble le plus souvent un « trou noir » : est-ce à dire que l'exécution est considérée comme trop violente, et donc transgressive, voire même aussi illégitime qu'une violence « ordinaire » ?

L'analyse précise des images de ces exécutions est donc nécessaire pour déterminer les limites du représentable à la télévision, et les normes sociales sur lesquelles elles sont appuyées – et essayer de voir si la violence est la bonne clef de lecture de la « non représentation » des exécutions fatales.

En effet, ce qui est acceptable varie d'un épisode à l'autre. Les mises en scène sont plus ou moins détaillées, ce qui pose la question des facteurs de ces différences. En première analyse, on peut évoquer les circonstances externes à l'intrigue et à l'épisode, et notamment le public visé. Ainsi, l'heure de diffusion est un indice important du public d'un programme, plus cette heure est tardive et moins le public attendu est familial. Nous définissons ici les séries de plus grande écoute, pour un public familial (comprenant des enfants), comme celles diffusées avant neuf heures du soir⁴⁸⁴. À l'inverse, les horaires les plus tardifs correspondent à une diffusion à partir de dix heures du soir⁴⁸⁵.

Les facteurs qui façonnent la mise en scène du passage de vie à trépas sont aussi internes à l'intrigue, on peut citer le genre (et le vraisemblable qui en résulte). Ainsi,

⁴⁸² Yves Michaud, *La violence*, 7^e édition mise à jour, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 127 p. ; René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2010 (1972), 486 p. ; Denis Duclos, *Le complexe du loup-garou : La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, 1994, 272 p.

⁴⁸³ « *They should not be presented without indications of the resultant retribution and punishment.* »

⁴⁸⁴ Nous reprenons ici les propres critères des grands *networks* qui décident en 1975 que la *Family Viewing Hour* commence à sept heures et se termine à neuf heures. Voir Geoffrey Cowan, *See No Evil : The Backstage Battle over Sex and Violence on Television*, New York, Simon and Schuster, 1979, 323 p.

⁴⁸⁵ Ceci nous permet donc de définir trois tranches horaires : avant neuf heures, entre neuf et dix heures, et après dix heures.

pour le cinéma, Stephen Prince explique que les degrés de violence tolérables dans le western ou le film de guerre ne le sont pas ailleurs, notamment parce que la brutalité est justifiée par le cadre, et par ceux qui en font usage (des cowboys vertueux, des GI's se battant contre l'ennemi japonais⁴⁸⁶). En somme, la violence dépend de qui détient l'arme⁴⁸⁷. Cette lecture nous paraît transposable à la télévision. Par conséquent, l'entrée par la méthode d'exécution semble nécessaire, car elle est à la fois propre à un genre (par exemple, les pendaisons se trouvent pour l'essentiel dans le western), et à un type de vraisemblable.

L'exécution suggérée plutôt que montrée apparaît comme le résultat d'une autorégulation des producteurs, dont le but est de protéger le spectateur. Cependant, depuis le retrait de l'exécution derrière les murs des prisons dans la réalité, la « non représentation » récurrente de l'exécution dans la fiction peut aussi entrer dans la perspective de la question du « droit de regard⁴⁸⁸ ».

I. Les « méthodes non contemporaines » : du poison à la guillotine, différents degrés de violence ?

Les « méthodes d'exécutions non contemporaines » sont définies ici comme les méthodes qui ne sont pas utilisées aux États-Unis au moment de la diffusion des épisodes. Les principales dans le corpus sont le poison, la crucifixion, la décapitation, le bûcher et la guillotine. Cette catégorie a été créée car elles ont de nombreux points communs. Le cadre politique n'est pas américain et, pour la majorité des cas, le système judiciaire représenté n'est pas démocratique. Ces exécutions sont également liées à une condamnation politique et/ou religieuse, à l'exception d'un épisode. Le modèle le plus représenté dans cette partie est donc celui du martyr, dont la mort a une signification

⁴⁸⁶ Stephen Prince, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, p.33-34.

⁴⁸⁷ Stephen Prince explique d'ailleurs que les violences spectaculaires mises en scène dans les films de gangster dans les années 1930 sont critiquées par les censeurs ; quand les réalisateurs réutilisent les mêmes images en mettant les mitraillettes dans les mains des forces de l'ordre, ces violences sont considérées comme parfaitement acceptables. *Ibid.*, p. 90-91.

⁴⁸⁸ Comme le montre Michel Foucault (dans *Surveiller et Punir*), et des auteurs américains. Voir par exemple Austin Sarat, Aaron Schuster, « To See or Not To See : Television, Capital Punishment, and Law's Violence », *Yale Journal of Law and the Humanities*, vol. 7, 2 (1995), p. 397-432, disponible en ligne sur : <http://digitalcommons.law.yale.edu/yjlh/vol7/iss2/5>, consulté le 10 juin 2016.

particulière. Ainsi, l'essentiel de ces exécutions entrent dans la catégorie des supplices. Si l'on s'appuie sur la description proposée par Michel Foucault, il s'agit d'une démonstration de force de la part d'un pouvoir souverain qui se considère offensé gravement dans ses prérogatives, et qui restaure son autorité. Le corps du condamné porte les signes de sa punition, et celle-ci est donnée en public, car elle a une fonction pédagogique. C'est une forme de leçon de citoyenneté où le public joue un rôle essentiel et est le principal destinataire du « message ». La foule présente est à la fois celle des sujets effrayés, mais aussi des témoins qui laissent faire ou autorisent l'exécution, et des participants (qui maudissent le condamné, réprouvent ses actes ou interviennent pour le sauver⁴⁸⁹).

Ces méthodes d'exécution sont donc les plus potentiellement choquantes pour le spectateur. Il y a des différences cependant dans la représentation de ces supplices, tous n'ont pas les mêmes effets sur le corps du condamné, et ne semblent pas véhiculer le même degré de violence. Nous nous proposons donc de vérifier cette dernière hypothèse, en essayant de voir quelles normes sociales concernant le passage de vie à trépas apparaissent.

A. L'empoisonnement et la mort de Socrate

La mise en scène des sept méthodes d'exécution non américaines et non contemporaines⁴⁹⁰ semble indiquer qu'elles ne sont pas toutes considérées de la même manière : certaines sont jugées comme étant plus violentes que d'autres. La mise en scène de la mort de Socrate dans *The Death of Socrates (You Are There, 1953)* nous apporte de premiers éléments de réponse.

1) *The Death of Socrates (You Are There, 1953)*

⁴⁸⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 61-62.

⁴⁹⁰ Pour mémoire, après la Seconde Guerre Mondiale, les États-Unis utilisent la chaise électrique, la chambre à gaz, la pendaison et le peloton d'exécution comme méthodes de mises à mort. Voir annexe 32.

L'exécution de *The Death of Socrates* est intéressante, car elle permet de voir un personnage mis à mort légalement, sans artifice de mise en scène. En effet, le passage de vie à trépas du philosophe occupe environ trois minutes, durant lesquelles les effets du poison sont visibles sur le corps de l'acteur qui perd sa mobilité, et commentés par les dialogues. Dans la réalité historique, l'utilisation du poison est attestée à Athènes au V^e siècle avant notre ère⁴⁹¹. Cette pratique est légalisée par décret, mais elle semble avoir été utilisée par le régime des « Trente » pour exécuter (plus ou moins légalement) les criminels politiques et les condamnés pour impiété (Socrate rentre dans les deux catégories). À l'époque, la cigüe servait à faire disparaître les opposants discrètement, sans les avilir. Dans l'épisode, un plan final permet de voir le philosophe mort, en pied, puis se concentre sur son visage par un mouvement avant de caméra. Or ce programme, diffusé le dimanche soir entre six heures et six heures et demi, est familial et destiné à faire œuvre pédagogique. Deux facteurs majeurs la rendent diffusable.

Tout d'abord, le caractère non violent de la mise à mort joue un rôle essentiel. Ceci est d'abord établi de façon discursive : le gardien de la prison, chargé d'apporter la coupe fatale, explique les effets du poison (un engourdissement et refroidissement progressif, des pieds au cœur). Les scénaristes semblent ici s'être inspirés du *Phédon* de Platon, où l'on retrouve la même séquence⁴⁹². Selon Platon, cette mort est indolore (même si cela ne semble pas correspondre avec la réalité : vertiges, vue brouillée, spasmes, ...⁴⁹³). Le personnage semble s'endormir et ne souffre pas, il n'est pas un supplicié, mais bénéficie d'une « bonne mort ».

Ensuite, cette mort est édifiante : il y a un enjeu clair à sa représentation. Le maître de la dialectique a un comportement exemplaire, et convertit pendant son agonie ses disciples, qui ne comprennent pas son attitude. Il justifie son choix de ne pas fuir, et explique que ses idées sont immortelles. Il reste ainsi un professeur jusqu'au bout, et apporte une leçon consensuelle. Il s'agit d'une « bonne mort », d'un martyr au nom de la loi et la vérité, ce qui est confirmé dans l'épilogue par l'hôte de la série (qui assure le spectateur du caractère éternel du message socratique). Le « contrat de communication » descriptif, et même pédagogique, est sans doute un facteur

⁴⁹¹ Eva Cantarella, Nadine Gallet, *Les Peines de mort en Grèce et à Rome : Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, Paris, Albin Michel, 2000, x-320 p.

⁴⁹² Platon, *Phédon*, Paris, Flammarion, 1991, Fragments 117-118. Il est aussi à noter que les dernières paroles de Socrate, qui demande à un de ses disciples de s'occuper d'une dette, en sont aussi issues.

⁴⁹³ Eva Cantarella, Nadine Gallet, *op. cit.*

supplémentaire : la représentation de la mort est nécessaire pour respecter la réalité historique, ce qui est essentiel pour un programme éducatif. Tous ces facteurs contribuent à la représentation frontale du passage de vie à trépas.

2) *Barefoot in Athens (Hallmark Hall of Fame, 1967)*

On peut maintenant se demander pourquoi, *a contrario*, les producteurs du second épisode du corpus sur Socrate ont choisi de ne pas représenter la mort du philosophe. En effet, cet épisode s'arrête juste avant que Socrate ne boive le poison⁴⁹⁴. Si l'on considère le problème de la représentation télévisuelle de la mise à mort, la comparaison des versions 1953 et 1967 semble indiquer que cette scène est représentable à condition d'être utile. Dans cet épisode, Socrate a déjà édifié le roi de Sparte en refusant sa proposition de l'accueillir en exil : la fonction dévolue à l'exécution a donc déjà été remplie.

De plus, dans cette version, le spectateur connaît mieux Socrate, et le personnage est plus humain. Ainsi, dans l'épisode de 1953, l'arrivée de Socrate est retardée jusqu'à la dernière séquence, ce qui limite l'attachement du spectateur. Par ailleurs, ce Socrate est représenté comme un philosophe désintéressé par son enveloppe charnelle (qui passe après les idées). Dans la version la plus récente, Socrate est à l'écran durant tout l'épisode, qui dure 90 minutes. Le spectateur le suit dans sa vie quotidienne et le temps de l'action est plus étendu que dans la version 1953. Nous voyons d'abord les menaces de procès, puis Socrate négocie avec le roi de Sparte (qui vient de conquérir Athènes) le retour de la démocratie. S'en suivent le procès puis la condamnation de Socrate. Dans cet épisode, il est moins représenté comme un philosophe que comme un homme : il a une maîtresse, des problèmes d'argent, et des fils qui lui reprochent de ne rien laisser en héritage. Il passe les derniers instants de l'épisode avec sa femme, avec laquelle il se réconcilie, donnant un caractère plus sentimental et domestique à sa « bonne mort ». L'humanisation du personnage, qui facilite l'attachement du spectateur à ce personnage, est sans doute aussi un facteur limitant la représentation de l'exécution.

⁴⁹⁴ Les scénaristes se sont ici détachés des dialogues socratiques de Platon, et ont pris quelques libertés avec la réalité historique.

B. La crucifixion, une peine capitale pas comme les autres

La « bonne mort » représentable directement, et sans effet de mise en scène pour la suggérer, correspond à un passage de vie à trépas indolore et édifiant. La question de la douleur du condamné semble importante car d'autres méthodes sont plus problématiques à représenter alors que la fonction édifiante de l'exécution est établie. C'est le cas pour la crucifixion dans *Pontius Pilate* (Studio One, 1952).

1) La crucifixion de Jésus de Nazareth

Dans cet épisode deux scènes présentent des crucifixions. La première partie de l'intrigue est centrée sur le procès et la mort de Jésus de Nazareth. Ce dernier n'apparaît cependant jamais à l'écran. Son procès, les motivations de ses accusateurs, et certaines de ses réponses sont discutés longuement, autour de Pilate et par Pilate. La crucifixion échappe totalement au regard du spectateur, qui n'aperçoit que trois silhouettes dressées, au loin, depuis une fenêtre du palais du gouverneur (voir figure).



Figure 25 - Jésus entouré des deux larrons, vu depuis le palais de Pilate (*Pontius Pilate*, Studio One, 1952)

On le voit, ce plan joue sur la multiplication des cadres : les piliers, puis les colonnes peinte, puis l'ouverture de la loggia. L'image est donc fortement médiatisée, si l'on tient compte en plus du cadre du téléviseur pour le spectateur. Le Golgotha est une image à regarder et à contempler, ce qui est confirmé par l'attitude du personnage de Procula. La distance très importante permet de suggérer plutôt que de montrer, ce qui fait appel à l'imagination du spectateur, nourrie d'images religieuses et artistiques – la crucifixion étant un thème présent dans l'art depuis les débuts du christianisme⁴⁹⁵.

Ce choix de mise en scène correspond bien aux représentations *mainstream* de Jésus dans le cinéma américain des années 1950. Dans *Screen Jesus*, Peter Malone explique qu'à cette époque, Jésus reste hors champ, ou sa présence est juste suggérée⁴⁹⁶. Par exemple dans *La Tunique (The Robe)*, Henry Koster, 1953), une scène de crucifixion ne permet d'apercevoir que les pieds de Jésus, et son sang qui coule sur un personnage. L'épisode étudié participe de ce choix de ne pas caractériser Jésus, de ne pas en faire un personnage qui pourrait entraîner la controverse. Ne montrer que trois silhouettes sur le Golgotha évite aussi de choisir entre un Christ résigné, souffrant ou triomphant (les trois figures traditionnelles de l'iconographie du Christ en croix⁴⁹⁷) – et toutes les significations religieuses et théologiques que cela implique. C'est un Christ « neutre » ou « générique », « idéal » qui se trouve à l'écran, et il peut convenir à tous les publics, peu importe la confession ou la sensibilité religieuse. Cette représentation semble aussi entrer plus largement dans la perspective de la « religion civile » américaine : la foi en Dieu compte plus que la dénomination religieuse⁴⁹⁸. De plus, cet épisode est diffusé une semaine avant Pâques⁴⁹⁹. C'est donc bien un symbole religieux, un objet de culte plutôt qu'un instrument de supplice, qui se trouve à l'écran dans cette première partie⁵⁰⁰.

⁴⁹⁵ Gérard Chauvin, *La Crucifixion : Autour du septénaire onto-cosmologique : Histoire, iconologie et théologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, 212 p.

⁴⁹⁶ Peter Malone, *Screen Jesus : Portrayals of Christ in Television and Film*, Scarecrow Press, 2012, xvii-317 p.

⁴⁹⁷ Gérard Chauvin, *op. cité*.

⁴⁹⁸ Camille Froidevaux-Metterie, *Politique et religion aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2009, 123 p.

⁴⁹⁹ Il est diffusé pour la première fois le 7 avril 1952, cette année le lundi de Pâques est le 14 avril selon le calendrier des fêtes (<http://www.calagenda.fr/jours-feries-1952.html>)

⁵⁰⁰ La crucifixion est bien évidemment un temps d'édification pour les personnages, elle donne lieu à des descriptions dialoguées (en particulier des personnages féminins) et à des conversions religieuses dont celle de Procula, épouse de Pilate.

2) La crucifixion de Procula

La seconde partie de l'épisode est fictionnelle : il s'agit de la crucifixion de Procula, l'ancienne épouse de Pilate, qui fait partie d'un groupe de chrétiens. Conformément à la réalité historique, ceux-ci sont condamnés à la croix pour dissidence politico-religieuse (ils refusent de rendre un culte à l'empereur⁵⁰¹). La mise en scène est plus contrainte, car c'est l'acte de crucifiement qui est évoqué. La séquence en entier dure une minute environ. La mise en croix est d'abord suggérée par un procédé de synecdoque sonore : les cris de la condamnée, et des coups sourds (suggérant un marteau) nous renseignent sur ce qu'il se passe, l'intégrité corporelle de la condamnée est attaquée, ce qui rend la suggestion nécessaire – à la différence du cas de Socrate.



Figure 26 - Le plan représentant la crucifixion de Procula
(*Pontius Pilate, Studio One, 1952*)

Nous retrouvons ici une norme importante concernant la représentation de la violence, observée par Stephen Prince quand il décrit les cibles des censeurs dès les débuts du cinéma : couteaux, lances, et autres armes pouvant entamer l'intégrité

⁵⁰¹ Martin Hengel, *La Crucifixion dans l'Antiquité et la folie du message de la croix*, Paris, Édition du Cerf, 1981 (1976), 220 p.

corporelle sont visés⁵⁰². C'est l'inviolabilité du corps humain qui est en cause, un principe fondamental qui motive encore les censeurs dans les années 1960⁵⁰³. Par conséquent, nous ne voyons que la réaction de Pilate (dans son palais) qui entend les cris, et semble en souffrir. Il est à noter que les cris de douleur des victimes sont fortement censurés au cinéma depuis la fin des années trente⁵⁰⁴, cette scène garde sans doute un certain impact sur le spectateur. Pilate ordonne (après une trentaine de secondes) l'arrêt de la procédure. Suit un court plan, où nous pouvons deviner un corps étendu sur une poutre de bois (figure). La crucifixion est ainsi présente à l'écran.

Cette scène semble donc jouer avec les limites de la violence représentable. Les cris du personnage ne sont pas atténués, ils sont au contraire dédoublés par les commentaires de Pilate et de son assistant. De plus, la figure de Procula, construite comme un personnage exemplaire, attire la sympathie : elle a tout abandonné pour vivre selon sa foi, c'est une femme, pauvre, vulnérable et sans protection. Tous ces éléments créent de la violence, même si elle est peu détaillée visuellement à l'écran (la culture du spectateur lui permet cependant de combler les vides de représentation).

Plusieurs facteurs rendent cette scène diffusable. Il y a tout d'abord l'horaire : un lundi soir après dix heures indique qu'un public restreint est visé. Cette série d'anthologie est un programme prestigieux, ce qui peut laisser plus de liberté aux producteurs. De plus, cette scène a une fonction édifiante et l'exécution repose sur le consentement des chrétiens. Au sens propre du terme, Procula devient une martyre. Dans son sens chrétien, ce mot signifie « celui qui témoigne de la vérité par son sacrifice⁵⁰⁵ », or c'est justement le contenu des paroles de Procula, que nous entendons en voix off, au moment même de sa mise en croix⁵⁰⁶.

Cette scène est donc exemplaire, elle désigne là encore ce qu'est une « bonne mort ». Par ailleurs, quand Pilate cède, Procula est sauvée : ceci limite la violence pour le spectateur, et apporte la preuve de l'efficacité du martyr. On peut remarquer par

⁵⁰² Stephen Prince, *op. cité*, p. 24-25.

⁵⁰³ Rappelons qu'en 1960 par exemple, Stanley Kubrick doit négocier pour qu'un plan présentant le bras d'un soldat coupé d'un coup d'épée dans *Spartacus* soit maintenu. Stephen Prince note qu'une représentation aussi explicite d'une blessure traumatique reste exceptionnelle dans les films avant les années 1960, et que le principe de l'inviolabilité du corps humain est bien vivant à l'époque à Hollywood. *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.66-71.

⁵⁰⁵ « Martyr », Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, vol. 2.

⁵⁰⁶ Procula : « Peut-on donner sa vie pour autre chose que pour témoigner de la vérité ? » (« *What else is worth dying for, but to give witness to the truth?* »).

ailleurs que le plan sur la croix est placé par le montage une fois que le danger est écarté. Ce plan ne paraît tolérable qu'à partir du moment où il n'y a plus de menace directe sur la vie de la condamnée, et où elle ne pousse plus de cris. Les interdits du Code de production sur la représentation de la souffrance physique sont respectés. De plus, la crucifiée se trouve à l'arrière plan, tandis qu'une femme en prière occupe le premier plan. La composition de l'image offre une compensation symbolique à la violence, et en rappelle la fonction religieuse.

La scène d'exécution correspond bien à un moment d'édification, ce qui semble permettre sa mise en image (même partielle). En effet, on peut remarquer une tolérance inégale à la représentation de la mort volontaire. La souffrance de la martyre apparaît à l'écran, alors que celle de Pilate, qui essaie de se suicider, n'est que suggérée. En effet, le conflit entre d'une part sa volonté de respecter la loi romaine, et d'autre part son attachement à son ancienne épouse (lecture psychologique et sentimentale), ou sa propre édification par le spectacle du martyr (lecture religieuse), devient insupportable, au point qu'il attente à sa vie. Pilate commence à retourner son épée contre lui, le spectateur n'en sait pas plus, la scène est coupée. Cette seconde violence n'est pas fondamentalement différente de la première : l'intégrité corporelle d'un personnage est mise en danger. Cependant, celle-ci n'est pas justifiée, elle est même immorale, voire impie, à la différence du sacrifice de Procula et de l'exécution/suicide de Socrate. En effet, le suicide est condamné par la morale et même la loi⁵⁰⁷, et interdit par de nombreuses religions. De manière significative, la représentation du suicide est même explicitement interdite dans le code de production de 1951⁵⁰⁸.

C. Le bûcher pour les hérétiques et les sorcières

La troisième méthode d'exécution non contemporaine présente dans le corpus est la mort au bûcher. Dans les épisodes étudiés, l'utilisation du bûcher est associée aux

⁵⁰⁷ Aux États-Unis, le suicide est longtemps un crime (*felony*). À la fin des années 1960, seuls 18 États sur 50 n'ont pas de loi contre le suicide ou la tentative de suicide (mais aider, conseiller ou encourager le suicide y est un crime). Robert E. Litman, « Medical-Legal Aspects of Suicide », *Washburn Law Journal*, 6 (1966–1967), p.395.

⁵⁰⁸ « Le suicide, comme solution acceptable aux problèmes des hommes, est interdit. » (« *Suicide as an acceptable solution for human problems is prohibited.* »).

tribunaux religieux (catholiques pour Jeanne, puritains pour une sorcière). Cette image récurrente est en concordance avec la réalité historique. Dans le Lévitique, pour se limiter à cet exemple, le bûcher est utilisé pour punir les bigames et les sacrilèges. Le feu, comme l'eau, est considéré comme un agent purificateur, qui permet de punir de façon exemplaire les « perturbateurs de la foi » selon Martin Monestier⁵⁰⁹. La peine du feu est une « peine aggravée⁵¹⁰ », elle fait disparaître le crime et le criminel. Ici, la représentation de l'exécution est indirecte, même si l'on remarque une progression dans la représentation de la violence.

1) *The Final Hours of Joan of Arc (You Are There, 1953)*

En effet, dans le premier épisode consacré à la pucelle, *The Final Hours of Joan of Arc (You Are There, 1953)* le bûcher est allumé par le bourreau, mais les flammes sont ensuite invisibles, un peu de fumée apparaît dans le décor. La caméra quitte le visage de Jeanne, fait un travelling vertical vers le haut qui révèle le cartouche en latin résumant les motifs de sa condamnation. La douleur de Jeanne est audible dans ses cris, et visible par la réaction du public : certains se moquent tandis que d'autres semblent souffrir avec elle. La mort de la jeune femme combine donc un effet de déplacement visuel, par le choix d'un *reaction shot*, et de synecdoque sonore. À la différence de *Procula*, la mise en scène propose une double lecture de la mort de Jeanne : la structure du martyr coexiste avec celle du supplice, notamment par la présence du public.

En effet, on retrouve ici la structure du supplice avec la destruction du corps d'une condamnée sous le regard d'une foule, qui est le personnage principal de la scène. Ce sont les attitudes du public qui sont proposées au jugement du spectateur par un travelling panoramique. Ceux qui se réjouissent ne voient pas un martyr mais un supplice et y participent⁵¹¹. Les autres sont édifiés par le martyr. Cette distinction est également encouragée par les dialogues car plus tôt, c'est le bourreau qui a exprimé de

⁵⁰⁹ Martin Monestier, *Peines de mort : Histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche Midi, 2001 (1994), p.126.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.129-130.

⁵¹¹ Dans le supplice « le condamné [...] est offert aux insultes, parfois aux assauts des spectateurs. » Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975, p. 62.

la désapprobation pour les foules irrespectueuses. Ceci nous rappelle aussi le motif de la « pendaison indigne » décrit dans la quatrième partie.

Le choix de mise en scène indirecte peut aussi être lié à la question de la violence physique. À la différence du crucifiement de Procula, la série est diffusée le dimanche en tout début de soirée (six heures), pour un public familial. De plus, contrairement à Procula, le martyr de la jeune femme est total, elle n'est pas sauvée. Par conséquent, la « bonne mort » serait moins visible, plus suggérée ici, car elle est fatale.

2) *Saint Joan (Hallmark Hall of Fame, 1967)*

La seconde apparition du bûcher dans le corpus est bien plus tardive. Il s'agit d'une autre version de la vie de Jeanne d'Arc, diffusée une quinzaine d'années plus tard. Cet épisode est l'adaptation télévisuelle de la pièce de George B. Shaw, du même nom⁵¹². La violence de la mise en scène semble progresser, le bûcher et ses effets sur le corps de la condamnée sont plus détaillés. La scène d'exécution présente Jeanne sur le bûcher, puis les flammes sont surimposées sur le corps de Jeanne, filmé en plan moyen. La mise en scène semble jouer ici avec une limite de la violence tolérable : les flammes apparaissent sur le corps, mais celui-ci n'est pas attaqué et brûlé. Un procédé de déplacement typique permet de voir les réactions du public, qui comme dans la version de 1953, est partagé entre des soldats qui rient et des spectateurs émus aux larmes. Se rajoutent sur ces images, les sons étouffés de quelques râles de douleur, et le crépitement des flammes – qui donnent de la matérialité au bûcher invisible, en faisant appel à la mémoire sensorielle du spectateur. Ceci est une nouveauté par rapport à la première version. Enfin, des dialogues sont consacrés aux suites de l'exécution. L'effet destructeur du feu sur le corps est évoqué par le bourreau qui assure au commanditaire qu'il ne reste plus rien de Jeanne, sauf son cœur⁵¹³. Ceci est aussi une nouveauté.

Il y a donc bien une progression dans la représentation de la mort par le feu, cependant celle-ci est très limitée. En effet, dès 1955, au cinéma, dans *Kiss Me Deadly*

⁵¹² George Bernard Shaw, *Saint Joan: A Chronicle Play in 6 Scenes and an Epilogue*, New York, Brentano's, 1924, lxxxviii, 163 p. La première représentation a lieu en décembre 1923 à New York.

⁵¹³ Ce détail est rapporté notamment par Michelet.

(Robert Aldrich), un personnage est brûlé vif à l'écran⁵¹⁴, de même en 1966 dans *Duel at Diablo* (Ralph Nelson), deux personnages sont « rôtis », dont un à l'écran avec des cris de douleur prolongés⁵¹⁵. Les contraintes à la télévision sont beaucoup plus importantes, où des images comparables ne semblent pas envisageables. Cependant on peut sans doute voir dans la représentation indirecte de la mort de Jeanne d'Arc, un code de mise en scène de la « bonne mort » pour une martyre, car nous avons observé la même mise en image en 1953. Les choix décrits ici ne sont pas seulement liés aux exigences de l'auto-régulation de la représentation de la violence, mais à une considération plus idéologique. Dans les deux épisodes, le spectateur peut voir ceux qui assistent au supplice, et les différentes réactions, mais il ne participe pas au supplice (car il ne peut pas le voir). En somme, il est placé dans la position de « juge du public », mais pas de spectateur de l'exécution. La violence faite au corps de la pucelle n'est pas l'objet central de la scène, l'effet (et l'utilité) de l'exécution est l'élément clef.

3) *Witch, Witch Burning Bright (The Sixth Sense, 1972)*

Le dernier épisode du corpus montrant un bûcher est *Witch, Witch Burning Bright (The Sixth Sense)*, diffusé en 1972. Dans cette intrigue, une sorcière est brûlée vive. La mise en scène de l'exécution semble plus violente. Contrairement à la Jeanne d'Arc de 1967, les flammes ne sont pas surimposées sur la sorcière, mais elles l'entourent directement. La menace est proche, concrète et immédiate (voir figure). Cette image est jusqu'alors inédite dans le corpus et constitue sans doute un maximum de violence, si l'on prend en compte la durée du plan le plus frappant comme indice (la jeune femme entourée de flammes): il dure moins de deux secondes. Les dernières paroles de la sorcière sont criées, elle maudit ses exécuteurs et proclame son innocence.

La mise en scène est plus directe que dans les deux épisodes présentant la mort de Jeanne d'Arc. *Witch, Witch Burning Bright* est diffusé sur une tranche horaire plus tardive (à partir de dix heures) que *Saint Joan* (à partir de neuf heures). De plus, la valeur idéologique est moins forte, car il ne s'agit pas ici d'un martyr. La jeune femme ne respecte pas le comportement attendu des condamnés, et n'a pas une « bonne mort ».

⁵¹⁴ Stephen Prince, *op. cité*, p. 185-187.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

Tout ceci donne l'impression que les contraintes de représentations sont moins importantes.



Figure 27 - La sorcière entourée de flammes sur le bûcher, dans une vision parapsychique (*Witch, Witch Burning Bright, The Sixth Sense, 1972*)

Cependant, on remarque que la mise en scène limite, là encore, la participation du spectateur au supplice. La scène d'exécution est constituée de plans très courts, interrompus par le montage. En effet, le personnage principal a des visions de l'exécution qui s'est déroulée au XVII^e siècle. Le montage alterne entre les deux lignes temporelles, ce qui coupe l'émotion. La mise à mort apparaît par flashes et non dans une scène continue qui dramatise l'écoulement du temps par la création de suspense. Ce statut particulier des plans est accentué par un effet de flou. La vision se montre comme une vision, l'illusion se dénonce, ce qui peut aussi en diminuer l'impact.

L'intrigue participe aussi de la limitation de la violence. La sorcière ne meurt pas à l'écran (l'exécution est écourtée), contrairement aux deux Jeanne d'Arc. Il y a donc une forme de recul ici, l'exécution s'arrête avant même de causer une blessure à la condamnée. De plus, le spectateur n'a pas de relation avec ce personnage. La sorcière apparaît moins de cinq minutes (sur les 50 minutes de l'épisode), nous ne connaissons même pas son nom. Elle n'est mise en scène que dans des plans courts, et pas dans une

véritable séquence continue – elle est plus une silhouette qu’un personnage, et n’est pas construite pour être sympathique (elle est montrée en train de menacer et d’agresser des personnages, ce qui entraîne la mort de l’un d’entre eux).

Cette exécution se déroule sans public à l’écran, ce qui signifie que le seul public est le spectateur. Ainsi, la tension entre montrer le supplice et ne pas le regarder pour ne pas y participer, est résolue dans *Witch, Witch Burning Bright* par des choix de mise en scène qui le mettent à distance (par la vision enchâssée dans le récit, l’effet de flou, et le montage qui « découpe » la mise à mort) : la dramatisation de l’événement, propice aux émotions, et la durée des plans, qui permet au spectateur de scruter les images, sont diminuées, voire empêchées, par ces dispositifs. En somme, l’intrigue propose une situation dont le spectateur ne peut pas « profiter » pleinement, à cause des obstacles au regard placés par la mise en scène.

On peut noter, en guise de conclusion, que pour les trois exécutions par le bûcher, le corps n’est pas entamé à l’écran en vertu du principe d’inviolabilité du corps, cette limite n’est jamais franchie.

D. La guillotine, instrument de T(t)erreur

Le dernier moyen non américain d’exécution est la guillotine, qui apparaît dans deux épisodes du corpus. Ils ont pour point commun de se dérouler en France (le premier pendant la Terreur, le second sous la III^e République, en 1875). En effet, cette méthode d’exécution est traditionnellement associée à la France, lieu où elle est inventée et perfectionnée, et à la Révolution⁵¹⁶, moment durant lequel elle est utilisée à grande échelle (35000 à 40000 personnes sont guillotonnées pendant la Terreur⁵¹⁷). La guillotine reste le seul moyen d’exécution pour les civils en France jusqu’à l’abolition de la peine de mort en 1981 (8000 à 10000 personnes sont exécutées, hors Terreur⁵¹⁸). Les épisodes étudiés s’inscrivent donc dans ce lieu commun des représentations.

⁵¹⁶ Voir par exemple Daniel Arasse, *La Guillotine et l’imaginaire de la Terreur*. Paris, Flammarion, 2010 (1987), 283 p.

⁵¹⁷ Martin Monestier, *op. cité*, p.309.

⁵¹⁸ La seconde vague significative d’exécutions par la guillotine a lieu en Allemagne nazie pendant la Seconde guerre mondiale, avec une estimation de 16500 victimes. *Ibid.*

1) *Reign of Terror (Hallmark Hall of Fame, 1952)*

Le premier épisode qui évoque ce moyen de mise à mort est *Reign of Terror (Hallmark Hall of Fame)*, diffusé en 1952. Il suggère la décapitation dans le Paris de la Terreur par l'ombre de la guillotine projetée sur un mur (dans deux plans). L'instrument de mise à mort est ainsi représenté comme une menace, « dématérialisée » (il ne fait pas partie d'un décor, ne peut être localisé). D'ailleurs, les plans sur l'ombre de la guillotine ne sont pas réellement liés au récit, mais ils marquent la fin d'une séquence. Dans le premier plan le couperet remonte lentement, dans le second, il tombe, mais aucun être humain n'apparaît. Cette ombre est accompagnée d'un plan sur la roue d'un chariot qui tourne. Les dialogues se chargent de faire le lien entre les deux images : des personnages expliquent que les tombereaux amènent les condamnés au lieu de leur exécution. Ils insistent également sur les flots de sang déversés, et sur l'odeur du sang qui imprègne les rues. La mort de masse est ainsi suggérée. La guillotine n'est pas vue directement, et aucun condamné n'est visible dans le tombereau, ou auprès de la guillotine. L'effet de la guillotine sur le corps du condamné n'est pas rappelé ; on retrouve ici le principe déjà décrit de l'inviolabilité du corps humain.

Plusieurs facteurs contribuent à la diffusion de ces images peu explicites. On peut tout d'abord évoquer de probables contraintes techniques (la production semble avoir peu de moyens : on ne trouve dans cet épisode que trois principaux décors intérieurs). Les contraintes sont également horaires : le programme est diffusé le dimanche après-midi devant un public familial, ce qui peut expliquer l'absence totale à l'écran d'êtres humains dans le processus d'exécution (condamnés et bourreaux). Les images de cet épisode, qui peuvent sembler anodines et conventionnelles, ont donc été produites dans un cadre contraint. Les producteurs de l'épisode ne cherchent sans doute pas à choquer, ils suggèrent et font appel à l'imagination et à la culture du spectateur qui remplit les vides laissés par les représentations. Tout ceci semble indiquer une tolérance peu élevée à la mise en scène de la guillotine : une ombre, une roue et quelques commentaires sont acceptables.

2) Guillotine (*Thriller*, 1961)

Presque dix ans plus tard, la guillotine apparaît de manière beaucoup plus explicite dans la série *Thriller*, le procédé de déplacement (l'ombre de la guillotine) n'est pas utilisé. La guillotine est présentée dans son entier, et dans un décor (la cour d'une prison) par un plan général. Le spectateur assiste à une répétition de son fonctionnement, lors de laquelle le bourreau et son assistant coupent ... un chou. Cette séquence se trouve en ouverture d'épisode, et permet de voir dans un plan en contre-plongée toute la course de la lame. Ce plan place le spectateur dans la proximité immédiate du « rasoir national ». Ce choix de mise en scène permet aussi de « grandir » la guillotine, qui occupe tout le cadre, domine le spectateur et n'en est que plus menaçante. Un autre plan plus resserré permet de voir le chou en train d'être coupé net, la forme du chou rappelle bien sûr celle d'une tête. Enfin, le levier qui déclenche la lame est mis en valeur. Cette répétition a donc une fonction pédagogique. L'hôte lui-même prend le temps de déplorer avec ironie les progrès de la science dans le domaine de la mise à mort des criminels et conclut :

L'hôte: *Quel dommage, les vieilles méthodes traditionnelles ont toujours été bien plus ... pittoresques.* (« *Pity, the old traditional ways were always so much more ... quaint.* »)

Dans la suite du prologue, l'hôte présente les différents personnages, et les acteurs qui les incarnent. Chaque nom énoncé est suivi par le bruit de la chute de la lame, puis l'hôte sort la tête de l'acteur, découpée du reste de son corps, du panier qui est placé au pied de la guillotine pour recevoir les têtes des guillotins. Les têtes en question sont vivantes (voir figure). Grâce à un effet spécial, la tête de chaque personnage ouvre les yeux et bouge légèrement – montrant qu'il ne s'agit pas d'une partie de cadavre. La décapitation est ainsi symbolique, les différentes phases du processus sont séparées par l'intrigue et le montage : nous en entendons le son (la lame qui tombe) et nous en voyons le résultat (la tête découpée), plus tôt nous avons vu le bourreau actionner le levier, la course de la lame, et un chou coupé en deux. Toutes les étapes sont présentes, dans le désordre, et sans passage de vie à trépas.



Figure 28 - La guillotine vue en plan général, et la « tête vivante » de Robert sortie du panier des guillotinéés et manipulée par l'hôte de la série (*Guillotine, Thriller*, 1961)

Cette scène est étonnante, cependant on peut la comprendre en la rapprochant d'un débat concernant la guillotine depuis la Révolution : les guillotinéés sont-ils encore conscients ⁵¹⁹? Plusieurs témoins rapportent des réactions de ces têtes coupées, de celle de Charlotte Corday en 1793 à un certain Languille, guillotiné à Montpellier en 1905 (qui aurait réagi à l'appel de son nom ⁵²⁰). Quoiqu'il en soit, le débat anime encore la communauté scientifique en 1953, date à laquelle un professeur fait une communication sur ce thème à l'Académie de médecine. Un écrivain comme Julien Green s'interroge en 1962 sur les souffrances des condamnés, y compris après la décapitation. Le journal *Le Monde* interroge même un biochimiste sur le sujet en 1978. La présentation des personnages dans cet épisode semble entrer dans cette perspective.

La mise en scène du prologue de cet épisode présente donc une grande nouveauté : l'effet de la guillotine sur le corps humain est visible à l'écran. On ne voit qu'une partie des personnages, il y a bien eu un « découpage ». Il s'agit d'une entorse au principe d'inviolabilité du corps humain, qui pose la question de sa diffusion.

Les facteurs externes semblent ici déterminants pour comprendre la diffusion de cet épisode. Le programme est diffusé à un horaire tardif, à partir de dix heures du soir, pour un public restreint – ce qui laisse plus de liberté. De plus, il s'agit d'une anthologie

⁵¹⁹ Le même débat, plus ancien, existe quant à la survie des têtes des décapités à la hache, selon Martin Monestier, *op. cité*, p. 331.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 331-335; toutes les informations suivantes sont tirées de ce passage.

d'horreur. Le « contrat de communication » est rendu explicite par le titre complet de la série (*Boris Karloff's Thriller*) qui met en valeur l'hôte : Boris Karloff. Cet acteur est associé aux films d'horreur et d'épouvante des années 1930 et notamment son incarnation du monstre de Frankenstein dans *Frankenstein* (James Whale, 1931), *La Fiancée de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) et *Le Fils de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939⁵²¹). Les épisodes de cette anthologie promettent à leurs spectateurs des sensations fortes et des frissons. Les contraintes sont donc moins importantes en ce qui concerne la représentation de la violence.

Cet épisode nous renseigne ainsi sur ce qui est choquant, même dans un cadre a priori aussi peu contraint. La violence spécifique de la guillotine peut être montrée de manière plus explicite, mais il est impossible de tout montrer. Le premier élément impossible à montrer est la tête coupée « morte », le morceau de cadavre. Comme nous l'avons dit, les têtes du prologue sont vivantes et bougent. On trouve ici un interdit qui réside dans la norme sociale protégeant l'intégrité physique des personnes.

Le second élément qui semble impossible à montrer est l'action même de la décapitation. Le seul objet coupé à l'écran est un légume, alors que deux exécutions ont lieu dans l'épisode. La première, qui est celle d'un figurant en début d'épisode, est mise en scène avec le procédé habituel de synecdoque sonore et déplacement visuel : le point de vue n'est même pas dans la cour de la prison au moment du passage de vie à trépas ; le spectateur n'entend que la chute du couperet. La seconde, est celle d'un personnage principal, Robert. Elle est vue de beaucoup plus près. Le point de vue est placé à même l'estrade, sur la guillotine, et Robert est vu en gros plan alors qu'il a le cou sous la lame. De plus, il se débat, hurle et supplie. Cette scène semble un point maximum de violence acceptable. La chute du couperet est visible, mais nous ne voyons pas la fin de sa course : la main du bourreau est en gros plan à l'écran alors que nous entendons la chute finale du couperet. Il n'est donc pas possible de représenter une tête qui tombe, ou les flots de sang liés à une décapitation⁵²².

⁵²¹Scott Allen Nollen, *Boris Karloff : A Critical Account of His Screen, Stage, Radio, Television, and Recording Work*, Jefferson, McFarland, 1991, xiii-473 p.

⁵²² Là encore, la comparaison avec le cinéma nous apprend que les atteintes à la tête ou au visage restent rares et très surveillés par les censeurs selon Stephen Prince, *op. cité*, p. 156-157.

Cet épisode correspond à un maximum de violence qui tranche avec le reste du corpus. On peut noter que ce maximum est associé à une fonction édifiante de l'exécution. En effet, la fin est morale et normative : le crime ne paie pas, ni pour le condamné ni pour son épouse. Rappelons que Robert a demandé à sa femme d'assassiner le bourreau : elle l'empoisonne, mais elle est découverte et arrêtée. À la mort du bourreau, Robert pense un instant que sa vie est sauvée (il crie : « *J'ai gagné*⁵²³ ! »). Mais il passe immédiatement du triomphe à la défaite, car l'assistant du bourreau trouve une parade. Ce dernier *twist* conjugue moralité et humour noir.

Ainsi, tous les moyens d'exécution qui entament le corps du condamné, qui le mutilent, et/ou qui prolongent son agonie, sont montrés indirectement, partiellement, ou pas du tout. C'est le cas par exemple pour la décapitation du général grec⁵²⁴, interrompue au dernier instant. Dans *The Obsolete Man (The Twilight Zone, 1961)*, le condamné est bien exécuté, mais il a choisi d'être pulvérisé par une bombe. La caméra est donc placée à l'extérieur de son appartement au moment de l'explosion, qui est le seul élément visible de cette exécution. L'effet de ces méthodes sur les corps est par conséquent proprement invisible, il ne peut être que suggéré, même dans les programmes les moins contraints par l'horaire de diffusion. Ces méthodes d'exécution nous semblent appartenir à la représentation du supplice plutôt que du châtement légal.

Elles heurtent des normes sociales, explicitement exprimées par deux décisions de la Cour suprême, déterminantes en la matière. En 1878 (*Wilkerson v. Utah*), la Cour précise son interprétation du VIII^e amendement⁵²⁵, et la complète en 1890 (*In re Kemmler*) : les peines prohibées sont notamment la décapitation, le bûcher, et celles qui « impliquent la torture ou la mise à mort prolongée ... quelque chose de plus que la simple extinction de la vie.⁵²⁶ » Ces arrêts dessinent un portrait de la « bonne mort » : le corps humain doit rester intact, la mort doit être rapide et indolore. La mise en scène des

⁵²³ « *I win!* »

⁵²⁴ *The Promise, Hallmark Hall of Fame, 1955.*

⁵²⁵ Cet amendement interdit les peines « cruelles et inusitées » Traduction proposée par Jean-Michel Lacroix, *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 542.

⁵²⁶ L'arrêt de la Cour est cité dans Robert M. Bohm, *DeathQuest: An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, 4^e édition, Amsterdam, Boston, Heildeberg Anderson Publishing, 2012, p. 126 (« *to include punishments that "involve torture or lingering death ... something more than the mere extinguishment of life* ».)

méthodes suppliciantes dans les fictions étudiées peut ainsi servir de contre-modèle et renforcer la légitimité des méthodes effectivement en usage aux États-Unis.

II. Le peloton d'exécution : une mort par balle spécifique ?

L'analyse de la mise en scène du peloton d'exécution peut nous éclairer sur la violence en soi de l'exécution légale. En effet, dans le cas du bûcher et de la guillotine, méthodes jugées comme des contre-modèles parce qu'elles violent l'intégrité corporelle ou donnent la mort à la suite d'une longue agonie, l'appréciation de la violence légale est déformée par la méthode employée. Au contraire, les armes à feu font partie de la civilisation américaine⁵²⁷. Rappelons par exemple que la fondation du pays par le biais d'une guerre d'indépendance doublée d'une guerre civile lie les armes à feu et la création des États-Unis, ce que l'on retrouve notamment dans la rédaction du second amendement à la constitution⁵²⁸. La culture politique est marquée par les armes à feu, de même que la culture audiovisuelle.

Dans le cadre du film policier, du film de guerre et du western, le pistolet et son usage à l'écran ont un statut ambivalent : à la fois objets de fascination par les producteurs, et sans doute le public, et objets d'une censure stricte dès l'apparition du cinéma⁵²⁹. Par conséquent, les réalisateurs élaborent une syntaxe cinématographique pour contourner ces interdits. Il en résulte que la mort par balle à l'écran est immédiate et indolore. Cette convention est combinée avec de nombreux effets (sonores, visuels, de montage). La violence par balle est ainsi excitante. De plus, quand elle est maniée par des héros, l'arme à feu permet de faire preuve de virilité et de courage ; elle n'est utilisée qu'en dernier recours, et justifiée par la légitime défense⁵³⁰. La violence des

⁵²⁷ Daniel Royot, *Les États-Unis, civilisation de la violence?* Paris, Armand Colin, 2003, IV-219 p. ; Michael A. Bellesiles, dir., *Lethal Imagination : Violence and Brutality in American History*, New York, New York University Press, 1999, viii-453 p.

⁵²⁸ « Une milice bien organisée étant nécessaire à la sécurité d'un État libre, le droit qu'a le peuple de détenir et de porter des armes ne sera pas enfreint. » Traduction proposée par Jean-Michel Lacoix, *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 541.

⁵²⁹ Voir Stephen Prince, *op. cit.*

⁵³⁰ Kathleen L. Spencer, *Art and Politics in Have Gun - Will Travel : The 1950s Television Western As Ethical Drama*, Jefferson, McFarland, 2014; ce qui est vrai pour le héros de western nous semble transposable à d'autres genres, comme le genre policier.

armes a donc beaucoup d'attraits pour les réalisateurs et le public, elle est tolérée par les censeurs.

Tout ceci devrait faciliter la représentation du peloton d'exécution. Cette méthode occupe le deuxième rang dans le corpus avec 17 exécutions organisées, et 13 exécutions effectives, réparties dans 15 épisodes⁵³¹. Dans la réalité, le peloton n'est presque pas utilisé aux États-Unis pendant la période étudiée. Entre 1950 et 1977, sept condamnés sont fusillés⁵³², tous dans l'Utah⁵³³. Dans le corpus, le peloton d'exécution concerne des exécutions organisées par l'armée⁵³⁴, en majorité à l'encontre de militaires⁵³⁵. Le nombre d'épisodes représentant cette méthode est suffisamment important pour en permettre une analyse chronologique.

En comparant les épisodes présentant des exécutions par peloton d'exécution menées à leur terme, nous nous demanderons si cette violence est plus représentable que celle des autres méthodes. En effet, le fait que le fusillé ne soit, par définition, pas armé, et que la situation ne soit pas celle de la légitime défense, pourrait rendre plus difficile (et indirecte) sa mise en scène – ce qui indiquerait qu'elle n'est pas considérée comme aussi légitime que la violence ordinaire du héros contre les criminels.

A. *Galvanized Yankee (Playhouse 90, 1957)* : une représentation directe et conventionnelle du passage de vie à trépas

Cet épisode, dont l'intrigue se situe à la fin de la guerre de Sécession, présente une exécution problématique a priori. Le personnage condamné n'est pas un meurtrier,

⁵³¹ Voir liste (annexe 32).

⁵³² Informations issues de la base de données Espy.

⁵³³ Cette spécificité est attribuée à l'idéologie mormone, le meurtre y est considéré si haineux que le pardon lié au sacrifice de Jésus ne s'applique pas ; le sang du condamné doit couler pour racheter le sang versé (*blood atonement*), ce qui explique l'autorisation du peloton d'exécution et de la décapitation comme méthodes d'exécution au XIX^e siècle. Voir Lowell M. Snow , « *Blood Atonement* », dir., *Encyclopedia of Mormonism*, New York, Macmillan, 1992, p.131, disponible en ligne sur : <http://contentdm.lib.byu.edu/cdm/compoundobject/collection/EoM/id/4391/show/5525>, consulté le 12 janvier 2016.

⁵³⁴ La seule exception est l'épisode de la série *Alias Smith and Jones (Miracle at Santa Marta, 1971)* qui se déroule au Mexique, où la seule méthode d'exécution est la fusillade.

⁵³⁵ Quelques civils sont toutefois condamnés dans *General Alexander William Doniphan (Profiles in Courage, 1965)*, *The Prisoners (Daniel Boone, 1966)*, *Coup de Grace (Laredo, 1966)*, *Miracle at Santa Marta (Alias Smith and Jones, 1971)*.

c'est un prisonnier de guerre confédéré turbulent. De nombreuses voix s'élèvent contre sa condamnation (celle de son frère, de ses camarades et du médecin du camp, appartenant pourtant à l'armée de l'Union). La condamnation a été prononcée par l'officier en charge, sans recours à une cour martiale. Cette exécution est décrite comme une injustice, et elle entraîne un désir de vengeance. Il s'agit d'une des rares exécutions fatales du corpus à laquelle tous les personnages n'ont pas consenti. Et pourtant, la mort par balle est représentée frontalement : le corps tombe sous les balles, dans le champ de la caméra. Le spectateur voit le passage de vie à trépas sans artifice stylistique.

Ceci nous indique tout d'abord que la mort par peloton d'exécution est plus représentable que celle donnée par les autres méthodes (à l'exception de l'empoisonnement). Il s'agit chronologiquement de la deuxième mort légale du corpus visible directement à l'écran (après celle de Socrate, en 1953). La même année, l'épisode de *Gunsmoke (Born to Hang)*, série pourtant considérée comme violente⁵³⁶, pour les adultes et diffusée sur un créneau horaire plus tardif (dix heures contre neuf heures et demie pour *Galvanized Yankee*), écourte la mise en scène d'une pendaison, et repousse la mort du condamné hors épisode. Le peloton paraît plus représentable que la pendaison. La première pendaison fatale à l'écran le confirme : dans *Eight Hours to Die (The Rifleman)*, diffusée l'année suivante dans la même plage horaire (à neuf heures), le passage de vie à trépas se fait hors champ (grâce au procédé de déplacement et de synecdoque).

La mise en scène de l'exécution dans *Galvanized Yankee* est également intéressante car elle reprend les conventions de la mort par balle, que l'on retrouve au cinéma depuis les années 1930, puis à la télévision. En effet, le condamné meurt suivant les codes de ce que Stephen Prince appelle le « *clutch-and-fall* ⁵³⁷ ». Le personnage est « saisi » par sa blessure, il semble s'endormir. L'engourdissement affaiblit d'abord ses jambes, puis il tombe, plus ou moins gracieusement, à terre ou hors du cadre. Ni spasme, ni cri de douleur ou agonie, ni sang : la mort est paisible. Elle correspond ainsi aux grands principes de la « bonne mort » : l'intégrité corporelle de la victime n'est pas entamée, et la mort est indolore et immédiate.

⁵³⁶ Tim Brooks, Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows (1946-present)*, 9^e édition, New York, Ballantine Books, 2007 (1979), p. 570-571.

⁵³⁷ Stephen Prince, *op. cit.*, p. 153-155.

Par conséquent, le « curseur » n'est pas placé au même endroit que pour les autres méthodes d'exécution, car la mise en scène est frontale, sans effet de déplacement, ce qui est rare dans le corpus⁵³⁸. Une violence a priori contrainte, étant donné l'intrigue, permet cependant une représentation directe et conventionnelle, l'utilisation des armes à feu nous semble un facteur déterminant. La violence de cet acte n'apparaît pas spécifique.

B. Des exécutions d'innocents « pour de faux »

La plus grande tolérance pour la violence des armes à feu se retrouve dans les programmes familiaux ou pour enfants. En effet, les exécutions suivantes par cette méthode sont mises en scène dans ce type de série, et jouent à faire peur au spectateur : *Zorro* (*Garcia Stands Accused*, puis *Zorro Fights His Father*, deux épisodes diffusés au début de l'année 1958) et *Bonanza* (*Alias Joe Cartwright*, 1964). Ces trois épisodes mettent en scène des exécutions non fatales, où pourtant les coups de feu retentissent.

1) Le peloton d'exécution dans *Zorro*

Les deux épisodes de cette série ont plusieurs points communs. Les condamnés sont tous les deux innocents (Garcia est innocent au « sens étroit », Paco au « sens large »). Le sergent Garcia est un personnage récurrent sympathique, Paco est moins bien connu du spectateur, mais il manifeste pour ses droits (il a donc embrassé le camp de la « démocratie » et des « partisans de la liberté »). Ensuite, la mise à mort de ces deux personnages est organisée et elle est menée à son terme, jusqu'au choc sonore des coups de feu.

Cependant, ce choc est immédiatement nié par le choix du montage. Dans le cas de Garcia, le personnage est filmé en plan rapproché pendant que le son du coup de feu retentit. Le plan nous montre donc un personnage qui ne réagit pas, sinon pour vérifier

⁵³⁸ On trouve quatre cas de passage de vie trépas frontaux à l'écran, c'est-à-dire où le corps est visible en entier, sans effet de synecdoque : *Galvanized Yankee*, discuté ici ; le premier épisode sur Socrate, *The Fort* (*A Man Called Shenandoah*, 1965), et *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (*The Twilight Zone*, 1964).

qu'il est bien vivant. Pour Paco, la mise en scène joue un peu plus avec le spectateur : le montage disjoint le personnage et le peloton. Nous voyons d'abord les soldats tirer, et le plan suivant montre Paco qui ne réagit pas. Il y a donc un court délai avant la « négation » des coups de feu. Les deux personnages sont sauvés : dans le cas de Garcia, le coup de feu entendu est tiré en l'air par Zorro, ce qui interrompt l'exécution ; dans le cas de Paco, nous apprenons que Zorro a placé des balles à blanc dans les fusils.

Ces scènes, diffusées dans une série à destination d'un jeune public, ont été jugées acceptables par les producteurs et diffuseurs. Faire croire à l'exécution d'un personnage n'est donc pas jugé trop violent. Les épisodes semblent jouer avec une limite, car la menace de mort (ou la mort elle-même) est assez rare dans cette série, la remise en ordre immédiate est sans doute un facteur facilitant. De plus, on remarque là encore que le peloton est plus représentable que d'autres méthodes. La chaise électrique, qui apparaît en 1953 dans un autre programme pour enfants (*Adventures of Superman*) est vue par ombre chinoise (et elle n'est pas mise en action). Pour la pendaison, les scènes s'arrêtent avec le personnage la corde autour du cou dans des séries comparables ou dans la même série (en l'occurrence l'épisode *The Flaming Arrow*, diffusé en 1958 également). Jouer à se faire peur est donc plus facile avec le peloton d'exécution, ce qui nous semble confirmer que la tolérance à cette méthode est plus grande.

2) *Alias Joe Cartwright (Bonanza, 1964).*

Alias Joe Cartwright partage aussi des points communs avec les épisodes de Zorro évoqués plus haut. Le personnage est innocent au « sens étroit », et il s'agit d'un personnage principal. L'exécution est menée à son terme, jusqu'au choc des coups de feu. Cependant, on peut noter une progression dans les détails. On trouve un plan général qui lie le peloton et le condamné (voir figure) au moment des coups de feu (ce que l'on ne voit ni dans *Galvanized Yankee*, ni dans *Zorro*).

Ce choix de mise en scène est intéressant car il est peu commun. En effet, Stephen Prince explique que la dissociation d'une mort par balle par deux plans (l'un sur le tireur quand il fait feu, l'autre sur la victime qui tombe) n'est pas le résultat d'un interdit absolu, il s'agit cependant d'une convention respectée par la majorité des

réalisateurs (élaborée en réponse à la sensibilité des censeurs⁵³⁹). La mise en scène dans *Bonanza* joue donc avec les limites des conventions.



Figure 29 - Joe Cartwright, un des personnages principaux de *Bonanza* est fusillé, dans un plan large qui lie tireurs et cible, ce qui est plutôt rare (*Alias Joe Cartwright, Bonanza, 1964*).

De plus, ce plan se termine par un zoom sur Joe, ce qui le dramatise. Enfin, à la différence de *Zorro*, il y a du suspense car la fumée des fusils fait obstacle à la vue, et la séquence suivante nous présente les Cartwright à cheval, en train de se presser pour sauver Joe. Le spectateur est donc laissé dans l'expectative pendant cette courte séquence, et ne sait pas si les Cartwright risquent d'arriver trop tard. Une autre différence avec *Zorro* est la dramatisation de l'exécution : plusieurs gros plans sont consacrés à Joe avant les coups de feu, il y apparaît inquiet et transpire. La comédie du quiproquo qui occupe l'essentiel de l'épisode (Joe est pris pour un condamné à mort évadé car il lui ressemble, et ce dernier essaie de se faire passer pour lui) prend un tour beaucoup plus grave.

Cette séquence a été jugée diffusable, alors que nous nous trouvons dans le cadre d'un programme familial. Tout ceci semble indiquer que la violence des plans disjoints

⁵³⁹ Stephen Prince, *op. cité*, p. 105-106.

s'est érodée (au cinéma et à la télévision). Le plan général est plus frappant, et joue sur une limite pour garder de l'intérêt à cette scène. De plus, l'utilisation du suspense, alors que la vie d'un personnage principal est en jeu, est un autre signe d'érosion de l'impact des images présentées dans *Zorro* : le réalisateur passe un seuil dramatique, ce qui montre que cela est possible, et suggère que cela est jugé nécessaire pour procurer des émotions au spectateur.

C. De nouvelles exécutions fatales au milieu des années 1960 pour un public familial : une violence de plus en plus importante à l'écran ?

La deuxième exécution par balles fatale est mise en scène en 1965 dans *The Fort* (*A Man Called Shenandoah*). Cette exécution est peu discutée par les personnages par rapport à celle de *Galvanized Yankee*. Le condamné exprime son consentement, il est complice de la mort de 50 soldats. Il y a donc moins de contraintes idéologiques, et la représentation de cette exécution est frontale. En effet, la scène reprend des images comparables à celle de 1957 : le condamné tombe sous les balles, face contre terre. La séquence réutilise les conventions.

Ce choix de mise en scène nous indique tout d'abord que la tolérance à ce type de violence est plus importante qu'en 1957. En effet, *The Fort* est diffusé une heure plus tôt (à huit heures et demie), dans un programme plus familial, et non dans une anthologie prestigieuse. La tolérance est également plus grande que dans l'épisode de *Bonanza* discuté auparavant, car un personnage est effectivement tué. Cependant, le programme semble jouer avec une limite pour une série familiale : le consentement des personnages, et l'utilisation d'images conventionnelles ne construisent pas l'exécution comme une transgression. D'ailleurs la violence est émoussée par l'absence de lien entre le peloton et le fusillé (on compte trois plans « tampons » entre la dernière apparition du peloton d'exécution, et le plan où le condamné tombe à terre).

La troisième et dernière exécution par balles fatale apparaît dans *The Prisoners* (*Daniel Boone*) en 1966. La mise en scène de la séquence utilise des conventions moins explicites. À la différence du condamné dans *The Fort*, qui est un personnage connu du

spectateur grâce à plusieurs scènes, le condamné de cet épisode est un figurant, qui est fusillé en ouverture d'épisode. De plus, la séquence présente plusieurs plans « tampons » qui séparent le condamné du peloton. Après un dernier plan moyen sur le condamné, se trouve un premier plan sur l'officier en charge de cette exécution, un second sur les proches du condamné, un troisième plan large sur le peloton d'exécution qui se prépare, et un quatrième et dernier plan sur les proches. Le condamné a disparu de l'écran depuis une trentaine de secondes quand les coups de feu retentissent, selon la convention du déplacement (un *reaction shot* sur le frère du condamné) et de la synecdoque. Le corps est invisible, et le spectateur ne l'entend même pas tomber au sol.

Par rapport aux mises en scène décrites dans *Alias Joe Cartwright* et dans *The Fort*, celle-ci est indirecte et utilise la suggestion. La série semble confrontée à une limite : il s'agit ici de la seule exécution avec passage de vie à trépas dans un programme destiné en premier lieu aux enfants, diffusé en première partie de soirée (entre sept heures et demie et huit heures et demie), tous modes d'exécution confondus. On ne tue pas les coupables à l'écran dans les westerns pour enfants : dans *Cowboy G-Men* en 1953 comme dans *Shotgun Slade* en 1960, l'exécution des coupables est évoquée, mais l'acte lui-même est repoussé hors épisode. L'exécution nous paraît constituer ici une violence spécifique. Cependant, celui qui en souffre n'est pas l'exécuté, mais son frère. Ce personnage est un « vilain », et il ne consent pas à l'exécution. Là encore, le spectateur est invité à juger la réaction du public, et celle-ci apparaît comme un contre-modèle. En somme, le « méchant » voit une violence et une transgression, le spectateur derrière son écran est invité à en faire une toute autre lecture et l'absence du corps à l'écran le guide (en suggérant que la violence ne se situe pas de ce côté).

Entre ces deux épisodes, on peut percevoir un changement de perspective. En 1965, le passage de vie à trépas est sous le regard du spectateur, de même que la réaction du héros à cette mort. En 1967, la réaction d'un personnage semble plus importante que le passage de vie à trépas. Le « périmètre » de jugement du spectateur est donc plus réduit dans l'épisode le plus récent.

D. De nouvelles exécutions « pour rire » et « pour de faux »

En 1966, le motif de l'exécution avec balles à blanc revient à l'écran avec l'épisode *Coup de Grâce (Laredo)*. Elle concerne à nouveau un personnage innocent « au sens large » (il s'agit encore d'un condamné politique se battant pour la liberté). L'aspect comique de cette exécution semble renforcé par rapport à celles de *Zorro* : le spectateur est au courant du sabotage, et pourtant le condamné tombe au sol à l'écran (et fait le mort). Les conventions sont moquées. Ainsi le condamné porte une chemise d'un blanc éclatant, qui reste sans tache. Ici, les scénaristes semblent pointer la convention de non représentation du sang dans le cas des blessures par balle. Du point de vue du spectateur, il est logique que la chemise reste immaculée car des balles à blanc ont été utilisées. Or, les personnages devraient être frappés de ne pas voir de sang, car cela révèle le sabotage. Les scénaristes mettent en évidence avec ironie la convention : à force de ne pas voir de sang, les personnages semblent avoir développé une cécité sélective (il est d'ailleurs possible que le spectateur « souffre » de la même cécité). Il y a une sorte de mise en abyme dans cette séquence : les acteurs jouent des personnages qui jouent « pour de faux » une exécution.

Cependant, il est intéressant de noter que cet épisode introduit une nouveauté dans la représentation de la mort par peloton d'exécution : la nécessité du coup de grâce. La convention de la mort immédiate et indolore est niée, car, selon les dialogues, il est nécessaire d'achever le fusillé, et une procédure est prévue à cette fin⁵⁴⁰. Cette idée est introduite plutôt tardivement dans le corpus, et dans le cadre d'une comédie pour public restreint (diffusée à dix heures du soir), ce qui suggère son caractère transgressif (en redonnant de la violence à l'exécution). Par ailleurs, le faux coup de grâce (une balle à blanc est aussi utilisée) a lieu hors champ de manière révélatrice. Faire violence à la tête d'un personnage, même pour de faux, même dans un programme diffusé en dernière partie de soirée, ne paraît toujours pas représentable.

⁵⁴⁰ Ceci est conforme à la réalité. Un certain nombre de codes militaires prévoient le coup de grâce, un soldat est désigné pour cette tâche, en France par exemple. Cette procédure n'est par contre pas prévue dans le code militaire américain. Voir Martin Monestier, *op. cité*, p.342-343.

L'année suivante, dans *The Day They Shot Agarn (F Troop, 1967)*, les conventions sont également moquées : le condamné ne respecte pas son emploi, il s'écroule au sol avec un « vrai faux » cri de douleur (il est révélé quelques instants plus tard que tous les soldats du peloton ont manqué leur cible, car ils sont incompetents). L'épisode reprend l'idée que la mort par fusillade n'est pas indolore ou immédiate, sans lui donner toutefois un aspect systématique (à la différence de *Laredo*). Il semble qu'il y ait une forme de recul dans la représentation de la violence.

Une lecture comparable peut être faite de l'exécution dans *Miracle at Santa Marta (Alias Smith and Jones, 1971)*. On retrouve la figure du personnage récurrent innocent en danger de mort. La mise en scène est disjointe comme dans *Zorro*, mais il y a un recul dans la violence par rapport à cette série : le bruit du coup de feu est remplacé par celui d'un bouchon dans l'épisode le plus récent ; de plus, il ne s'agit « que » d'une vision. Ils sont pourtant diffusés sur le même créneau horaire, et plus de dix ans les séparent.

La progression du caractère explicite des images ne semble donc pas linéaire, on peut pour l'instant faire l'hypothèse d'une rupture dans la deuxième moitié des années 1960, hypothèse à mettre à l'épreuve de la représentation de la pendaison. La violence du peloton d'exécution passe ainsi d'une diffusion relativement tardive, à un public plus familial, voire même infantin. La fin des années 1960 (plus précisément à partir de 1967 dans le cas étudié ici) correspondrait à un recul, les images sont moins explicites après cette date, et les exécutions fatales par cette méthode disparaissent. Le recul de la violence se retrouve ainsi dans les intrigues.

L'analyse de la mise en scène de cette de cette méthode d'exécution a également révélé une plus grande tolérance à la violence par armes à feu, et ce dès les années 1950, car elle reprend les conventions mises en place au cinéma depuis les années 1930. La représentation de cette méthode ne transgresse pas de norme sociale relative à la bonne mort, ce qui permet notamment de jouer à se faire peur.

III. La pendaison : une représentation contrainte et pourtant récurrente

La pendaison est le moyen d'exécution le plus utilisé dans le corpus. C'est en effet la méthode prévue ou utilisée dans 61 épisodes⁵⁴¹, elle est présente à l'écran de 1950 à 1973. La « mise en série » des représentations de ce moyen de mise à mort est facilitée, car plusieurs épisodes la mettent en scène chaque année (sauf exception). Les pendaisons se trouvent dans des westerns destinés à plusieurs types de publics, ce qui rend possible des comparaisons pour essayer de déterminer la violence de telle ou telle image. Le nombre important de pendaisons est en effet lié à la place des épisodes western dans le corpus, mais cette méthode est également utilisée en contexte contemporain⁵⁴², et dans un contexte historique autre que le western⁵⁴³.

Ce moyen est le plus utilisé dans la fiction, ce qui est aussi une conséquence de la longue histoire de la pendaison aux États-Unis. C'est la principale méthode d'exécution de la fondation des colonies au début du XX^e siècle. Or, l'abandon progressif de la pendaison s'accélère dans la réalité au moment de la diffusion des épisodes étudiés, même si elle n'est pas déclarée comme un moyen illégal d'exécution. On compte ainsi 41 pendaisons dans six États⁵⁴⁴ entre 1950 et 1977 : deux sur un total de 83 exécutions en 1950, deux sur 50 en 1958 et une sur 50 en 1959 par exemple⁵⁴⁵. En 1937, le Congrès en refuse l'utilisation pour punir les crimes fédéraux⁵⁴⁶.

Cette « crise finale » de la pendaison dans la réalité semble se retrouver dans les représentations, car il y a une difficulté particulière à sa mise en scène. Quelques épisodes mis à part, on remarque que le pendu est invisible, presque toujours hors du

⁵⁴¹ Voir liste (annexe 32).

⁵⁴² *The Hanging Judge*, *Climax*, 1956 (qui se déroule au Royaume-Uni), *I Am the Night – Color Me Black*, *The Twilight Zone*, 1964, et *The Lost Art of Dying*, *Mannix*, 1970.

⁵⁴³ La guerre d'Indépendance dans *The Prisoners*, et *The Traitor* de la série *Daniel Boone* (1966 et 1967 respectivement), et *To Hang a Hero* et *Dangerous Ally* de la série *The Young Rebels* (1970); la guerre de Sécession dans *The Story of Mary Surratt* (*Kraft Television Theater*, 1955) et les deux adaptations de *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1959, et *The Twilight Zone*, 1964) et le XIX^e siècle dans *The Devil's Laughter*, *One Step Beyond*, 1959 (qui se déroule au Royaume-Uni), et *John Peter Altgeld*, *Profiles in Courage*, 1965.

⁵⁴⁴ Il s'agit des États suivants : Kansas, Idaho, Washington, Iowa, Maryland, Utah.

⁵⁴⁵ Toutes les données sont tirées de la base de données Espy.

⁵⁴⁶ Austin Sarat, *Gruesome Spectacles : Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford Law Books, 2014, p.31.

cadre : il nous faut essayer de comprendre pourquoi la pendaison se trouve de manière si récurrente sur les écrans malgré tout.

Représenter la pendaison sans le pendu entraîne la nécessité de la suggérer, par un ensemble de conventions⁵⁴⁷. L'objet de cette partie est donc d'étudier les conventions relatives à la pendaison établies à la télévision et de voir comment elles évoluent. Une analyse chronologique permet de mettre au jour le passage de plusieurs « seuils de violence », et la reprise de séquences comparables d'un épisode à l'autre. Nous définissons comme un « seuil de violence » une image jusqu'alors inédite (dans les épisodes du corpus) à l'heure d'écoute considérée, et qui semble ajouter un degré de violence. Nous avons remarqué à plusieurs reprises que certains actes gagnent des horaires de diffusion plus familiaux, ce qui suggère une désensibilisation du public le plus restreint (le plus « adulte »). Ce phénomène de banalisation est décrit au cinéma par Stephen Prince⁵⁴⁸, et la présentation chronologique des différentes pendaisons du corpus nous permet de proposer une temporalité propre à cette violence à la télévision.

A. L'arrivée retardée à l'écran de la potence comme instrument de mise à mort (1950-1958)

La difficulté de représenter la pendaison est détectable dès les débuts de la mise en scène de ce thème à la télévision. Les premiers dispositifs de pendaison sont visibles dès 1953, mais la première pendaison fatale à l'écran n'a lieu qu'en 1958. Dans cette première période, la différence entre les séries dramatiques et les programmes d'aventure destinés à un public plus jeune apparaît nettement, ce qui n'est pas le cas pour l'utilisation des armes à feu. Ceci confirme qu'il y a une réticence particulière vis-à-vis de cette forme de violence.

⁵⁴⁷ Faute d'une étude précise sur le sujet au cinéma, il est pour l'instant difficile de comparer le traitement de la pendaison dans les deux médias.

⁵⁴⁸ Stephen Prince, *op.cité*, p. 84 : « Le public s'habitue aux seuils existants de violence et de morbidité, et les réalisateurs se rendent compte qu'ils doivent aller plus loin pour susciter le même niveau de réponse émotionnelle. » (« *Audiences become accustomed to existing thresholds of violence and morbidity, and filmmakers then find that they have to go further to evoke the same level of response.* »).

1) Dans les séries d'aventures ou les westerns pour le jeune public : le lieu commun de l'exécution interrompue

L'image de la potence et de la corde apparaissent à l'écran dans les premiers épisodes du corpus. En effet en 1953, dans *Hang the Jury (Cowboy G-Men)*, la première course contre la montre pour sauver un innocent est mise en scène. Le personnage menacé de pendaison est un personnage récurrent, Stoney Crockett, l'acolyte du héros, secouru alors qu'il a la corde autour du cou. La même année, on retrouve une image proche dans *Cherokee Round-Up (The Range Rider)*. Cependant, la scène est interrompue avant que le condamné, un chef indien, n'ait la corde autour du cou. Cet élément semble indiquer que dans deux programmes de syndication, produits pour les enfants et diffusés l'après-midi, ce type de séquence est jugé comme proche d'une limite pour ce type de public. Stoney ne reste en état de danger imminent que quelques secondes, et le chef indien n'en approche pas. La différence peut s'expliquer par le fait que, faisant parti d'une minorité, ce dernier bénéficie d'une « protection » particulière, comme nous avons pu le voir plus tôt⁵⁴⁹.

La menace de pendaison dans des séries pour enfants est donc tolérable dès le début des années 1950. Il est possible de « jouer à se faire peur » avec ce dispositif, et d'utiliser le suspense pour faire durer la séquence où le danger est grand. On peut apercevoir une première forme de banalisation de cette image car en 1958, dans deux épisodes de la série *Zorro (Zorro Saves a Friend et The Flaming Arrow)*, pour un genre de programme équivalent (bien que diffusé en première partie de soirée), le personnage condamné à la pendaison reste la corde autour du cou une vingtaine et une trentaine de secondes respectivement. En effet, la durée est un facteur qui fait partie des critères d'appréciation de la violence⁵⁵⁰. À la fin des années 1950, les intrigues invitent à « jouer à se faire peur » un peu plus longtemps, indice que l'impact de la menace s'est érodé.

⁵⁴⁹ Voir première partie.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.



Figure 30 - Stoney Crockett, la corde autour du cou, une image à la violence tolérable dans un programme pour enfants (*Hang the Jury, Cowboy G-Men, 1953*)

Le sauvetage des personnages « la corde autour du cou » est donc un classique pour les enfants, réutilisé par la suite, avec plus de détails et un facteur de durée accru pour maintenir son intérêt. Dans *The Flaming Arrow*, la trappe de la potence est actionnée, ce qui cause la chute d'un soldat. La pendaison est ainsi « découpée » entre deux personnages : le condamné qui a la corde autour du cou, et le soldat qui passe dans la trappe (sans passage de vie à trépas). Deux images peu violentes et disjointes dans le temps représentent symboliquement une pendaison, ce qui est sans doute le signe d'une limite avec laquelle cette mise en scène joue.

2) Un instrument de mise à mort menaçant

Dans les séries pour le jeune public, la potence ne menace que des innocents. Les personnages sont ainsi « protégés » par ce statut, et la potence n'est pas un instrument de mort pour eux. Cependant, des personnages sont effectivement coupables de meurtre, et pour eux, la pendaison est évoquée uniquement par le biais des dialogues. Dans *Hang the Jury*, le spectateur est assuré dans l'épilogue par la voix off du héros que

tous les complices de meurtre seront pendus⁵⁵¹. Par contre, la potence qui leur est destinée est invisible. La corde est donc mise en scène quand elle ne doit pas servir, ce qui indique là encore une limite de représentation. En 1958, cette limite s'est un peu relâchée dans une autre série produite pour la syndication. Dans *Revenge / Hostage (Mackenzie's Raiders)*, la potence est visible depuis la fenêtre du bureau du personnage principal, au début puis à la fin de l'épisode. La menace pour le condamné, coupable, est plus directe. Cependant, cette potence reste vide, le condamné ne l'approche pas. Nous sommes assurés qu'elle doit servir après l'épisode. Dans l'intrigue, le héros refuse que cette pendaison soit ouverte au public, tout comme elle est interdite au spectateur devant son poste de télévision. Les exécutions effectives apparaissent ainsi hors limite pour le jeune public, la potence est visible tant qu'elle n'est pas utilisée.

Dans les programmes pour un public plus large que les enfants, on remarque que la potence reste tout à fait invisible jusqu'en 1957. Quand il est associé au drame, ou à la comédie noire, l'instrument de mise à mort n'apparaît pas à l'écran, sans doute parce que la menace qui pèse sur les personnages est plus sérieuse. D'ailleurs en 1955, dans *The Story of Mary Surratt (Kraft Television Theater)*, l'exécution de l'innocente, douce et féminine Mary, est écourtée à l'écran : la potence est totalement invisible. Le spectateur voit le personnage quitter sa cellule et partir vers son destin. La représentation de la pendaison fatale semble hors limite.

Cependant, on peut aussi remarquer un relâchement progressif des contraintes. Le premier épisode qui évoque une pendaison avec une potence invisible est *Three Strangers (Fireside Theater, 1950)*, diffusé en deuxième partie de soirée (à partir de neuf heures). En 1956, dans *The Hanging Judge (Climax!)* une pendaison menace le personnage principal dans un programme diffusé à huit heures trente et en 1957, cette menace apparaît dans *Wagon Train*, diffusé en première partie de soirée (sept heures trente), pour toute la famille. De plus, dans l'épisode en question, *The Jean LeBec Story*, la potence gagne en matérialité : le spectateur entend le son de la construction de la potence, même s'il reste encore invisible.

⁵⁵¹ Pat, voix off: « Le juge implacable va finir sa carrière avec la même corde que celle qui lui a donné sa réputation. » («*The hanging judge will finish his career with the same rope that had given him his reputation.* »).

La banalisation de la pendaison dans des séries où elle menace vraiment est donc progressive, indice d'une limite de représentation, en particulier à des horaires où le public est familial et varié. Cette limite est mise en valeur par la comparaison avec un épisode diffusé la même année, mais pour un public beaucoup plus restreint.

3) Une potence « mortelle » à l'écran en 1957 : le passage d'un seuil de violence

En 1957, *Born to Hang (Gunsmoke)* introduit ainsi une nouveauté majeure dans la représentation de la potence : il s'agit, dans le corpus, de la première potence avec plateforme. En effet, dans les épisodes diffusés auparavant, le dispositif était sommaire et improvisé (une corde sur un point fixe, et le condamné sur un cheval ou un chariot). Ici, la potence légale, qui permet la pendaison « à l'anglaise » (« *long drop* »), avec quelques marches, plateforme et trappe, est mise en scène. C'est un instrument fixe, presque « en dur » qui suggère une utilisation courante.

La pendaison est cependant écourtée par la mise en scène, signe d'une limite. Le spectateur est frustré au dernier moment du passage de vie à trépas. Cette lecture de la violence spécifique de cette fin d'épisode est confirmée à l'intérieur de l'épisode par le fait qu'il est possible de montrer un lynchage en détails (une discussion sur la mise en place de la corde, le lynché la corde autour du cou, puis les jambes du lynché qui pendent), éléments que l'on ne retrouve pas pour la pendaison légale. Une autre confirmation provient de la programmation de cet épisode : il est diffusé après dix heures, dans le cadre d'un western estampillé « adulte ». Les contraintes de représentation sont donc moins fortes pour *Gunsmoke* que pour *Mackenzie's Raiders* évoqué plus haut. Et pourtant, la scène est coupée *avant* que le condamné n'ait la corde autour du cou. La scène de mise à mort est ainsi réservée aux professionnels et à un public réduit après l'épisode.

L'épisode franchit un « seuil de violence » en montrant à l'écran une potence, bientôt utilisée pour punir un coupable. Cependant, on remarque également des limites de représentation, alors que la série est soumise à moins de contraintes grâce à son horaire de diffusion.

B. L'élaboration et l'utilisation des conventions de représentation de la pendaison fatale (1958-1966)

Les évolutions constatées concernant la visibilité de la potence se poursuivent. La pendaison fatale gagne le petit écran en 1958, et la première tranche du *prime time* en 1962, alors qu'elle est dominée jusqu'alors par la figure de la procédure arrêtée précocement, ou de la pendaison interrompue. Dans cet intervalle, l'essentiel des procédés de mise en scène s'est mis en place et leur utilisation dans d'autres épisodes en fait des conventions. Il est à noter que nous ferons quelques entorses à la chronologie, car les éléments de la pendaison sont entrelacés et ne se répondent pas forcément.

1) Les principaux procédés de suggestion de la pendaison sont inaugurés à la télévision en 1958

Le premier de ces procédés de suggestion de la pendaison est la substitution, rendue possible par la répétition de l'exécution. En effet, dans *The Hanging of Roy Carter (Have Gun – Will Travel, 1958)*, la potence est testée : un sac de sable est utilisé pour vérifier le bon fonctionnement de la trappe ; il quitte brusquement le cadre. Cet objet inanimé remplace le corps du condamné, qui ne passe pas par la trappe dans cet épisode. C'est donc la seule pendaison à laquelle le spectateur assiste. La séquence du sac de sable rend la menace qui pèse sur le personnage plus pressante, cependant cette image semble peu violente car on la retrouve quelques mois plus tard dans *The Flaming Arrow (Zorro)*, pour un public plus jeune.

La répétition met en scène frontalement ce qui est difficile à représenter pour un personnage, et elle est devenue une véritable convention, visible tout au long du corpus par la suite.

D'autres procédés sont élaborés la même année, en particulier dans *The Day They Hanged Bret Maverick (Maverick)*. Cet épisode pousse plus loin la représentation de la pendaison du héros, visible dès 1953. La pendaison est entière cette fois : Bret, le héros, passe à travers la trappe. On peut comprendre cette séquence comme un signe de

la banalisation de la figure du « héros la corde autour du cou », y compris pour un public familial. Cette convention narrative est ici dynamisée, en y introduisant un élément de suspense, car le spectateur n'est pas assuré au moment de la scène de pendaison que la potence soit truquée. On continue à jouer à se faire peur, dans un programme diffusé le dimanche soir, à une heure de très grande écoute (avant neuf heures). En effet, des facteurs non visuels limitent le choc de l'ouverture de la trappe : *Maverick* est un western de comédie, le pendu a le statut protecteur de personnage principal, et nous avons assisté aux négociations pour truquer la potence⁵⁵². Des facteurs visuels complètent le tableau d'une violence limitée : le passage à travers la trappe a lieu hors champ, l'épisode utilise les procédés de déplacement visuel et de synecdoque sonore appliqués ici à la pendaison. La caméra se focalise sur les réactions du public au moment de l'ouverture de la trappe, signifiée par un son. Le condamné est invisible.

La même association est réutilisée quelques semaines plus tard dans *Eight Hours to Die (The Rifleman)*. Mais dans cet épisode, ces mêmes procédés sont repris dans le cadre du passage d'un premier seuil de violence majeur : il s'agit du premier passage de vie à trépas à l'écran par pendaison. Le programme est destiné à un public plus large que celui de *Gunsmoke* (il est diffusé à partir de neuf heures) et pourtant, il franchit un seuil. Toutefois, la tolérance à la violence est encore limitée : le condamné est inconnu du spectateur, c'est un figurant qui n'a pas de visage, il n'apparaît brièvement que de dos (figure). De plus, la scène reprend le procédé de déplacement en ne montrant que les réactions du public. Le tout se déroule en quelques plans rapides, la scène dure environ une minute.

Ces procédés de suggestion de la pendaison ont plusieurs avantages déterminants : le corps du pendu n'est pas endommagé à l'écran, la brièveté de la scène donne l'impression d'une mort immédiate. Nous retrouvons ici toutes les caractéristiques de la bonne mort, telle qu'elle est apparaît dans les représentations de la mort par armes à feu, et telle qu'elle est définie par l'interprétation du VIII^e amendement. Les conventions pour la pendaison reposent sur les mêmes interdits et les mêmes normes. Cependant, il nous faut encore comprendre pourquoi le regard est plus contraint dans le cas de la pendaison que du peloton d'exécution, alors que les conventions élaborées la rendent conformes aux normes.

⁵⁵² Pour mémoire, quelques mois plus tôt le thème du peloton d'exécution saboté apparaît dans *Zorro*.



Figure 31 - La première pendaison avec passage de vie à trépas à l'écran, un condamné inconnu, et sans visage (*Eight Hours to Die, The Rifleman*, 1958)

2) La représentation frontale de la pendaison est expérimentée en 1959

Deux épisodes diffusés en 1959 ont pour point commun de mettre en place des images qui montrent la pendaison de façon directe (et non indirecte comme dans le cas de la synecdoque sonore complétée par le déplacement visuel). Dans le premier épisode, *The Devil's Laughter (One Step Beyond)*, on retrouve une répétition avec sac de sable puis une pendaison. Cependant, l'ouverture de la trappe n'est pas signifiée par un effet sonore, mais montrée frontalement car elle se déroule dans le champ. Dans un plan large et en plongée, le personnage tombe dans la trappe, la corde autour du cou.

Cette scène explicite est diffusée dans un programme à destination d'un public restreint (après dix heures). De plus, le personnage est coupable, et la scène se déroule à Londres au XIX^e siècle, dans une série fantastique : les contraintes semblent relativement moins importantes que dans d'autres programmes et pourtant, l'exécution s'avère non fatale puisque la corde cède.



Figure 32 - Le premier condamné qui passe à travers la trappe à l'écran (dans un plan large montrant le fonctionnement de la potence) survit, car la corde se brise (*The Devil's Laughter, One Step Beyond*, 1959)

La comparaison avec *The Rifleman* nous indique semble-t-il une limite : il est possible de montrer une pendaison frontalement, mais pas si elle est fatale. Dans *The Devil's Laughter* une compensation immédiate au choc de la pendaison est apportée par la révélation de la corde brisée.

Toujours en 1959, un épisode franchit plusieurs seuils de violence : *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, diffusé dans *Alfred Hitchcock Presents*. Il s'agit de la première pendaison fatale d'un personnage connu du spectateur à l'écran. Mais surtout, le passage de vie à trépas est montré en gros plan, par le son et l'image. En effet, l'instant précis de la mort est l'objet d'une attention particulière : un gros plan présente le personnage de profil et une inversion des couleurs combinée à un effet sonore de craquement sourd signifie la rupture de la colonne vertébrale (voir figure⁵⁵³).

⁵⁵³ Cette inversion semble directement inspirée des toutes dernières lignes de la nouvelle originale d'Ambrose Bierce, publiée à la fin du XIX^e siècle: « une lumière blanche aveuglante flamboie autour de lui avec un son comme le choc d'un tir de canon – puis tout n'est qu'obscurité et silence ! » (« *a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon – then all is darkness and silence!* »). Ambrose Bierce, « An Occurrence at Owl Creek Bridge », *Tales of Soldiers and Civilians* (1890), Édition revue, Kent, Kent State University Press, 2003.



Figure 33 - L'inversion des couleurs au moment du passage de vie à trépas (*An Occurrence at Owl Creek Bridge*, Alfred Hitchcock Presents, 1959)

Ensuite, le cadavre est visible, ce qui est une autre première dans le corpus. En effet, dans la toute première pendaison fatale à l'écran (*The Rifleman*), le pendu est totalement invisible. Ici, le haut du corps est montré, de dos, tandis que d'autres plans montrent ses jambes qui continuent à se balancer légèrement. Il est à noter que cette image fait aussi partie du vocabulaire du cinéma⁵⁵⁴.



Figure 34 - Le corps du pendu est découpé par le montage (*An Occurrence At Owl Creek Bridge*, Alfred Hitchcock Presents, 1959)



Figure 35 - Les "jambes du pendu" : le spectateur reste en présence du cadavre quelques instants (*An Occurrence At Owl Creek Bridge*, Alfred Hitchcock Presents, 1959)

Cet épisode constitue un jalon important dans la représentation de la pendaison à la télévision, il se détache des autres épisodes diffusés à la même période sur le sujet.

⁵⁵⁴ Stephen Prince décrit notamment une pendaison dans *Back to Bataan* (1945), où le haut du corps du pendu est caché dans un drapeau, seules les jambes sont visibles. Même dans le contexte peu contraint du film de guerre, le corps du pendu doit être partiellement dissimulé (Stephen Prince, *op. cité*, p.217-218).

Une diffusion le dimanche soir à neuf heures et demie indique pourtant a priori des contraintes plus importantes que pour l'épisode de la série *One Step Beyond*. Cependant, les images sont plus détaillées et la pendaison est fatale, ce qui peut être lié à une différence de statut. En effet, cette série d'anthologie est un programme de prestige, sous le patronage d'un très grand nom du cinéma. Alfred Hitchcock lui-même est l'hôte de la série, il introduit et clôture chaque épisode par une saynète humoristique. Ici par exemple, il apparaît dans la bouche d'un canon dans le prologue et couvert de suie dans l'épilogue, le canon ayant explosé. Le programme penche donc du côté « artistique » de la production télévisuelle, ce qui lui donne un statut plus élevé que celui de simple divertissement, lui conférant une plus grande liberté⁵⁵⁵. De plus, l'épisode est une adaptation d'une nouvelle appartenant au patrimoine littéraire des États-Unis, et souvent étudiée à l'école. Là encore, l'aspect culturel, artistique et patrimonial semble déterminant dans la compréhension de la spécificité de cet épisode.

De plus, du point de vue du contenu, remarquons que la pendaison de Farquhar, le personnage principal, est double. Il y a tout d'abord la pendaison d'ouverture d'épisode, qui rentre dans la catégorie des pendaisons non fatales, car la corde cède et Farquhar s'échappe. Il y a ensuite la pendaison de fin d'épisode, qui révèle que l'évasion n'est qu'une illusion, et celle-ci est fatale. Entre temps, le condamné est devenu un meurtrier (il étrangle un soldat pendant sa « fuite »), ce qui donne un aspect moral à cette seconde pendaison⁵⁵⁶. Un dernier facteur contribue à rendre ces images tolérables un dimanche soir : le gros plan ne révèle pas de dégât majeur à la tête (hormis le son de la colonne qui se brise⁵⁵⁷, le condamné n'est pas défiguré) et surtout la mort est instantanée. Nous retrouvons là les critères essentiels de la « bonne mort ».

L'épisode franchit ainsi deux seuils majeurs : le passage de vie à trépas est montré à l'écran, de même que le cadavre. C'est en effet la première fois dans le corpus

⁵⁵⁵ Le même raisonnement est attesté au cinéma par Stephen Prince. Lorsque la Paramount envisage (en 1931) de produire une adaptation de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, la compagnie considère que le statut du roman permettra au réalisateur « d'aller plus loin » avec l'aval de la censure que ce qu'un script « ordinaire » permettrait. *Ibid.*, p. 66.

⁵⁵⁶ Il est à noter que cette péripétie est absente de la nouvelle originale, c'est donc un choix délibéré des adaptateurs de faire du personnage principal un meurtrier, avant de remettre en scène sa pendaison (fatale cette fois). Nous retrouvons ici la norme sociale de la rétribution et de la réciprocité. Aux yeux du spectateur, il ne s'agit plus seulement d'une punition pour tentative de sabotage, qui ne respecte pas cette norme, mais d'une punition pour meurtre.

⁵⁵⁷ Ce son reste absolument original dans le corpus.

que la convention des « jambes du pendu » est appliquée à une pendaison légale⁵⁵⁸. Ceci semble une limite car on ne voit pas le corps du pendu en entier. Pourtant dans *The Black Hankerchief (Have Gun – Will Travel)* diffusé la même année, sur le même créneau horaire, dans une série ne disposant pas du même prestige, le spectateur peut voir un corps, en entier, qui se débat.

Cette image a priori plus violente existe pourtant dans un programme plus contraint. La différence réside sans doute dans le statut de la pendaison : dans le cas de *The Black Hankerchief*, il s'agit d'un meurtre/lynchage (la définition est d'ailleurs débattue entre le héros, Paladin, et sa victime) et dans le cas de *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, il s'agit d'une exécution légale. Ceci semble confirmer l'hypothèse que la violence de l'exécution légale est spécifique : à la fois montrée et peu visible.



Figure 36 - Une pendaison improvisée en dehors de tout cadre légal est mise en scène de manière plus directe et explicite qu'une pendaison légale (*The Black Hankerchief, Have Gun - Will Travel, 1959*)

⁵⁵⁸ Rappelons que nous la voyons dans *Born to Hang (Gunsmoke, 1957)* pour un lynchage.

3) La durée de la pendaison s'allonge, ses conséquences gagnent l'écran (1960-1963)

La première exploration des suites de la pendaison se trouve dans l'épisode de la série *Alfred Hitchcock Presents* décrit plus haut, où le spectateur reste en présence du cadavre pendant une quinzaine de secondes. L'année suivante, un nouveau seuil est franchi dans *Execution (The Twilight Zone)* car le pendu n'est plus de dos et sans visage, mais de face, en gros plan, avec la marque de la corde autour du cou (voir figure). Cette représentation semble diffusable, grâce à l'horaire tardif du programme (après dix heures), et au « contrat de communication ». *The Twilight Zone* est une série d'anthologie fantastique, de science-fiction, bien souvent noire, et aux thèmes « adultes ». Le spectateur s'attend donc à voir une certaine forme de violence, de cruauté ou d'humour noir⁵⁵⁹.



Figure 37 - Une fois libéré de sa corde, le pendu semble serein, même si la marque de la corde est visible (*Execution, The Twilight Zone, 1960*)

De plus, là encore, le passage de vie à trépas (montré quelques instants plus tôt par le biais d'une ombre) est immédiat, et le cadavre du pendu, un cambrioleur, apparaît

⁵⁵⁹ Tim Brooks, Earle Marsh, *op. cité*, p. 1440.

serein. Cette mise en scène est cependant peu réaliste : dans la réalité, les pendus ont souvent les yeux exorbités, la langue gonflée et protubérante dans le cas de ceux qui ont agonisé longtemps⁵⁶⁰. Cette distorsion est bien évidemment appliquée pour que l'image reste diffusable et corresponde à la « bonne mort ». Le fait que le cambrioleur ne soit pas mort légalement entre aussi en ligne de compte, car sa punition apparaît providentielle : il vient de tuer le condamné (en l'étranglant avec une cordelette, substitut de la pendaison), et le voici tué par la corde destinée à l'origine à sa victime. Cette voix de la moralité permet de faciliter le passage de ce seuil de violence.

La même année, sur la même tranche horaire, *Shadow of a Pale Horse (The United States Steel Hour)* confirme l'importance de la voix de la moralité. Il s'agit en effet de la première exécution fatale d'un homme dont la culpabilité est incertaine, il se dit innocent mais accepte de se soumettre au châtement. Il apparaît de face, en gros plan, la corde autour du cou. Il reste cependant totalement invisible au moment de son passage de vie à trépas, par le biais du déplacement (*reaction shot*) et de la synecdoque. Puis le spectateur reste en présence du corps, grâce à un gros plan sur la corde qui se balance. Les dialogues décrivent le cadavre (lui aussi serein et apaisé), et organisent la levée de la dépouille et son enterrement. Le caractère explicite des images est en recul par rapport à celles de *Execution*. Un facteur semble y contribuer : le condamné est pendu légalement mais la moralité est amère pour la communauté qui a décidé et organisé cette pendaison, elle n'apporte pas satisfaction. La représentation suggérée de la pendaison est ici associée à une morale renversée : au lieu de renforcer la communauté, la pendaison l'a détruite. La dissociation pendu invisible/ public visible nous indique bien que les réactions de ce dernier sont importantes, et le spectateur est amené à les juger et à les évaluer.

En 1962, cette représentation qui évoque les suites de la pendaison, quitte les horaires tardifs. En effet, la première exécution fatale, avec passage de vie à trépas à l'écran, avant huit heures, est mise en scène dans *The Executioners (The Virginian)*. Le programme, diffusé le mercredi soir à partir de sept heures et demie, est destiné à un large public. La scène est frappante : il s'agit de la scène d'ouverture de l'épisode pilote,

⁵⁶⁰ Austin Sarat, *op. cit.*, p. 38.

susceptible d'attirer une audience très importante. Toutefois, le condamné, puis son corps, restent hors du cadre, alors même que les dialogues et les attitudes des personnages indiquent que le cadavre du pendu se trouve à leurs pieds (voir figure).



Figure 39 - Les personnages regardent le cadavre du pendu, qui reste hors du cadre (*The Executioners, The Virginian*, 1962)



Figure 38 - Le fils du pendu mime la pendaison lors d'un spectacle, substitut plus explicite que la figure conventionnelle de la répétition avec le sac de sable (*The Executioners, The Virginian*, 1962)

La notion de seuil s'applique bien à cet épisode, mais probablement pas celle de seuil de violence. En effet, rendre le condamné totalement invisible par le choix de mise en scène tient plutôt ici de la proclamation idéologique, et joue avec les attentes du spectateur. Les personnages principaux critiquent le public de la pendaison, qui s'est déplacé pour voir, et non pour la « leçon ». Cette critique, présente dans l'intrigue, est appuyée et confirmée par la mise en scène : le spectateur, devant son écran, voit une pendaison, tout en étant « privé » du pendu. Son désir de voir n'est pas assouvi, mais au contraire dénoncé comme du voyeurisme. La mise en scène le force à scruter l'écran pour voir quelque chose, ce qui le place dans la même disposition que le public dans la fiction – sans les bénéfices en termes d'images violentes et de sensations fortes. Il est en quelque sorte pris « en flagrant délit de pulsion malsaine », comme le public du supplice décrit par Michel Foucault⁵⁶¹. Le motif du « pendu peu visible » décrit dans les autres épisodes nous semble aussi entrer dans cette perspective, le jugement du regard du spectateur sur l'exécution est rendu plus flagrant dans cet épisode par le parti pris radical de la mise en scène.

⁵⁶¹ Il évoque « cette formidable curiosité qui presse les spectateurs autour de l'échafaud et des souffrances qu'il donne en spectacle ; on y déchiffre le crime et l'innocence, le passé et le futur, l'ici-bas et l'éternel. Moment de vérité que tous les spectateurs interrogent. » Michel Foucault, *op. cité*, p. 50.

L'absence du pendu n'est donc pas ici une question de violence. La comparaison avec le second épisode de la même série, qui présente une pendaison sur les mêmes horaires, permet de confirmer cette lecture. Le condamné y est visible, au pied de la potence. L'absence *totale* du condamné dans l'épisode pilote est délibérée. De plus, on peut noter que le substitut à l'exécution, présent dans *The Executioners*, est plus explicite que la répétition avec le sac de sable, que l'on retrouve ailleurs : lors d'un spectacle, un personnage se passe une cordelette autour du cou pour mimer la pendaison (voir figure). La violence de la pendaison est spécifique dans cet épisode : c'est celle qu'il ne faut pas regarder, par décence. Seuls les voyeurs et leurs « bas instincts » en profitent. Il y a donc un jugement du regard sur l'exécution, que nous avons déjà observé dans le cas du supplice de Jeanne d'Arc.

Quatre mois après *The Executioners* est diffusé *The Judgment* (en 1963). Cet épisode constitue un aboutissement car on peut remarquer que les procédés de mise en scène, utilisés pour décrire les pendaisons fatales dans les programmes tardifs, se déplacent dans la grille horaire et gagnent la première partie de soirée. Ceci nous signale que les procédés de suggestion de la pendaison sont devenus, pour l'essentiel, conventionnels. La majorité des dispositifs décrits sont y condensés. Tout d'abord, en début d'épisode, on trouve une répétition avec un sac de sable. Ensuite, la pendaison est mise en scène selon des procédés classiques de déplacement et synecdoque. En effet, le juge retient toute la communauté dans la salle du tribunal (sous la menace d'une arme) pour éviter les désordres, pendant que la pendaison a lieu à l'extérieur. On peut d'ailleurs remarquer ici la cohérence avec le parti pris de l'épisode pilote. Les habitants, comme le spectateur, entendent la trappe s'ouvrir et réagissent à cet effet sonore : le pendu est invisible pour tous. Suit une scène où les « vilains » quittent la ville, le cadavre du pendu est placé sur le ventre, en travers du dos d'un cheval, image déjà aperçue dans *Execution (The Twilight Zone)* trois ans auparavant.

On peut voir ici une certaine banalisation des conventions de suggestion de la pendaison. Seule l'image des « jambes du pendu » manque à l'appel. Un seuil de violence semble franchi : les publics de tous âges peuvent assister en *prime time* à une pendaison fatale suggérée, et en voir le résultat. Nous pouvons encore retrouver l'association du passage d'un seuil avec une valeur édifiante : les « méchants » repartent

désarmés et défaits, et l'avocat de la défense embrasse les valeurs du juge, favorable à une justice simple et immédiate.

4) La chute du condamné gagne le *prime time* (1963-1966)

Les seuils de violence suivants concernent la représentation de la chute du corps du pendu. Les chutes visibles à l'écran avant 1963 sont surtout celles des sacs de sable. Le spectateur a pu cependant voir des corps qui tombent en sortant du cadre, comme avalés, ou une vue partielle d'un corps qui tombe (dans *The Devil's Laughter* et *An Occurrence at Owl Creek Bridge* en 1959, et *Execution* en 1960) ; ces scènes furtives se trouvent dans des programmes tardifs (diffusés après neuf heures), signe que ces images détaillées approchent une limite.

Cette séquence revient à l'écran en 1963 après dix heures du soir : dans *With a Smile (Gunsmoke)* c'est un corps tout entier qui est précipité à travers le cadre, de haut en bas, rendant l'acte de pendaison visible. Un homme remplace le sac de sable mais la vision est indirecte, car il s'agit d'une ombre projetée sur un mur (voir figure). L'image furtive et l'utilisation de l'ombre suggèrent que l'épisode joue avec une limite. Un seuil de violence est cependant franchi car le spectateur peut voir, pour la première fois, même de façon indirecte, le « *long drop* ».

Cette difficulté de représentation pose problème. Pourquoi ce mouvement de chute est-il perçu comme proche d'une limite ? On remarque en effet que la représentation du mouvement dans la pendaison est restreinte. Dans les trois épisodes diffusés avant 1963, son amplitude est réduite. Pourtant, la chute ne contrevient pas aux principes de la « bonne mort ». Au contraire, une bonne chute est nécessaire à la rupture de la colonne vertébrale, et permet une mort rapide⁵⁶². On peut faire l'hypothèse que le mouvement fait appel à la mémoire sensorielle du spectateur. Représenter la chute faciliterait l'identification avec le personnage et lui permettrait de se figurer cette rupture brutale.

⁵⁶² C'est la justification principale de la pendaison à l'anglaise.



Figure 40 - L'ombre du corps du condamné pendant sa chute fatale
(*With a Smile, Gunsmoke*, 1963)

En 1964, le thème est évoqué plus directement, à un horaire moins tardif. La version de *The Twilight Zone* de la nouvelle *An Occurrence at Owl Creek Bridge* met en scène la chute du corps du personnage principal, deux fois. Ainsi, la première pendaison dans la première partie de l'épisode est montrée par le biais de la focalisation interne. Cet épisode se détache car il est pour l'essentiel sans parole, il se concentre sur les sensations et les émotions du condamné. La préparation de l'exécution est très lente. La mise en scène multiplie les gros plans sur le visage du condamné, sur ses poignets liés par une corde, sur le dispositif de pendaison, ... La perspective est donc renversée, car les quelques participants qui font aussi office de témoin ne sont pas mis en valeur.

La focalisation interne permet aussi de partager les souvenirs du condamné, qui se portent vers son épouse. L'exécution elle-même est vue de l'intérieur. Un plan permet au spectateur de partager la chute du pendu depuis le pont : le personnage regarde vers le bas et nous voyons le bas de son corps et l'eau de la rivière qui se rapproche. Quand il se pense sauvé grâce à la corde rompue, nous partageons sa joie d'être encore en vie. De nombreux gros plans montrent les diverses merveilles de la nature qu'il peut observer (voir figure). Cette première pendaison facilite l'identification du spectateur avec le personnage en nous donnant un aperçu des émotions du pendu.



Figure 41 - Par des plans en focalisation interne, le spectateur partage la chute du condamné, puis son émerveillement quand il est sauvé (*An Occurrence at Owl Creek Bridge, The Twilight Zone*, 1964)

La seconde pendaison, en fin d'épisode, est mise en scène frontalement : le corps en entier tombe, puis est arrêté par la corde, et le cadavre pend ensuite au bout de la corde ; un long travelling arrière permet d'apprécier la scène dans son contexte. Il s'agit d'une vision exceptionnellement détaillée et concrète dans le corpus. Le dispositif de l'ombre utilisé dans *Gunsmoke* n'est pas repris, et le corps s'arrête dans le cadre. Cet épisode est une exception à plusieurs titres. Il s'agit du premier corps de pendu non découpé par le cadrage à l'écran, et de la première chute montrée en entier, sans montage. De plus, le discours autour de cette pendaison est limité : il ne semble pas possible de trouver une « voix de la moralité ». La dernière image est la suite du travelling : le pendu disparaît, il ne reste plus que la nature qui s'éveille, indifférente au drame qui vient de se produire. Les souffrances que les hommes s'infligent semblent futiles, sinon absurdes.

On peut comprendre cette diffusion malgré ces images détaillées. L'épisode bénéficie sans doute de la même caution artistique que dans la version de 1959, et du « contrat de communication » spécifique de la série. De plus, Rod Serling, hôte et créateur de la série, insiste sur son caractère exceptionnel en prologue. Il s'agit en réalité de *La Rivière du Hibou*, un court métrage réalisé par Robert Enrico, qui a remporté la Palme d'or du court métrage à Cannes en 1962⁵⁶³. Deux mois après sa diffusion aux

⁵⁶³ Vinca Van Eecke. *Festival de Cannes > Archives > Les Palmarès* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/1962/awardCompetition.html> (consulté le 27 octobre 2015).

États-Unis dans la série, il remporte l'Oscar du meilleur court métrage de fiction⁵⁶⁴. Ceci peut expliquer la plus grande tolérance vis-à-vis de la pendaison : cet épisode n'est pas de la « simple télévision » mais du « cinéma de grande qualité ». Il est aussi possible de se demander si, n'étant pas américain, Robert Enrico, est moins sensible aux conventions liées à la représentation de la pendaison à la télévision. Enfin, le passage de vie à trépas est plus détaillé que dans les représentations ordinaires, cependant la mort décrite est immédiate, ce qui respecte les principes de base de la « bonne mort. »



Figure 42 - La chute du pendu, puis le corps du pendu, des images très rares à la télévision
(*An Occurrence at Owl Creek Bridge*, *The Twilight Zone*, 1964)

L'épisode *Nice Day for a Hanging (Branded)*, diffusé en 1966, constitue une dernière étape dans la représentation de la chute du corps et du fonctionnement de la potence. Cet épisode franchit un seuil de violence car la représentation plus détaillée de l'exécution gagne le *prime time*, avant neuf heures, un dimanche soir. Un public très large peut voir un condamné pendu : la caméra est placée sous la plateforme, les jambes tombent et sont arrêtées dans leur chute (voir figure). Il s'agit ici de la troisième pendaison « tous publics » avec passage de vie à trépas, et pour la première fois, le condamné est visible sur la potence (dans une scène de plusieurs minutes), puis partiellement sous la potence.

Cette image explicite semble jouer avec une limite : le plan sur les jambes du pendu est furtif, et l'épisode ne revient plus sur le condamné (y compris dans les dialogues). De plus, l'utilisation conventionnelle de la synecdoque est un recul dans la

⁵⁶⁴ Wikipedia, the free encyclopedia. 36^e Cérémonie des Oscars [en ligne]. Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/36e_cérémonie_des_Oscars (consulté le 27 octobre 2015).

description du corps par rapport à *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (version 1964). L'image du pendu en entier ne semble pas diffusable en première partie de soirée. En effet, la mise en scène fait ici la part entre ce qui est regardable et ce qui ne l'est pas. Le pendu est « découpé » en deux, ce qui respecte les valeurs de l'inviolabilité du corps humain, et notamment de la tête. La tête du pendu, qui a subi les dommages (et son visage) reste hors champ. Cette partie du corps, la plus « sensible », celle qui peut déclencher le plus d'émotion chez le spectateur est hors de portée, hors limite. La seule partie du corps visible pour le spectateur n'a subi aucun dommage. Seule l'immobilité nous indique le passage de vie à trépas. Le regard du spectateur est soigneusement canalisé et contrôlé par le cadrage: il y a peu à scruter dans ces images, qui ont surtout une valeur informative (la mort a bien lieu), les images sensationnelles sont réservées au public dans la fiction, qui réagit de manière très expressive. Là encore, le spectateur n'est pas placé dans la même position que le public, il est à nouveau invité à juger les différentes réactions (celles de la foule, du fils du pendu, et du héros).

Un autre indice du caractère limite de la séquence de *Branded* est le fait que cette pendaison soit édifiante (par le rappel de la toute puissance de la loi et des valeurs familiales et patriarcales). Le condamné porte même le consentement à un point extrême, puisqu'il devient son propre bourreau, cette exécution devient aussi un sacrifice. L'édification semble compenser le caractère explicite des images (pour un horaire familial).



Figure 43 - La pendaison vue depuis la trappe dans *Nice Day for a Hanging (Branded, 1966)*, permet de voir partiellement le passage de vie à trépas, une première à une heure de grande écoute

C. Un retour à des conventions plus suggestives, signe d'une sensibilité particulière à la violence de la pendaison ? (1967-1973)

Nice Day for a Hanging, diffusé en 1966, est le dernier épisode appartenant à une série de pendaisons fatales sur les écrans avant neuf heures du soir, phase débutée avec *The Executioners* (1962). Après 1966, les pendaisons fatales durant cette même tranche horaire sont au nombre de trois, alors que l'on compte 17 épisodes où la méthode prévue ou employée est la pendaison. Ainsi, la présence des pendus est moins importante à l'écran.

1) Le retour de la figure de l'exécution interrompue

La pendaison interrompue disparaît entre *The Gamble* (*Bonanza*), diffusé en 1962 et *The Hanging* (*Gunsmoke*), sur les écrans en décembre 1966. Le gang du condamné y empêche l'exécution de se terminer – résolution présentée dans *Hour After Dawn* (*Laramie*) en 1960. Cependant, l'épisode de *Laramie* est diffusé avant neuf heures, alors que *Gunsmoke* occupe la tranche horaire la plus tardive (dix heures-onze heures). La reprise de cette convention narrative semble indiquer un recul dans le caractère explicite de la pendaison. *The Hanging* propose toutefois une répétition « grandeur nature » où le sac de sable est remplacé par le bourreau qui teste la corde, en passant par la trappe (dont l'ouverture résonne, reprenant la convention sonore ordinaire). Il s'agit du seul exemple de chute d'un homme dans la trappe après l'épisode de *Branded*. Ces éléments indiquent une tolérance limitée à ce type de séquence (même s'il ne s'agit que d'une répétition) alors que ce seuil a été passé « pour de vrai » dans *An Occurrence at Owl Creek Bridge* en 1964.

Faut-il interpréter cette séquence comme le signe d'une moindre tolérance à la pendaison (dans un épisode a priori peu contraint par son horaire de diffusion) ? On peut apporter pour appuyer cette hypothèse des éléments de l'intrigue. *The Hanging* multiplie les discours négatifs : Doc, Kitty, Festus (personnages récurrents) expriment des critiques, Matt lui-même est réticent à l'idée d'organiser une pendaison, la femme

du candidat au poste de bourreau s'oppose à son choix. Cependant, le choix de priver le spectateur de l'exécution au dernier moment peut aussi être lié à la logique de jugement du regard déjà évoquée : l'accès à la pendaison est encore plus réduit que dans *Nice Day for a Hanging*.

Les autres épisodes présentant des pendaisons après 1967 partagent cette évolution. En effet, la distinction entre programmes diffusés avant et après neuf heures perd toute valeur : les mêmes conventions sont utilisées. Les épisodes diffusés en deuxième partie de soirée sont aussi peu explicites dans leur description de la pendaison que les épisodes destinés à un public familial. Par exemple, *The Lost Art of Dying* (Mannix, 1970) met en scène une exécution interrompue précocement, la potence est invisible, cachée derrière une porte. Même une série réputée violente par ses bagarres et les fréquentes fusillades ne passe pas le seuil de la chambre d'exécution⁵⁶⁵. Le même dispositif narratif apparaît avant neuf heures dans *Requiem for a Country Doctor* et *A Bad Place to Die* (de la série *The Virginian*, tous deux diffusés en 1967), même si la potence y est visible. La figure de la pendaison interrompue au stade de la corde autour du cou apparaît aussi bien dans *Alethea* (*Kung Fu*, 1973) après neuf heures, que dans cinq épisodes diffusés plus tôt, entre 1969 et 1973⁵⁶⁶. On peut remarquer que deux d'entre eux utilisent la répétition avec sac de sable⁵⁶⁷, qui place définitivement cette séquence du côté des conventions.

La pendaison fatale est plus rare après 1966. Le fait que l'exécution dans *The Legacy of Charlie O'Rourke* (*Alias Smith and Jones*, 1971) soit totalement hors champ, avec une potence invisible, entre dans cette perspective. Il est à signaler qu'il s'agit de la seule pendaison hors champ de tout le corpus. La fin des années 1960 est aussi marquée par le retour des innocents, qui sont systématiquement sauvés. Cette intrigue conventionnelle, particulièrement prégnante durant les années 1950, réapparaît. Le choix des intrigues réduit l'accès du spectateur à la pendaison, ce qui semble aussi vrai pour les choix de mise en scène, sauf cas exceptionnels.

⁵⁶⁵ Tim Brooks, Earle Marsh, *op. cité*, p. 851. Il est à noter que cet épisode comprend lesdites bagarres et fusillades. Ceci nous rappelle s'il est besoin le caractère spécifique de l'exécution.

⁵⁶⁶ *The Prisoner* (*Gunsmoke*, 1969), *The Price of the Hanging* (*The Virginian*, 1970), *Dangerous Ally* (*The Young Rebels*, 1970), *The Day They Hanged Kid Curry* (*Alias Smith and Jones*, 1971), *Horse of Another Color* (*Dusty's Trail*, 1973).

⁵⁶⁷ *The Price of the Hanging* (*The Virginian*, 1970), *Dangerous Ally* (*The Young Rebels*, 1970).

2) La pendaison fatale est plus rare, et sa mise en scène est conventionnelle

La première des trois pendaisons fatales se déroulant à l'écran après 1966 est celle de Jack Sloan dans *Of Lasting Summers and Jim Sonnett (The Guns of Will Sonnett)* en 1967. En termes d'images explicites, on peut observer un recul par rapport à *Branded*. En effet, le condamné monte sur la potence, délivre ses dernières paroles, puis devient invisible. Le passage de vie à trépas reprend la mise en scène conventionnelle utilisant la synecdoque sonore et le déplacement visuel (*reaction shot* sur le public), et la scène se termine quelques secondes après le retentissement du bruit de la trappe. La durée de l'exécution n'est pas allongée comme dans la première moitié des années 1960, mais plutôt raccourcie. De plus, au début de l'épisode, la scène de répétition est réduite au test de la trappe, qui fonctionne à vide, sans sac de sable. Or *Of Lasting Summers and Jim Sonnett* est diffusé après neuf heures, alors que l'épisode de *Branded*, plus explicite, est diffusé plus tôt. Cette pendaison participe de l'impression d'un recul de l'accès du spectateur à la pendaison, associé à un jugement du regard du public : en effet, les deux héros refusent de regarder la pendaison et lui tournent le dos. Ils n'ont accès qu'au son informant que la pendaison a lieu.

En 1970, *To Hang a Hero (The Young Rebels)* rend le pendu à nouveau visible dans un programme destiné à un très large public, diffusé le dimanche soir entre sept et huit heures. En effet, la réalisation multiplie les plans lors de la pendaison : il y a d'abord les jambes qui tombent (indiquant le passage de vie à trépas, en un seul plan), puis les jambes qui pendent (visibles dans trois plans différents). Le spectateur reste en présence du corps près d'une minute, même s'il ne le voit que partiellement⁵⁶⁸.

Cette mise en scène apparaît plus proche de celle de *Nice Day for a Hanging*, avec laquelle elle a en commun une forte valeur édifiante. L'épisode n'apporte pas de nouvel élément explicite, à part la durée qui est plus importante. L'image conventionnelle des jambes du pendu, repérable depuis 1957 dans plusieurs épisodes

⁵⁶⁸ Pour mémoire, le spectateur n'est pas resté en présence du cadavre depuis 1964 (dans les deux épisodes de *The Twilight Zone*).

(pour des lynchés et des pendus) semble indépassable en terme de détails. Le fait que le condamné soit un héros national est à prendre en compte. La mise en scène de cette « bonne mort » patriotique est associée avec un plus grand accès du spectateur à l'événement, toujours sous le contrôle du cadrage, et à une invitation à juger les réactions du public et des exécuteurs. Le spectateur est à nouveau privé d'images sensationnelles décrivant le pendu, mais il a accès aux émotions des participants à la pendaison, et notamment à leur édification. Le « triomphe du martyr » justifie l'utilisation de conventions plus explicites (car la vision est nécessaire à l'édification), justification qui n'existe pas pour le « criminel ordinaire » présenté dans l'épisode de *The Guns of Will Sonnett* (savoir que la loi a triomphé est suffisant).

3) Un dernier seuil de violence est franchi dans *The New House (Ghost Story, 1972)*

Une dernière pendaison franchit des seuils de violence en 1972 dans la série *Ghost Story*, diffusée en deuxième partie de soirée. Cet épisode présente en effet une scène jusqu'alors inédite : nous voyons le corps de la condamnée chuter dans la trappe, dans un plan en plongée. Il est suivi d'une séquence montrant l'agonie de la pendue, par un procédé de déplacement : les sensations liées à l'étranglement lors de la pendaison sont reportées sur un autre personnage. La jeune femme, qui habite une maison hantée, souffre de l'étranglement (vécu sous la trappe par la pendue) et essaye de se libérer de l'emprise d'une corde invisible après avoir eu une vision de la pendaison (voir figure).

Cette scène est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, elle brise l'image de la mort immédiate lors de la pendaison, image construite notamment par la répétition de ce type de mise en scène dans les épisodes étudiés. Or, le problème de la longue agonie des pendus est une réalité historique. Stuart Banner évoque ainsi la pendaison de plusieurs condamnés dont le cœur bat encore 30 minutes après le début de l'exécution, d'autres ont même pu être réanimés⁵⁶⁹. De même, Austin Sarat présente en annexe de son ouvrage une liste des exécutions bâclées aux États-Unis de 1890 à 2010, où les pendaisons qui durent plusieurs minutes (ou dizaines de minutes) sont nombreuses⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ Stuart Banner, *op. cité*.

⁵⁷⁰ Austin Sarat, *op. cité*, appendix B.

La mise au point de la pendaison « à l'anglaise » entre dans cette perspective : il s'agit de s'assurer que le pendu ne meure pas d'asphyxie. Le problème est encore d'actualité après la Seconde Guerre mondiale, et plusieurs pays prévoient dans leur protocole de pendaison de laisser le condamné pendre au moins une heure au bout de la corde (jusqu'à trois heures dans le cas de l'Autriche) pour éviter qu'il ne reprenne connaissance dans la morgue⁵⁷¹. Le voile posé par les représentations sur les souffrances réelles de la pendaison est ainsi levé.



Figure 44 – La jeune femme ressent l'étranglement de la pendaison vécue par le fantôme qui hante sa maison (*New House, Ghost Story*, 1972)

Ensuite, cette image est intéressante, car elle brise l'une des règles de la bonne mort à la télévision. Ceci peut être interprété comme le signe d'une plus grande tolérance à la violence : jusqu'ici, seuls des indices rares et partiels évoquaient cette mort longue et douloureuse. En 1972, pour procurer des émotions au spectateur, il semble qu'une mise en image soit nécessaire – en tous cas, elle est possible et diffusable. En effet, des épisodes présentent avant cette date des dialogues qui mettent en cause l'image conventionnelle d'une bonne mort par la pendaison. Le vocabulaire récurrent est celui de la danse (« *jig* »), du balancement (« *swing* ») ou du mouvement

⁵⁷¹ Martin Monestier, *op. cité*, p.256.

incontrôlé (« twitch »). On peut citer le père de la victime dans *Execution (The Twilight Zone, 1960)* qui espère que le condamné se débattrra longtemps. L'intrigue suggère aussi que la mort n'est pas immédiate, car le pendu est réanimé. Dans *I Am the Night – Color Me Black (The Twilight Zone, 1964)*, Jagger, le condamné, fait plusieurs déclarations provocantes.

Jagger: *Dites-le aux habitants de la ville qui vont se regrouper autour de moi, et regarder mes yeux sortir de leurs orbites et se délecter de mes souffrances ! (You tell it to the townspeople who're gonna stand around and watch my eyes bulge out and enjoy my agony!)*

Jagger, au pied de la potence, à la foule: *Patience ! Patience ! Je vous promets que je vais vous faire plaisir, croyez-moi ! Je vais m'étouffer et souffrir, et danser, oh oui, vous en aurez pour votre argent ! (Patience! Patience! I promise you I will please you, believe me! I'll choke and suffer, and dance, oh you'll get your money's worth!)*

Dans les années 1960, la violence des mots remplace des images dont la violence semble totalement hors limite, y compris dans un programme « adulte » comme *The Twilight Zone*. D'ailleurs, une fois monté sur la potence, Jagger devient totalement invisible : les dialogues servent de procédé de substitution. On peut retrouver ce thème en 1971 dans *The Day They Hanged Kid Curry (Alias Smith and Jones)*:

Le propriétaire de l'écurie: *Ils mettent cette corde autour de ton cou et ils attachent tes mains derrière ton dos, la trappe s'ouvre, tu pendouilles jusqu'à ce que ton visage devienne bleu ! (They put that rope around your neck and they tie your hands behind you back, the trap door swings out, you dangle till you face turns blue!)*

On remarque d'ailleurs que, dans le cas de cet épisode, la pendaison n'est pas fatale – ce qui semble encore confirmer l'hypothèse d'un recul de la violence au début des années 1970 : les dialogues sont plus explicites que les images et l'intrigue. Enfin, rappelons que la formule de la sentence (« vous serez pendu par le cou jusqu'à votre

mort⁵⁷² ») implique une certaine durée, l'agonie liée à la pendaison est révélée, si l'on y prend garde.

Il apparaît ici clairement à quel point *The New House* se détache et semble une anomalie dans le contexte de sa diffusion, en donnant un tel accès au spectateur. Cependant, plusieurs facteurs peuvent nous aider à le comprendre. Le « contrat de communication » de cette série est particulier : le titre indique bien la présence du fantastique, voire de l'horreur, au cœur du programme. Le spectateur joue à se faire peur, et s'attend à être choqué. De plus, tout comme pour *The Virginian* dix ans plus tôt, il s'agit d'un épisode pilote : la nouvelle série cherche à marquer les esprits, ce qui peut expliquer pourquoi l'épisode présente la première (et seule) femme effectivement pendue dans le corpus. La volonté de choquer est confirmée par le choix du crime commis : il ne s'agit pas d'une meurtrière, mais d'une femme qui est condamnée pour un vol de nourriture, essentiel pour sa survie – ce qui est présenté par les personnages comme une injustice, caractéristique d'une époque barbare et implacable (la pendaison a lieu au XVIII^e siècle).

Enfin, on peut évoquer un facteur externe. La dernière pendaison a lieu en 1965 aux États-Unis, plus de six ans avant la diffusion de l'épisode. Les enjeux autour de la pendaison se sont relâchés. Il est peut-être plus facile de montrer une vision plus réaliste de la pendaison, qui ne respecte pas les normes sociales de la bonne mort. Le spectateur peut ainsi profiter d'une scène aux sensations fortes qui ne semble pas le renvoyer à sa réalité.

Conclusion sur la représentation de la pendaison

Dans les épisodes étudiés, la pendaison est représentée comme un moyen d'exécution sûr, rapide et indolore, conférant une mort immédiate, ce qui est conforme aux normes sociales et à l'interprétation du VIII^e amendement à l'époque. Or, dans la réalité, la pendaison est considérée aux États-Unis comme un moyen insatisfaisant d'exécution à partir de la fin du XIX^e siècle, car justement, il ne possède pas toutes ces

⁵⁷² « *You will be hanged by the neck until you are dead.* »

qualités⁵⁷³. Même avec la technique du « *long drop* », la rupture des cervicales est incertaine. La presse rapporte régulièrement des cas de condamnés rependus⁵⁷⁴ ; de nouveaux dispositifs sont mis au point, sans avancée notable. L'opinion ne considère plus la pendaison comme le moyen idéal d'exécution depuis plusieurs décennies au moment de la diffusion du corpus. Elle souffre de l'image d'une méthode barbare et obsolète. Dans les années 1950 encore, deux pendaisons sont bâclées aux États-Unis, et marquées par une longue agonie⁵⁷⁵. Ainsi, les représentations télévisuelles ne reprennent pas cette image, qui paraît pourtant bien ancrée dans l'opinion.

Une explication déterminante est l'auto-régulation des programmes, et les contraintes du code de production, en matière de violence et de décence. Représenter une « bonne mort » par pendaison est indispensable pour rendre l'acte diffusable à la télévision. On peut également compléter par le fait que la pendaison est encore légale dans le pays, et encore pratiquée. Représenter (ou suggérer) une pendaison longue et douloureuse apparaîtrait sans doute comme faisant parti d'un discours critique, voire militant, dans un contexte de débat. Symboliquement, on peut d'ailleurs rappeler que l'année de la diffusion de la première agonie à la télévision, est aussi celle de la décision *Furman v. Georgia* qui déclare la peine de mort en violation du VIII^e amendement. Les contraintes de représentations nous paraissent évoluer en fonction du contexte juridique.

La prise en compte du contexte général constitue un autre élément d'explication des évolutions de la représentation de la pendaison. En effet, on remarque à la télévision comme au cinéma, que les images sont de plus en plus explicites au cours de la période étudiée. Dans le cadre du corpus, les images diffusées pour la première fois en dernière partie de soirée gagnent peu à peu la première tranche horaire. Le public visé est de plus en plus large, et elles deviennent des conventions. Cependant, leur progression n'est pas linéaire. On ne remarque pas de création de nouvelle image conventionnelle, marquant un pas dans la représentation explicite de la pendaison, après 1966. La scène d'étranglement de 1972 reste inédite ailleurs. Ceci donne l'impression d'un arrêt dans le passage des seuils de violence, associé à un retour de mises en scène moins explicites, et d'intrigues sans pendaisons effectives. Ce tournant de 1966, que nous avons déjà identifié pour la représentation du peloton d'exécution semble se confirmer. L'analyse

⁵⁷³ Stuart Banner, *op. cité*, p. 170-177.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 175 ; Martin Monestier, *op. cité*, p. 241-251.

⁵⁷⁵ Austin Sarat, *op. cité*.

de la représentation des méthodes contemporaines d'exécution nous apportera d'autres éléments de réponse.

Il nous reste à comprendre pourquoi cette représentation, contrainte et compliquée, est récurrente. En effet, nous avons vu que les contraintes ont pour résultat l'utilisation de procédés de suggestion (comme les jambes du pendu, le bruit de la trappe, ...) qui désignent ce qui se passe hors cadre, et qui semblent limiter la violence de la pendaison. Or le spectateur connaît ces conventions, les mêmes sont utilisées au cinéma : ce qui se passe hors du cadre est ainsi, paradoxalement, pointé comme trop violent, ou trop indécent pour être montré. Ainsi, Stephen Prince affirme : « En voyant le code, un spectateur sait que ce dernier travaille pour cacher la violence à la caméra. Le code marque cette violence comme étant au-delà des limites de ce qui est acceptable.⁵⁷⁶ » En montrant les jambes du pendu, la réalisation désignerait le reste du corps comme étant l'objet d'une trop grande violence, où l'on pourrait voir une forme de désaveu pour cette méthode. L'image négative de la pendaison dans l'opinion évoquée plus haut apparaîtrait ici. Selon cette première lecture, la mise en scène contourne les règles de la bienséance (par la « bonne mort ») tout en rappelant au spectateur, grâce aux conventions, que la pendaison n'est pas représentable plus explicitement.

Cependant, on remarque qu'une partie de la pendaison reste presque entièrement hors champ : le corps au bout de la corde, après le passage de vie à trépas. Cette image apparaît furtivement dans quelques épisodes. Un seul présente le cadavre visible entièrement et directement dans le champ. La rareté de cette image indique son caractère dérangeant, ce qui peut être lié à la pratique historique de la pendaison. En effet, en Europe comme aux États-Unis jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la pendaison est associée à l'exposition du corps (jusqu'au pourrissement pour certains criminels⁵⁷⁷) et, de manière plus générale, cette punition a une valeur humiliante. Elle est alors pensée

⁵⁷⁶ Stephen Prince, *op. cité*, p. 209 : « *Seeing the code, a viewer knows that it is working to conceal violence from the camera. The code marks that violence as being beyond the bounds of what is acceptable.* »

⁵⁷⁷ Stuart Banner, *op. cité*, p. 72-74.

pour être dégradante pour la personne exécutée⁵⁷⁸, et « le caractère infamant de la pendaison s'est maintenu dans la conscience moderne⁵⁷⁹ » selon Martin Monestier, qui cite en exemple le choix de la pendaison par les autorités nazies pour infliger un supplément de terreur à des victimes qu'ils jugeaient inférieures.

Ainsi, la pendaison appartient à la fois à la pratique ancienne du supplice et à celle de la punition moderne, élaborée après le renoncement à « la cérémonie du supplice⁵⁸⁰ ». Le glissement symbolique d'un mode d'exécution à l'autre est toujours possible, alors que les autorités cherchent à distinguer les deux pour placer la pendaison légale contemporaine du côté de la « mise à mort humaine », laissant la « mise à mort barbare » au temps des supplices. C'est donc cette norme sociale que l'on retrouverait dans les représentations qui n'exposent pas le pendu, si l'on suit cette deuxième lecture. Exposer le condamné transformerait l'exécution en supplice. Dans la réalité, aux États-Unis, la valeur dégradante de l'exposition se lit dans la pratique du lynchage, associée à d'atroces mutilations, et Austin Sarat souligne que l'utilisation de la pendaison pour lyncher fait partie des raisons du désaveu de l'opinion⁵⁸¹. Or, dans la fiction, les deux seuls personnages morts directement visibles au bout de la corde⁵⁸² n'en sont qu'un, Farquhar. L'image finale de cette pendaison peut rappeler celle des « fruits étranges » visibles parfois sous certains ponts dans le Sud du pays (voir figure), expression qui désigne les victimes de lynchage⁵⁸³.

Dans les épisodes étudiés, Farquhar, le personnage « exposé » est blanc, sudiste, propriétaire de terres et d'esclave : l'humilier, alors qu'il apparaît du mauvais côté de l'histoire, est possible. Par contraste, le seul personnage afro-américain pendu dans le corpus (*The Hanging of Aaron Gibbs, Have Gun – Will Travel*), en 1961, n'a pas la corde autour du cou à l'écran (la mise en place du déplacement visuel se fait durant sa dernière marche). Quand la caméra se retourne vers la potence, il est déjà dépendu, sous un drap, et prêt à être enterré dignement.

⁵⁷⁸ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 131 ; Michel Foucault, *op. cité*, p. 37-38, explique notamment que la punition « doit rendre infâme celui qui en est la victime. »

⁵⁷⁹ Martin Monestier, *op. cité*, p. 235.

⁵⁸⁰ Michel Foucault, *op. cité*, p. 61.

⁵⁸¹ Austin Sarat, *op. cité*, p.41-42.

⁵⁸² C'est-à-dire sans le déplacement produit par le dispositif de l'ombre chinoise, et le haut du corps à l'écran.

⁵⁸³ Joël Michel, *Le lynchage aux États-Unis*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2008, 348 p.

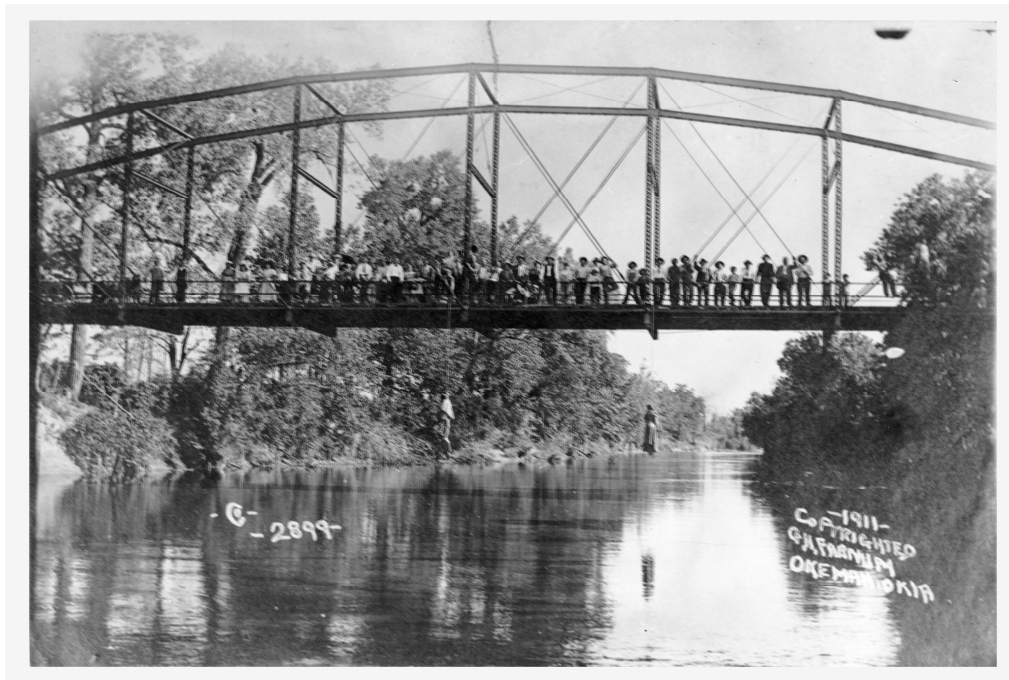


Figure 45 – La pratique de l'exposition des corps lors des lynchages, un rappel de la valeur humiliante de la pendaison, à l'origine d'un « vide » d'images dans les représentations télévisuelles. Lynchage de Laura Nelson et son fils, Okemah, Oklahoma, 1911

Les mises en scène des pendaisons dans les épisodes étudiés reflètent ainsi une norme sociale supplémentaire : on doit exécuter sans humilier. Les conventions de représentation nous indiquent aussi que ce qui se situe hors du cadre est trop indécent, ou trop indigne, y compris pour celui qui regarde, car la logique du supplice réside dans le spectacle. La mise en scène récurrente de l'exécution (qui montre la pendaison tout en plaçant des obstacles au regard du spectateur) semble reposer sur l'idée que regarder la pendaison est risqué : elle peut tourner au supplice et le spectateur peut déchoir moralement s'il apprécie le spectacle. Le condamné n'est pas devant un public pour souffrir de la corde et de son humiliation, mais devant des témoins pour subir son châtimement légal. Le regard doit attester que l'acte a bien eu lieu. La mise en scène des exécutions de western semble ainsi en correspondance avec l'idéologie qui justifie le retrait de l'exécution de l'espace public – retrait qui est récent aux États-Unis rappelons-le puisqu'il se termine dans les années 1930. La mise en scène nous apprend à *bien* regarder, c'est-à-dire bénéficier du rite (spectacle du consentement, soumission à la loi, juste rétribution, ...) sans en tirer des émotions ou des satisfactions indignes (ce qui est réservé au public de fiction dans plusieurs épisodes). La mise en scène, par le

choix des images et le cadrage, fait la part entre le « regardable » et l'indécent, et indique au spectateur derrière son écran où se trouve la limite entre les deux.

Tout ceci nous permet d'éclairer le seuil franchi en 1972 dans *The New House*. L'épisode représente la pendaison comme un étranglement long et douloureux, ce qui est finalement connu depuis longtemps, et fait partie de la culture générale du spectateur – ceci est représentable. Par contre, la limite symbolique « exposition/ humiliation » n'est pas franchie, car la scène se déroule sans public à l'écran⁵⁸⁴ : l'utilisation publique du corps du pendu pour terroriser et humilier n'est pas représentable à la télévision⁵⁸⁵.

En conclusion, le passage de vie à trépas (ou « la simple extinction de la vie » selon l'expression de la cour suprême) est représentable, car il clôt de manière satisfaisante « l'histoire de rétribution ». La représentation des souffrances et de l'agonie est négociable, suivant le contexte, car même s'il agit de quelque chose « en plus » de l'extinction de la vie, ce « plus » reste acceptable et légal tant qu'il n'est pas infligé exprès⁵⁸⁶. Le « plus » non représentable est l'exposition et l'humiliation, car ces images sont trop proches du supplice et détruiraient les bénéfices de l'exécution contemporaine. Selon ses défenseurs, celle-ci a été réformée pour ne pas satisfaire les « bas instincts » de la foule et ne pas déclencher d'émotions dans le public : elle doit mettre fin à la vie du condamné, et assurer le public que cette extinction a bien eu lieu.

IV. La chaise électrique et la chambre à gaz, une représentation exceptionnelle

Il est difficile d'étudier la représentation de la chaise électrique et de la chambre à gaz, car ces deux méthodes sont remarquables par leur absence des écrans tout au long du corpus. Ceci est d'autant plus surprenant que ces deux moyens de mise à mort sont les plus utilisés dans la réalité aux États-Unis lors de la période étudiée. La chaise électrique est utilisée pour la première fois en 1890, et la chambre à gaz en 1924⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ La jeune femme étranglée se trouve dans l'intimité de sa salle de bains.

⁵⁸⁵ On peut noter d'ailleurs que Farquhar est pendu sans public, dans les deux versions de la nouvelle, ce qui limite son exposition au seul spectateur.

⁵⁸⁶ L'infligence de la douleur nécessaire au passage de vie à trépas est acceptable selon l'interprétation du VIII^e amendement par les juges de la Cour suprême, tant que celle-ci n'est pas infligée intentionnellement (arrêt *Francis v. Resweber*, 1947). Voir Austin Sarat, *op. cit.*, p.12-13.

⁵⁸⁷ Stuart Banner, *op. cit.*, voir le chapitre « *Technological cures* », p.169-207.

Entre 1930 et 1972, l'électrocution est la méthode d'exécution dans 25 États, et le gaz dans 11⁵⁸⁸. Pendant la période étudiée, 659 personnes sont exécutées sur la chaise électrique sur les 917 exécutions recensées, soit 71,8%⁵⁸⁹. Elle n'est pourtant utilisée ou prévue que dans 16 épisodes. De même, on dénombre 210 exécutions par gaz mortel entre 1950 et 1977, soit 23% du total des exécutions. Dans les épisodes du corpus, cette méthode est prévue ou utilisée dans quatre épisodes. Les deux méthodes les plus utilisées dans la réalité sont donc notablement sous-représentées dans le corpus⁵⁹⁰.

De plus, quand l'utilisation de l'un de ces moyens est prévue, l'instrument de mise à mort est le plus souvent invisible. Dans huit épisodes en cadre contemporain, le moyen d'exécution n'est pas précisé, alors que ces méthodes sont les plus probables. Tous ces éléments expliquent pourquoi nous allons présenter une analyse chronologique de ces trois cas de figure (exécution par chaise électrique, par chambre à gaz, et par « méthode non précisée » dans les épisodes en cadre contemporain). Les contraintes de représentation semblent comparables, ces moyens ont le même rapport à la réalité pour le spectateur (ils appartiennent à son contexte), et ce sont deux moyens modernes.

À l'époque de leur introduction, ces deux méthodes paraissent prometteuses et répondre aux nouvelles exigences concernant la « bonne exécution ». En effet, avec les progrès de la science dans le domaine des technologies et de la médecine (invention de l'anesthésie), l'idéal est une mort sans douleur, rapide, certaine, et qui ne mutile pas le corps⁵⁹¹. L'électricité, puis le gaz, semblent remplir ces conditions. De plus, la création de nouveaux équipements entraîne deux autres avantages par rapport à la pendaison : la distance entre le bourreau et le condamné est plus grande et l'exécution est réservée à un public très restreint. Cependant la déception est rapide, les « ratages » sont réguliers, et dans les années 1970, précise Stuart Banner, « des décennies de morts par électrocution et par gazage, occasionnellement horribles, [ont] éliminé l'optimisme associé à ces méthodes au début du siècle⁵⁹². » C'est pourquoi on peut se demander si la non représentation de ces moyens d'exécution est un signe d'insatisfaction, porté à un

⁵⁸⁸ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 134.

⁵⁸⁹ Tous ces chiffres sont issus de la base de données Espy.

⁵⁹⁰ Voir liste (annexe 32) et graphique (annexe 33).

⁵⁹¹ Austin Sarat, *op. cité*; Stuart Banner, *op. cité*, p. 180.

⁵⁹² Stuart Banner, *op. cité*, p. 297: « *decades of occasionally gruesome electrocutions and gas chamber deaths, had eliminated the optimism associated with the methods earlier in the century.* »

degré supérieur par rapport à la pendaison. Sont-elles presque invisibles parce qu'elles sont considérées comme trop violentes ?

A. Des instruments contemporains de mise à mort presque totalement invisibles (1953-1959)

La chaise électrique ou la chambre à gaz sont présentes dans des séries policières ou judiciaires et des anthologies. Le cadre est toujours celui de la justice américaine, et le contexte est contemporain au spectateur. Ces éléments favorisent l'identification de la fiction avec le réel par l'effet de vraisemblance produit. Cependant, les épisodes étudiés placent ces méthodes modernes dans un « angle mort ». En effet, sur les dix épisodes diffusés entre 1953 et 1959, la chaise électrique n'apparaît à l'écran qu'une fois, et la chambre à gaz jamais⁵⁹³.

1) Des méthodes qui tuent hors de la vue des spectateurs

Concernant les méthodes modernes d'exécution, la mise en intrigue la plus récurrente est l'interruption précoce du processus, avant même que le prisonnier ne soit sorti de sa cellule. Dix exécutions sur les 18 organisées sur la période considérée entrent dans cette catégorie⁵⁹⁴. La menace est pressante, mais elle reste abstraite, elle n'est pas nourrie par des images sur l'écran de télévision : elle n'est pas accompagnée d'un seul plan sur ce qui attend le condamné dans la chambre d'exécution. Ce motif récurrent de procédure interrompue précocement est complété par celui de l'exécution interrompue, que l'on trouve dans trois autres épisodes⁵⁹⁵. Dans deux cas sur trois, le moyen d'exécution reste invisible.

⁵⁹³ De la même façon, Stephen Prince *op. cit.*, p.27 explique que l'image de la chaise électrique est la cible des censeurs dans le cinéma de la fin des années 1920.

⁵⁹⁴ *Murder PhD* (Rocky King, *Inside Detective*, 1953), *The Last Appeal* (*The Public Defender*, 1954), les trois exécutions de *Unholy Trio* (*Crossroads*, 1955), l'exécution de Gerry dans *The Last Request* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1957), *The Face of Murder* (*Man with a Camera*, 1959), *One Man's Life* (*M Squad*, 1959), *Death Is a Clock* (*M Squad*, 1959), et *The Execution* (*21 Beacon Street*, 1959).

⁵⁹⁵ *Five Minutes to Doom* (*Adventures of Superman*, 1953), *To Die at Midnight* (*Four Star Playhouse*, 1956), *The Allen Cutler Case* (*The Court of Last Resort*, 1958).

Le cas représentatif est celui d'Allen Cutler dans la série *The Court of Last Resort* en 1958. Ce dernier entre dans la chambre d'exécution au terme de sa dernière marche, mais la pièce n'est pas éclairée : il disparaît dans le noir. Puis la porte se referme sur lui. Un gardien entre précipitamment, sans que le point de vue (placé dans le couloir) ne change, et nous comprenons que la procédure a été interrompue. L'instrument d'exécution semble appartenir à la catégorie de l'irreprésentable : il est proche, juste derrière la porte, mais mystérieux. On retrouve ici le « tabou culturel » autour des dernières phases de l'exécution, évoqué par Austin Sarat, qui émerge dans les classes moyennes au début du XX^e siècle⁵⁹⁶.

Une dernière caractéristique de la représentation de ces méthodes modernes est qu'elles sont à la fois invisibles et fatales. Ainsi, trois personnages sont exécutés hors champ⁵⁹⁷, et deux autres personnages voient leur exécution écourtée par la mise en scène⁵⁹⁸ alors que l'équipement de mise à mort n'est pas apparu à l'écran. Le spectateur n'accompagne pas les condamnés au-delà du couloir de la mort, même pour des personnages consentants⁵⁹⁹. Il est ainsi libre d'imaginer ces exécutions (en fonction de ses opinions et croyances sur cette question), ou de ne pas y prêter plus d'attention. En effet, une dernière marche qui se déroule dans le calme et le silence peut être interprétée comme caractéristique d'une mise à mort donnée sans difficulté, et donc sans intérêt particulier. La dernière marche semble avoir une fonction de substitut et de modèle pour l'exécution qui suit.

On remarque que les méthodes modernes sont plus invisibles que la pendaison, le bûcher ou même la guillotine, présents sur les écrans durant la même période. Même un programme connu pour sa violence comme *Mickey Spillane's Mike Hammer*⁶⁰⁰ évoque la chaise électrique, sans jamais la montrer (dans l'épisode étudié, on compte

⁵⁹⁶ Austin Sarat, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁹⁷ *Night of Execution (Climax!, 1955)*, Frank dans *The Last Request (Alfred Hitchcock Presents, 1957)*, *The Broken Frame (Mickey Spillane's Mike Hammer, 1958)*.

⁵⁹⁸ Le figurant qui ne fait que sa dernière marche dans *The Broken Frame (Mickey Spillane's Mike Hammer, 1958)*, *Death House Testament (Peter Gunn, 1958)*.

⁵⁹⁹ La scène qui se rapproche le plus d'une électrocution a lieu dans *Death House Testament (Peter Gunn, 1958)* : le personnage principal est fait prisonnier par une bande de gangsters, pour s'évader il met au point d'un dispositif qui électrocute un des criminels. On retrouve ici un procédé de substitution dans un épisode où la méthode d'exécution employée n'est pas précisée.

⁶⁰⁰ Tim Brooks, Earl Marsh, *op. cit.*, p. 891-892, citent notamment le magazine *Variety* qui décrit la série comme un « mélange de sang, de violence et de sexe » (« *a mixture of blood, violence and sex* »).

pourtant une exécution hors champ, une exécution écourtée, une exécution passée, et une dernière à venir). Comment expliquer cette différence de traitement ?

Le point commun des méthodes « visibles » est qu'elles appartiennent à « l'âge des supplices⁶⁰¹ », ce qui les oppose aux deux méthodes modernes. Comme le supplice repose sur le spectacle, la nouvelle ère du châtiment refuse ce spectacle, ce qui se traduit à la fois dans la réalité et dans la fiction. Le processus de contrôle du regard que nous avons décrit pour la pendaison est à l'œuvre dans la représentation de la chaise électrique et de la chambre à gaz. Cependant, l'accès est totalement refusé, en conformité avec la pratique du retrait de l'exécution de l'espace public, qui est le modèle. La représentation partielle et indirecte des exécutions publiques, notamment par la pendaison, est le contre-modèle : elle montre, et en même temps elle invite à juger. Ce type de mise en scène organise le jugement de ceux qui regardent dans la fiction (en focalisant le point de vue sur les réactions à l'exécution), et parfois de ceux qui regardent derrière leur écran (en construisant des obstacles et des limites à leur vision, rappelant que tout voir pour ressentir des émotions est indécent). L'accès du spectateur est donc toléré à cette condition. L'exécution contemporaine, quant à elle, concerne les professionnels, les experts et les témoins officiels, elle n'est plus l'affaire du public. Les mêmes normes sont donc à l'œuvre dans la représentation de la pendaison et celle des moyens modernes : l'exécution ne doit pas être un spectacle.

On retrouve ces normes dans la réalité, autour du débat aux États-Unis sur la retransmission des exécutions réelles à la télévision. Ces retransmissions sont interdites à plusieurs reprises par la justice (à partir du retour de la peine de mort à la fin des années 1970). Selon Austin Sarat et Aaron Schuster « l'État a soutenu que les exécutions seraient en réalité des événements proprement bureaucratiques qui doivent être laissés dans les mains des professionnels⁶⁰². » Cette sortie de l'espace public et politique est également pensée par Michel Foucault, qui parle du développement « [du]

⁶⁰¹ Les deux méthodes visibles qui ne sont pas des supplices sont l'empoisonnement et le peloton d'exécution. Elles sont mises en scène frontalement car elles ne sont pas conçues pour être humiliantes, le risque d'un glissement vers le supplice est moins fort, et l'absence de foule dans les épisodes où elles sont utilisées semble confirmer cette lecture.

⁶⁰² Austin Sarat, Aaron Schuster, *op. cit.*, p. 429: « *The state argued that executions are properly just bureaucratic events which must be left in the hands of the professionals.* »

secret et [de l'] autonomie dans l'exercice du pouvoir de punir.⁶⁰³ » Dans la fiction, en s'arrêtant au seuil de la chambre d'exécution (ou auparavant), le spectateur n'est pas invité à faire partie des témoins officiels. Savoir que l'exécution a lieu est suffisant : nous retrouvons le même discours que celui décrit pour la pendaison. Il est également mis en valeur dans la presse de l'époque, comme le montre Austin Sarat. La forme des articles rapportant les exécutions est très factuelle, et jusqu'à reprendre parfois les codes de la courte nécrologie, y compris quand l'exécution ne se passe pas comme prévu⁶⁰⁴. La presse est là pour attester de la tenue de l'exécution, quelle qu'en soit la forme. Son déroulement n'est pas une information nécessaire. Le journaliste écrit ainsi ce que le « bon témoin » doit retenir d'une exécution : seulement le passage de vie à trépas.

Pour la pendaison, la mise en scène pointe ce qui n'est pas montré comme ce que le spectateur ne doit pas regarder, sous peine d'être lui-même indigne ou indécent. La représentation encore plus partielle des méthodes modernes pointe ce qui est « derrière la porte » de la même façon. Le spectateur aurait un comportement inapproprié s'il regardait, car il n'est pas un technicien de l'exécution, ni un témoin officiel autorisé par les autorités compétentes. On retrouve ici le « refus du regard » comme élément de distinction sociale évoqué par Stuart Banner et Austin Sarat⁶⁰⁵. Selon ce dernier, les classes moyennes veulent se distinguer des classes populaires, qui apprécient le spectacle de l'exécution : ne pas regarder est un signe de bonne éducation, de supériorité morale et de bon goût⁶⁰⁶.

Ce n'est pas la violence de la mise à mort à l'encontre du condamné qui est en jeu mais la norme du bon comportement, associé à une adhésion à la peine de mort. En somme, les représentations véhiculent l'idée, formulée depuis le XIX^e siècle, qu'il n'y a rien d'intéressant à voir lors d'une exécution. La phase d'identification du coupable et la condamnation concernent le public, mais pas la phase du châtement – la part importante de romans, de films et de séries sur les enquêtes et les procès en témoigne. Cette déconnexion (condamnation publique/ châtement secret), observée également par

⁶⁰³ Michel Foucault, *op. cité*, p. 132.

⁶⁰⁴ Austin Sarat, *op. cité*, p.166.

⁶⁰⁵ On pense également aux héros vertueux dans les épisodes western, qui refusent de regarder l'exécution et de faire comme la foule (ou se tiennent à l'écart), dans certains épisodes de *Gunsmoke*, *Have Gun – Will Travel*, et *The Virginian*, ou encore *The Guns of Will Sonnett* et *Cimarron Strip*.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 43.

Michel Foucault⁶⁰⁷, se retrouve dans la fiction, preuve de son poids en tant que norme sociale. Dans le cadre du corpus, on peut renvoyer à l'épisode de la série *Mickey Spillane's Mike Hammer* (1958), évoqué plus haut (où on identifie quatre coupables, mais aucun n'est puni à l'écran), ou à *Unholy Trio* (*Crossroads*, 1955). Dans cet épisode, une fois l'identification du condamné effectivement coupable de meurtre effectuée (et ses complices sauvés), nous ignorons la suite. L'attention du spectateur est tournée vers le *happy end*, il sait uniquement que le coupable est dans les mains de l'administration pénitentiaire, à laquelle est délégué le pouvoir de le punir. De plus, le travail d'édification du rituel a déjà été accompli, puisque le coupable a volontairement avoué. « Justice est faite », la mission morale de l'épisode s'arrête là, et l'épisode se termine.

2) Une exception : la chaise électrique dans un programme pour enfants

La première apparition de la chaise électrique dans le corpus date de 1953. Elle est mise en scène dans un programme diffusé en syndication, l'après-midi, et destiné aux enfants : *Adventures of Superman*. La présence de la chaise électrique ici semble une anomalie aux vues de ce qui a été discuté plus haut. La chaise est vue en ombre chinoise, de même que le condamné, sanglé par un gardien. Le casque de métal, qui conduit l'électricité, est ajusté à l'aide d'une manivelle. Puis Superman surgit, en traversant le mur sur lequel l'ombre est projetée, détruisant symboliquement l'équipement de mise à mort.

Comment comprendre que la porte de la chambre d'exécution se soit ouverte dans ce cas pour le spectateur ? Tout d'abord, il est à noter que le comportement de « bon témoin » apparaît dans cet épisode, grâce aux choix de mise en scène. Le regard est contrôlé par le biais de l'ombre qui désincarne et idéalise le condamné (et empêche le spectateur de voir ses émotions), et par le biais de l'intrigue. Il s'agit de l'exécution

⁶⁰⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 15 : « c'est la condamnation elle-même qui est censée marquer le délinquant [...] : publicité donc des débats et de la sentence ; quant à l'exécution, elle est une honte supplémentaire que la justice a honte d'imposer au condamné ; elle s'en tient donc à distance, tendant toujours à la confier à d'autres, et sous le sceau du secret. »

d'un innocent, à laquelle les personnages consentent par soumission à la loi, mais à contrecœur. Elle n'est donc pas présentée comme un objet de satisfaction, le jeune spectateur n'en retire que de l'angoisse. On retrouve ici le jugement sur la bonne façon de regarder une exécution. De plus, dans cette intrigue où on « joue à se faire peur », on observe la même différence entre les programmes pour enfants et pour adultes que dans le cas des pendaisons (l'instrument qui ne va pas servir est plus facilement montré). Le regard est d'ailleurs plus contrôlé ici que pour la pendaison, l'image du personnage en danger n'est pas vue directement dans le champ, mais par l'intermédiaire d'un procédé de déplacement. La tolérance à « l'ouverture de la porte » est sans doute facilitée aussi par la justice salvatrice qui est dispensée, puisque l'innocent est sauvé. Dans ce cas, il semble que le « tabou » soit négociable : voir est toléré, d'autant plus que le regard et les émotions sont guidés.



Figure 46 - La première chaise électrique visible à l'écran dans le corpus :
Five Minutes to Doom, Adventures of Superman, 1953

On peut aussi évoquer le contexte particulier de la diffusion de cet épisode : l'opinion américaine est très largement favorable à la peine de mort, avec 68% d'opinions favorables⁶⁰⁸, ce qui est associé à de fortes tensions dues à la guerre froide et à l'exécution très médiatisée des époux Rosenberg en juin. L'opinion est en effet sondée pour la première fois par Gallup en 16 ans, et le taux record obtenu en novembre 1953

⁶⁰⁸ Selon l'institut Gallup, voir annexe 3.

(deux mois après la diffusion de l'épisode) n'est pas atteint à nouveau avant les années 1980. Cette double exécution réelle, par les débats qu'elle a provoqués⁶⁰⁹, a placé la peine de mort en place publique, ce dont on verrait la trace dans cet épisode. Cependant, cette hypothèse est fragilisée par le fait que trois mois plus tard, en décembre, dans *Murder PhD (Rocky King)*, la chaise électrique est invisible.

Five Minutes to Doom présente ainsi une vision oblique, partielle et désincarnée d'une exécution par la chaise électrique. Cette vision guide le regard des enfants de façon plus explicite que la « porte close », et nous faisons ici l'hypothèse que, pour un public adulte, ce contrôle du regard est dissimulé sous une apparente objectivité ou neutralité. En somme, ces mises en scène semblent affirmer que le spectateur peut imaginer ce qu'il veut concernant ce qu'il se passe derrière la porte. Il garde intacte sa liberté d'interprétation sur la signification de ce « noir » : il peut désigner ce qui se passe dans la chambre d'exécution comme trop violent pour être vu (discours critique) ou comme un événement qui ne le concerne pas et n'a pas d'intérêt particulier (discours rétentionniste). Ceci peut aussi constituer un facteur d'explication de la différence entre la représentation de pendaison et des méthodes modernes : le contexte contemporain rend la possibilité de commentaire social plus évidente, les scénaristes et metteurs en scène doivent être plus prudents. C'est également une des justifications des articles uniquement factuels sur les exécutions : le journaliste se doit d'être indépendant, objectif et professionnel⁶¹⁰. Cette éthique semble se retrouver dans la fiction.

B. Les méthodes modernes gagnent les écrans grâce à des expérimentations de mise en intrigue et de mise en scène (1960-1963)

Les trois épisodes des années 1960 dans lesquels la chaise électrique est visible sont diffusés en 1961 et 1963. On remarque également que la chambre à gaz apparaît pour la première fois sur les écrans en 1960, et n'est plus visible ensuite dans le corpus avant 1968. De même, la chaise électrique reste ensuite invisible jusqu'en 1977. Les premières années de la décennie 1960 constituent donc une parenthèse durant laquelle

⁶⁰⁹ André Kaspi, *Des espions ordinaires : L'Affaire Rosenberg*, Paris, Larousse, 2009, 183 p.

⁶¹⁰ Austin Sarat, *op. cité*, p. 158 et p. 165.

les images les plus explicites sont produites, dans des formes originales qui semblent nécessaires à leur diffusion. Après 1963, les méthodes modernes d'exécutions sont très rares dans les épisodes étudiés.

1) Représenter la chambre à gaz (1960-1961)

En 1960, la première image de la chambre à gaz se trouve dans *Cell 227*, de la série *Alfred Hitchcock Presents*. Le spectateur aperçoit brièvement la pièce hermétique lors de l'exécution qui ouvre l'épisode. Elle se trouve à l'arrière plan, et la caméra reste à distance. La porte du couloir de la mort se referme sur le condamné et les gardiens, le reste de l'exécution se déroule en ellipse. La seconde exécution de l'épisode, celle du professeur Morrison, est interrompue. Cependant cette fois-ci la pièce hermétique est décrite dans un plan moyen, qui permet notamment de voir la chaise sur laquelle les condamnés sont installés. Le programme, qui franchit des seuils significatifs dans la représentation de la pendaison en 1959 (avec *An Occurrence at Owl Creek Bridge*), s'approche peu de la chambre à gaz. Le point de vue n'en passe pas le seuil.



Figure 47 - La première apparition de la chambre à gaz dans le corpus
(*Cell 227*, *Alfred Hitchcock Presents*, 1960)

De fortes contraintes semblent peser, la spécificité de la chambre à gaz n'est pas mise en valeur : les dialogues n'évoquent pas le fonctionnement du gaz mortel et ses effets sur le corps humain. La mort par gazage, qui pourrait pourtant correspondre à la « bonne mort » car l'intégrité corporelle n'est pas entamée, semble en effet causer une peur particulière. La salle hermétique, aussi surnommée « l'aquarium », peut déclencher un sentiment de claustrophobie, ou convoquer l'image des « oubliettes médiévales » (où les prisonniers sont laissés seuls pour mourir) selon Stuart Banner. Le gaz est également invisible, et tue insidieusement : même les témoins sont parfois inquiets de l'étanchéité de la structure, qui peut les mettre en danger si elle s'avère défectueuse⁶¹¹. Cependant, cette image n'est pas entièrement négative car, malgré une exécution particulièrement horrible qui déclenche un scandale national dans les années 1930, et l'utilisation du gaz dans les camps de mise à mort pendant la Seconde Guerre mondiale, plusieurs États fédérés adoptent la chambre à gaz dans les années 1950. Elle représente toujours la modernité et les dernières avancées de la science⁶¹². On remarque que l'épisode brise cependant le « tabou visuel » en montrant la chambre à gaz, en association avec un discours critique sur la peine de mort tenu par le personnage principal.

Comme nous l'avons déjà vu, le retrait de l'exécution de l'espace public et son équivalent dans la fiction se traduisent par une représentation très rare de la chambre à gaz elle-même (deux épisodes dans *tout le corpus*), et par l'utilisation de substituts. *Cell 227* construit son substitut au seuil du « bocal » par le meurtre du gardien⁶¹³. En 1961 *The Hard Decision (The Deputy)* propose un autre type d'expérimentation et de déplacement. Ainsi, la seule chambre à gaz que le spectateur voit fonctionner dans le corpus est un substitut présent dans une série western. *The Deputy* met en scène le fauteuil d'un dentiste, installé dans une chambre d'hôtel. Cet instrument médical est symboliquement transformé en dispositif de mise à mort. Le gaz utilisé par le dentiste est présenté comme mortel, par un plan serré sur la bonbonne (voir figure). Simon, le *marshal*, doit se constituer otage auprès d'un hors-la-loi. Il est alors fermement attaché à la chaise imposante du dentiste. Cette scène rappelle l'étape du sanglage lors de la préparation de l'exécution. Pour mettre le gang hors d'état de nuire, il ouvre les vannes

⁶¹¹ Stuart Banner, *op. cité*, p. 198-200 ; Austin Sarat, *op. cité*, p. 95.

⁶¹² Austin Sarat, *op. cité*, p. 97-101.

⁶¹³ Voir quatrième partie.

de la bonbonne de gaz, montrant son consentement à mourir au nom de la loi, et procédant à l'exécution méritée, sinon « presque légale », de deux criminels. Tous sont sauvés d'une mort par empoisonnement à la dernière minute.



Figure 48 - La seule "exécution" par gaz mortel, un substitut mis en scène dans un western (*The Deputy*, 1961)

Par conséquent, la séquence qui se rapproche le plus d'une exécution par asphyxie se déroule dans une chambre d'hôtel, et non dans une prison. On trouve la chaise, une personne sanglée, un gaz mortel, un représentant du système judiciaire, et deux meurtriers récidivistes. Le double déplacement (le western et la substitution) met sous le regard du spectateur un gazage, sans identification avec la réalité, et sans caractère public, évitant le risque d'une lecture supplicante⁶¹⁴.

2) L'expérimentation autour de « l'effet de fiction » pour représenter la chaise électrique

Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)

Shadow Play, issu de l'anthologie *The Twilight Zone*, présente pour la première fois une chaise électrique en fonctionnement, la représentation est d'ailleurs frontale, ce

⁶¹⁴ On retrouve un autre procédé de substitution dans *The Cyanid Touch*, de la série *Checkmate* diffusé en 1960. En dehors de tout cadre légal, un jeune homme reconstitue une mort par gazage dans un espace extérieur, pour punir un homme qui mérite selon lui la peine de mort. Des dialogues évoquent la destruction du cerveau sous l'effet du gaz, alors que le cœur bat encore. Là encore, la représentation se fait hors cadre légal, et sans public.

qui est un cas unique dans le corpus. L'épisode propose tout d'abord un récit de l'électrocution, mis dans la bouche du personnage central de l'intrigue, Adam, un condamné qui prétend avoir déjà été électrocuté. La mise en scène utilise un effet de *split screen* : Adam apparaît en gros plan sur la droite du cadre, tandis que la gauche du cadre permet de voir le couloir de la mort, qui se floute (convention indiquant qu'il s'agit de ses souvenirs). La chaise électrique est montrée vide. Par rapport à *Adventures of Superman* un seuil est franchi : il ne s'agit pas d'une vue indirecte par le biais d'une ombre, mais d'une vue directe. Le personnage raconte :

Adam: Je vais te dire à quoi ça ressemble. Tu quittes ta cellule, tu passes deux portes grises, puis 78 pas jusqu'à la dernière porte, celle qui est peinte en vert. Il y a un garde qui ouvre la porte pour toi et tu rentres dans une pièce. C'est brun, tout est brun. Il n'y a rien, sauf une chaise. Elle ressemble à la chaise que tu utilisais quand tu étais enfant [...]. (I'll tell you what it's like. You walk out of your cell, pass two grey doors, 78 steps to the final door, it's painted green. There's a guard that opens the door for you and you go into a room. It's tan, it's all tan. There's nothing in it except one chair. It's like a chair you use to sit in when you were a kid [...].)

Le condamné: Arrête ça, arrête ça! (Cut it out, cut it out!)

Adam: Ils sanglent tes bras et tes jambes, et ensuite ils placent les électrodes. C'est étrange, elles sont froides au toucher au début. [...] Et ils placent le masque, c'est moisi, il sent comme un vieux canapé. Et ensuite tu attends, tous tes muscles tendus, bientôt, bientôt. Et tu peux presque l'entendre : ils enclenchent le courant. (They strap your arms and legs, then they attach the electrodes. It's funny; they always feel cold to the touch at first. [...] And they drop the mask, it's musty, it smells like an old sofa. And then you wait, every muscle tense, straining, any second, any second. And you can almost hear it, they pull the switch.)

Les images suivent la progression vers la chaise électrique, appuyée par un travelling avant qui la met en valeur à la fin de la séquence. Celle-ci est également marquée par un effet de montage. La musique extra-diégétique suit le récit d'Adam avec un *crescendo*, dramatisant aussi cette longue marche, puis quand il évoque la mise en route de la chaise électrique, la scène est coupée brutalement : nous nous trouvons alors dans la cuisine de la femme du procureur, qui fait cuire de la viande. Le silence soudain

permet de souligner le bruit du grésillement. Il s'agit ici d'un effet de substitution qui permet de donner un effet sensoriel à l'électrocution.

En effet, en argot, être exécuté par électrocution peut être désigné par l'expression « frire sur la chaise électrique ». L'expression est utilisée ici au sens propre. De plus, de nombreux témoins s'accordent à dire que l'électrocution est une expérience olfactive aussi bien que visuelle. L'odeur de viande grillée qui se dégage du condamné est un point commun de nombreux récits⁶¹⁵. La comparaison de l'exécuté avec de la viande suggère également que sa dignité n'est pas préservée. L'intégrité corporelle de l'électrocuté est entamée : il cuit de l'intérieur⁶¹⁶. Par cet effet de montage, la mise en scène met en valeur ce qu'est concrètement cette mort : passé le premier choc, le corps est mis à cuire.

Cette première séquence a ainsi une fonction révélatrice et pédagogique. Le spectateur est préparé à la scène d'exécution proprement dite, en fin d'épisode. Un premier seuil y est franchi car il s'agit du premier personnage sanglé sur la chaise électrique, visible directement. Un autre seuil, majeur, est passé car le spectateur assiste à l'exécution. La caméra est placée à l'extérieur de la chambre d'exécution, dans une position proche de celle d'un témoin officiel. Nous voyons une main qui actionne l'interrupteur (« coupée » de tout corps, elle ne permet pas d'identifier un bourreau, ce qui entre dans la logique de la déshumanisation) puis le condamné semble pris d'un spasme (voir figure). Le plan dure une poignée de secondes, il est marqué par la sonnerie stridente du téléphone (un sursis arrive trop tard) et l'arrêt de l'éclairage dans la chambre d'exécution. L'effet sonore semble utiliser une figure de déplacement pour évoquer le choc électrique et sa durée ; l'effet visuel utilise une figure métonymique : l'extinction de la lumière peut représenter l'arrêt de la vie.

⁶¹⁵ Martin Monestier rapporte par exemple le témoignage d'un bourreau de l'Ohio sur une exécution organisée en 1928 : « Des flammes éclatantes entourèrent alors le corps secoué de tremblements et une odeur de viande grillée envahit la salle d'exécution » (Martin Monestier, *op. cité*, p. 390). Stuart Banner, quant à lui, précise que les spectateurs étaient parfois frappés par une odeur ressemblant à celle du porc rôti. » (Stuart Banner, *op. cité*, p. 192). Des articles contenant des informations comparables sont cités par Austin Sarat dans *op. cité*.

⁶¹⁶ Martin Monestier ; *op. cité*, p. 377 : « Du troisième au cinquième cycle [de l'électrocution], le corps est porté de 37 à plus de 100°C. »

La première scène explicite d'électrocution est diffusée à la télévision en fin d'épisode, juste avant dix heures et demie. Cependant, si la vision de l'exécution est directe, de nombreuses stratégies en atténuent la violence pour le spectateur, ce qui est un indice est fortes contraintes. Seule la tête d'Adam est visible depuis l'ouverture. De plus, recouvert de la cagoule, Adam n'est plus vraiment Adam mais une silhouette qui disparaît dans le noir du décor après quelques secondes. Tout comme dans *Adventures of Superman*, ce n'est pas un individu qui est soumis à ce traitement, et nous n'avons pas accès aux émotions du condamné. De plus, la mort est décrite comme quasi instantanée et la scène d'électrocution est très courte. Or, dans la réalité, une exécution qui se déroule selon le protocole dure au minimum deux minutes⁶¹⁷. Nous avons déjà évoqué la durée d'une séquence comme facteur de violence ; ici, la scène rapide témoigne d'une limite. Enfin, l'intrigue fantastique restreint la vraisemblance : le condamné répète qu'il est prisonnier d'un cauchemar, dont il ne parvient pas à se réveiller. D'ailleurs, l'exécution n'est pas fatale : Adam reprend ses esprits au tribunal, et doit faire face à une nouvelle condamnation.

Nier l'effet de réel, proclamer l'appartenance de l'intrigue au monde de la fiction, et même de la fiction fantastique, apparaît comme un moyen pour mettre en scène ce qui était jusqu'alors invisible à la télévision. Un « contrat de communication » mettant en avant un « effet de fiction » semble nécessaire pour franchir ce seuil majeur. La mise en scène reprend les dispositifs de contrôle du regard, en limitant ce que le spectateur peut voir. Ces conventions d'occultation partielle, comparables à celles observées pour la pendaison, ont pour effet de faire coïncider la représentation de l'électrocution avec les codes de la « bonne mort » (instantanée, sans dégât corporel). De plus, le spectateur est placé dans la position du témoin officiel, n'a accès qu'à des éléments « informatifs » (et non émotionnels), et n'est pas encouragé à désirer l'exécution (car le personnage se proclame innocent). Nous retrouvons ici les conventions permettant au spectateur d'être dans la « bonne disposition ». Tous ces éléments placent une exécution « irréprochable » sous le regard du spectateur et semblent lui donner l'occasion de former un jugement positif sur cette procédure.

Cependant, ce jugement est miné car le personnage principal répète que la fiction ne présente que des lieux communs de cinéma, qui ne correspondent pas à la

⁶¹⁷ *Ibid.*

réalité. Cette « bonne mort » se donne comme une distorsion de la réalité. À l'image du reste du rituel décrit, il y a un doute sur la vraisemblance des images. L'épisode invite donc à réfléchir et à juger l'exécution en plaçant le passage de vie à trépas sous le regard du spectateur/témoin. Mettre l'électrocution à l'écran a ainsi des conséquences politiques, et (re)donne le « droit de regard » sur la procédure au spectateur.



Figure 49 - La seule chaise électrique en fonctionnement du corpus
(*Shadow Play, The Twilight Zone, 1961*)

Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour, 1963)

La seconde apparition de la chaise électrique dans le corpus pour cette décennie se trouve dans *Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour)*, et présente plusieurs points communs avec *Shadow Play*. Tout d'abord, cet épisode est aussi issu d'une anthologie, dont l'heure de diffusion est tardive (après dix heures). De plus, la scène d'exécution reprend « l'effet de fiction » décrit plus haut. En effet, le pouvoir « réaliste » de cette courte séquence, située à la fin de l'épisode, est nié par le dispositif narratif de l'enchâssement.

Les personnages principaux sont dans le cabinet du juge. L'avocat de la défense, un ancien acteur, est humilié par le procureur : ce dernier projette un film, dans lequel

l'avocat a tourné vingt ans plus tôt. Le procureur démontre ainsi que l'avocat n'a pas écrit sa plaidoirie, mais qu'il a copié le film. Sentant qu'il a perdu l'appui du juge, et craignant pour la vie de son client, qui n'est autre que son propre fils, l'avocat demande alors à ce que le reste du film soit projeté. Il s'agit d'une scène d'exécution. Durant toute la scène, le cadre de l'écran de projection s'inscrit à l'intérieur du cadre de l'écran de télévision. La mise en scène maintient ainsi la distance entre le spectateur et la séquence, médiatisée par un écran supplémentaire. L'écran dans l'écran souligne le caractère fictionnel de l'exécution. La scène en elle-même ne franchit pas de seuil de violence significatif, mais reprend une séquence déjà observée dans *Cell 227*. En voyant la chaise électrique, le personnage, déjà anxieux, perd tout contrôle, se débat et crie qu'il ne veut pas mourir. Les gardiens doivent le pousser à l'intérieur de la chambre d'exécution, et il refuse de s'asseoir – puis la porte se referme, le film se termine. La mise à mort elle-même reste hors champ, cependant la résistance du condamné suggère que la violence se prolonge.

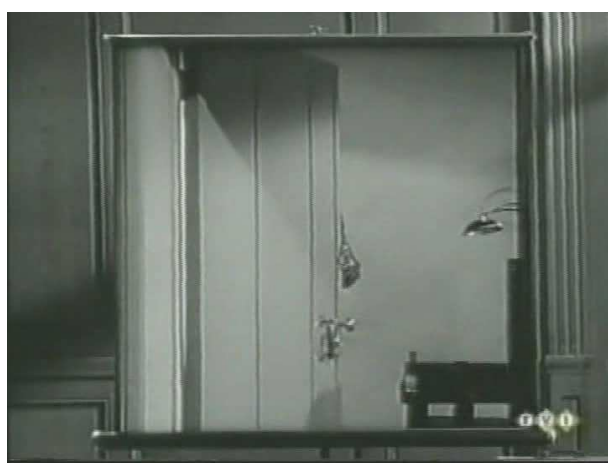


Figure 50 - Le dispositif d'enchâssement (*Starring the Defense*, *The Alfred Hitchcock Hour*, 1963) : la chaise électrique est visible brièvement dans le cadre à l'intérieur du cadre.

Alors que le jury, qui n'a pas vu le film, se prononce pour la culpabilité du jeune homme accusé de meurtre, le juge, qui a vu le film, décide de le condamner à une peine de prison. Le visionnage du film peut être interprété comme le facteur déterminant de cette décision (unique dans le corpus). *Shadow Play* instille le doute quant à la validité des représentations, *Starring the Defense* propose une vision plus optimiste : regarder

une représentation peut influencer un spectateur. Dans les deux cas, ces épisodes donnent un rôle particulier à la fiction, celui de dévoiler. Par rapport aux épisodes des années 1950 qui « confiaient » le condamné au système judiciaire et lui déléguaient la punition, ces deux épisodes des années 1960 interrogent cette punition, et proposent « d'ouvrir la porte ». Ils semblent mener une « bataille pour le regard » et essaient de donner au spectateur le droit de juger la procédure.

3) *Prime of Life (Naked City, 1963), l'exécution en débat*

1963 est une année clef pour la représentation des méthodes modernes d'exécution puisqu'on ne compte pas moins de quatre épisodes pour cinq exécutions. Nous venons d'évoquer *Starring the Defense*, et on peut remarquer que dans cet épisode, une image violente (bien que médiatisée) est associée à un débat de principe sur la peine de mort et la justice. Dans deux autres épisodes diffusés en 1963, *Which Man Will Die? (The Eleventh Hour)* et *Impact of an Execution (Alcoa Premiere)*, le débat de principe sur la peine de mort prend plus de place, et il est associé à l'absence conventionnelle d'images (dans les deux cas, la méthode d'exécution prévue n'est pas précisée). Ces deux épisodes sont diffusés en dernière partie de soirée, ce qui semble indiquer que le débat en lui-même est un sujet sensible, inapproprié pour un public plus familial. L'épisode *Prime of Life*, quant à lui, propose un autre équilibre : le débat de principe est presque absent des dialogues, c'est l'exécution qui est au cœur de l'intrigue.

Prime of Life est un épisode original, qui franchit plusieurs seuils de représentation. Tout d'abord, il joue sur « l'effet de réel » (et non sur « l'effet de fiction »). En effet, la série *Naked City* se présente comme un programme réaliste. Le cadre est New York, et les extérieurs de la série sont tournés sur place. Les intrigues sont souvent simples et le narrateur de la série, en voix off, nous précise pendant le générique que la ville est montrée sans fard, un « sentiment de réalité sans concession⁶¹⁸ » s'en dégage. Le « contrat de communication » est donc bien différent de celui de *The Twilight Zone*, et la possibilité de commentaire social est plus directe. De

⁶¹⁸ Tim Brooks, Earl Marsh, *op. cité*, p. 956 : « a feeling of gritty reality ».

plus, l'épisode se concentre sur une exécution, qui a lieu quasiment en temps réel, elle est présentée de manière détaillée, dans la durée, ce qui est exceptionnel. Enfin, dernier seuil majeur, le passage de vie à trépas a lieu en présence du spectateur, et la scène d'exécution proprement dite (la troisième et dernière phase) ne dure pas moins de 12 minutes (soit 20% de la durée de l'épisode). L'électrocution dure presque une minute. La « porte » de la chambre d'exécution est donc ouverte, et placée sous le regard du spectateur, dans un épisode à l'intrigue très vraisemblable et au style presque documentaire.

En effet, *Prime of Life* entre dans la « bataille pour le droit de regard », avec le parti pris de dévoiler. En plus de l'exécution, l'épisode présente une deuxième intrigue qui concerne le personnage principal, le détective Adam Flint, et sa décision d'assister, ou pas, à l'exécution. Le spectateur découvre qu'il a pensé refuser avant d'accepter d'être un témoin officiel. Dès le début de l'épisode, regarder pose problème. Mike, le mentor d'Adam, insiste sur son devoir de remplir cette fonction, en tant que policier. On retrouve le stéréotype du « bon témoin », présent à contrecœur, comme condition de son droit au regard. Le parti pris du dévoilement est confirmé par l'une des premières scènes, où le gardien fouille les témoins. Au journaliste qui l'interroge sur la séparation entre les témoins et la chaise électrique, il répond :

Le gardien: C'est juste une planche de bois qui empêche les témoins de photographier l'exécution avec un appareil photo dissimulé. On ne peut pas laisser sortir des images comme ça. (It's just a low slab of wood that keeps the witnesses from photographing the execution with a concealed camera. We can't let pictures like that get out.)

Cette réplique rappelle une nouvelle fois le retrait des exécutions de l'espace public, avec la mise en place des nouveaux équipements. Plus spécifiquement, on peut aussi y voir une allusion au fait que les photos durant l'exécution sont interdites. Seules deux photos de chaise électrique en fonctionnement sont connues selon Stuart Banner. La première est publiée en 1928 et la seconde en 1949, les deux sont des photos volées par des journalistes. La seconde, prise à Sing Sing grâce à un appareil attaché à la cheville du journaliste, Thomas Howard, fait la une du *Daily News*. Pour éviter toute nouvelle affaire, les ampoules de la chambre d'exécution sont remplacées par un

modèle qui produit une lumière aveuglante rendant toute photographie impossible⁶¹⁹. La volonté des autorités de ne pas montrer au public d'électrocution, y compris dans la presse, est ainsi mise en valeur par cette réplique. Le spectateur peut y voir un rappel implicite de l'éthique de la profession et des normes du goût, mais aussi peut comprendre qu'il y a quelque chose à dissimuler.

Un dernier élément vient confirmer la volonté de dévoiler. La mise en scène utilise le procédé de focalisation interne et permet au spectateur d'entendre les pensées de certains témoins, ou de voir leurs souvenirs et leurs associations d'idées, dans une expérimentation sur la sympathie (au sens de « souffrir avec ») : le spectateur partage les émotions des témoins officiels, mais aussi celles du condamné, Philip Hames. Plus spécifiquement, ce dispositif permet de représenter de manière indirecte les phases de l'exécution qui sont certainement irréprésentables frontalement, même après dix heures. Par exemple, au moment du sanglage, c'est le spectateur qui est brièvement placé sur la chaise électrique. Une fois l'électrocution terminée, quelques plans placent le spectateur dans la peau du cadavre, ce qui permet de montrer des phases de l'exécution invisibles. Le médecin se penche sur nous pour nous déclarer mort, puis le chapelain vient nous bénir. Le mort est à l'écran, mais pas la violence qu'il a subie et ses effets sur son corps.



Figure 51 – Deux plans du point de vue du condamné (*Prime of Life, Naked City*, 1963) : un souvenir d'enfance (gauche) et la déclaration officielle du décès par le médecin en focalisation interne (droite)

Le parti pris du dévoilement est donc poussé au bout de sa logique, les suites de l'exécution sont explorées, ce qui est exceptionnel dans le corpus. Cette bataille pour le droit de regard est associée à une procédure irréprochable. Comme le souligne le

⁶¹⁹ Stuart Banner, *op. cit.*, p. 195-196.

directeur de la prison, les exécuteurs sont des professionnels, qui ont répété les gestes nécessaires à l'extinction de la vie, « afin d'épargner [au condamné] des souffrances inutiles⁶²⁰ », en conformité avec les normes sociales déjà décrites. Le flashback présentant la sentence suggère qu'il a bénéficié de tous ses droits. Sa culpabilité est certaine. Son crime est même présent lors de la punition, par le biais d'un témoin qui est une victime, mais aussi par le biais de flashbacks. Adam pousse le même cri, quand il arrête Hames après son crime (« Tu ne t'en sortiras pas⁶²¹ ! »), que celui qui lui échappe après l'arrivée du prisonnier sous ses yeux. Ceci permet de faire un lien direct entre le crime et l'exécution. On peut y voir la norme de la rétribution (basée sur la réciprocité et la proportionnalité) et celle de l'identité entre le crime et sa punition voulue par les réformateurs du XVIII^e siècle, évoquée par Michel Foucault⁶²². Un dernier élément rend cette procédure irréprochable, c'est le consentement de tous les participants, du condamné au personnage principal. Par le biais des voix off nous pouvons ainsi entendre Adam dire « Amen » après la prière du chapelain, puis une répétition de l'énoncé de la sentence par le juge, puis à nouveau « Amen » dans la bouche d'Adam. L'épisode l'établit donc avec un ensemble de signes concordants la valeur rétributive de l'exécution.

Pourtant, dans cette procédure, la logique du supplice affleure. Les témoins font l'objet d'une attention particulière, et tous ne viennent pas pour attester. Quatre témoins font ainsi l'objet d'une « enquête de motivation », par le biais des dialogues et de la focalisation interne. Adam cherche à « comprendre qui il est », un jeune journaliste est inquiet pour son ego et sa virilité (il craint de défaillir devant les autres), le garde privé qui n'a pu empêcher le crime vient pour se venger, et/ou pour se remettre de sa peur et de sa honte, un policier semble présent par plaisir. Toutes ces motivations sont soumises au jugement du spectateur : la caméra scrute ces témoins dans les derniers instants et lors de l'électrocution (par le biais de nombreux *reaction shots* en gros plan) pour nous permettre de nous faire une opinion – elle scrute même une bouche qui esquisse un sourire. On retrouve ici la dimension spectaculaire de l'exécution, et le jugement porté sur le regard des témoins. Certains « regardent mal », ne sont pas dans de « bonnes dispositions », ou sont présents pour de « mauvaises raisons » - c'est au spectateur de

⁶²⁰ Le directeur : « *[the procedure is] done to spare him any more suffering than necessary.* »

⁶²¹ Adam: « *You'll never make it!* »

⁶²² Voir la quatrième partie.

faire le tri. Il est aussi amené à réfléchir à ses propres attentes et à sa pulsion de voir, car le procédé du déplacement visuel le prive au dernier moment de l'accès à l'exécution, et il doit tendre l'oreille pour percevoir le bruit de tension électrique signifiant que l'électrocution a lieu⁶²³.



Figure 52 - La dernière apparition du condamné dans *Prime of Life (Naked City, 1963)* : l'ensemble de la procédure est sous le regard du spectateur, et soumis à son jugement.

La fonction de rétribution est établie, mais l'utilité morale de la procédure est incertaine : Hames ne délivre pas de « dernières paroles », et nous sommes privés de l'intériorité des témoins pendant et après la mise à mort. Le bilan de l'exécution est donc difficile à établir. En effet, l'épisode accorde au spectateur un droit de regard, lui permet de juger les témoins et la procédure. Cependant, il présente une structure qui soulève, de manière récurrente, des débats sans les trancher. Ainsi, par le biais des comparaisons, des parallélismes et des associations d'idées, le sens de certains éléments de l'exécution se modifie et n'est pas arrêté de manière définitive, laissant le spectateur choisir dans ces différentes lectures proposées.

On peut tout d'abord donner l'exemple du condamné, Hames, qui est tour à tour un mari qui fait ses adieux à sa femme, un tueur de sang froid, un enfant, un monstre

⁶²³ L'essentiel des conventions de la pendaison est donc appliqué ici à l'électrocution.

destiné à la chaise, et un homme écrasé par la justice (selon les flashbacks présentés et l'avis des différents personnages). De la même façon, la position du témoin est interrogée par Adam. Les gradins de la chambre d'exécution sont comparés au banc des jurés (lors de la conversation avec Mike), mais aussi à une salle de concert (par un flashback), à une montagne russe (par un autre flashback) et à un meuble liturgique construit dans le même bois que celui utilisé pour l'autel de la *death house*. L'exécution est ainsi un acte de justice, mais aussi un spectacle, un divertissement apportant des sensations fortes, et un acte sacré. Ces images se suivent tout à tour, et aucune n'est présentée comme « la bonne lecture ».

Des débats sont aussi soulevés par le biais de remarques, de commentaires et de questions, qui sont laissées dans le silence ou sans réponse. Pour se limiter à un exemple, nous entendons Adam considérer ce qui l'oppose au condamné : alors que Hames et sa famille savent où, quand, et comment il va mourir, Adam ignore tout de sa future mort. La remarque s'arrête là, chacun en tire la conséquence (avantage ou pas ?) qu'il veut⁶²⁴. *Prime of Life* met donc en scène en 1963 une exécution irréprochable, où pourtant le glissement du sens est possible, une incertitude pèse sur son utilité, le débat est ouvert. Ceci se traduit notamment par les trois moralités énoncées dans l'épilogue. La première, donnée en voix off par le mentor d'Adam, rappelle la soumission à la loi. Comme nous l'avons déjà entendue dans une scène en début d'épisode, l'impression peut être celle d'un piétinement : la vision de l'exécution n'apporte rien de plus. La seconde est un appel à réfléchir au pouvoir de vie ou de mort, une répétition également. Adressé à Adam, cet appel peut aussi être adressé au spectateur, en tant que juré potentiel, il dispose du même pouvoir. La troisième et dernière, prononcée par le narrateur affirme le caractère précieux de la vie. Si l'on suit la sociologie classique, cette valeur générale, laisse l'appréciation de la norme qui en découle au spectateur : abolitionniste ou rétentionniste.

⁶²⁴ Dans son opinion pour *Callins v. Collins* (510 U.S. 1141, 1994), Justice Scalia tranche cette question de manière favorable : le sort des condamnés à mort est « enviable » car ils ont le temps de se préparer à leur mort, savent où, quand et comment ils vont mourir, et ne souffrent pas lors de leur passage de vie à trépas grâce à l'injection létale. Voir Austin Sarat, *op. cit.*, p. 144-145.

C. La disparition presque totale des moyens d'exécution modernes (1964-1973)

De 1964 à 1973, on ne compte dans le corpus que cinq épisodes en contexte contemporain. Dans l'un d'entre eux, le moyen d'exécution (qui reste invisible) est la pendaison, dans un autre la chambre à gaz, et dans les trois derniers la méthode n'est pas précisée⁶²⁵. On remarque que ces épisodes comprennent une exécution fatale hors champ, et des procédures interrompues (dont une seule permet de voir l'instrument de mise à mort). Ces épisodes sont diffusés en première, deuxième ou même troisième partie de soirée. Tout ceci nous indique, comme nous l'avons noté plus haut pour la pendaison, un retour à des conventions d'intrigue et de représentations. Après la brève parenthèse du début des années 1960, la chaise et la chambre à gaz retournent « derrière la porte ». La fin des années 1960 et le début des années 1970 coïncident avec un caractère moins explicite dans la mise en scène de l'exécution, ce qui est peut-être le signe que le consensus sur cette question commence à se refaire, comme en témoigne le retournement des sondages en faveur de la peine de mort à partir de cette période. Le retour à l'image d'une punition administrative qui échappe au regard et au jugement rentre dans cette perspective.

Par exemple en 1969, dans *Six Hours to Live*, le moyen d'exécution n'est pas précisé : il reste invisible, car la procédure est interrompue avant même que la dernière phase de l'exécution ne débute. Ce programme destiné à un jeune public (*Land of the Giants*) est beaucoup moins explicite par rapport à ce que nous avons décrit en 1953 où un programme pour enfants (*Adventures of Superman*) montre une chaise électrique. Ici, la menace reste abstraite, alors que le « contrat de communication » protège, comme en 1953, le condamné, un jeune homme innocent.

Cependant, en 1968, dans *Ordeal (The Name of the Game)*, le spectateur passe à nouveau le seuil de la porte et voit un personnage installé dans une chambre à gaz. Cet épisode présente le même type d'anomalie que celui de la série *Adventures of Superman*. Là encore, la représentation de l'exécution semble négociable car la justice y est salvatrice (la condamnée est sauvée). Cette représentation est également associée à

⁶²⁵ Voir annexe 32.

une procédure qui se déroule bien, tous les acteurs ont le comportement attendu. Des témoins sont présents, cependant la mise en scène ne permet pas de les scruter (par le choix d'un plan large et d'un faible éclairage), ils apparaissent neutres, dans la position du « témoin attestant ». Le jugement du spectateur sur eux n'est pas encouragé, contrairement à ce que nous avons vu dans *Prime of Life*. Le spectateur lui-même est placé dans la position habituelle de réticence à l'exécution, car la condamnée est innocente. L'exécution n'est pas un spectacle, elle paraît construite pour se distinguer du contre-modèle carnavalesque présent dans le western (dans *Of Lasting Summers and Jim Sonnett, The Guns of Will Sonnett*, 1967 par exemple). De plus, la représentation de la chambre à gaz est ici peut-être un signe d'une mutation en cours. La peine de mort est entrée dans la catégorie des « débats de société » au début des années 1960, cette image en serait une trace.

D. Le retour de la chaise électrique en 1977: une violence militante ?

La chaise électrique réapparaît une dernière fois dans le tout dernier épisode du corpus, diffusé en 1977 : *The Final Chapter (Tales of the Unexpected)*. Il est à noter qu'il n'y a pas de seuil de violence franchi concernant la représentation frontale de l'électrocution. Deux exécutions sont organisées, mais aucune ne montre la chaise en fonctionnement. Cette scène reste donc une exception, visible dans les deux épisodes des années 1960 évoqués plus haut.

Cependant, la mise en scène décrit davantage la chaise électrique. Celle-ci est montrée en gros plan, sous différents angles et dans des plans en contre-plongée où elle domine l'écran. Contrairement à sa mise en image statique dans *Prime of Life*, la chaise électrique est traitée ici avec de multiples plans rapides, qui donnent un rythme soutenu à la séquence de sanglage du prisonnier. Plus qu'un instrument, elle semble devenir un personnage, elle a plus de matérialité (on y reconnaît le bois, le métal, le cuir). De plus, les deux scènes d'exécution montrent des condamnés qui se débattent, crient, pleurent, supplient. Le manque de consentement combiné à la mise en scène dynamique donne une impression de violence. La mise en scène joue sur la durée, qui est étendue à plusieurs minutes (deux minutes pour la première exécution, quatre pour la seconde).

Cet épisode reprend ainsi la figure du condamné qui se débat, mais la pousse plus loin que dans *Cell 227* ou *Starring the Defense* : nous voyons pour la première fois un condamné se débattre sur la chaise, en gros plan, ce qui constitue le passage d'un seuil de violence.

L'essentiel des scènes d'exécution est consacré au sanglage du condamné, très détaillé. Le personnage apparaît peu à peu restreint dans ses mouvements, alors qu'il continue à se débattre, ce qui constitue de la violence physique. Une sorte de harnais de fer est placé dans la bouche du premier condamné, entamant ainsi son intégrité physique, ce qui est une autre nouveauté. La dernière étape de la préparation est la plus spectaculaire, et touche au visage du condamné. Celui-ci est recouvert d'une large plaque de cuir, ce qui est un détail réel. Les traits du condamné sont masqués, mais il continue à crier. Le masque de cuir bouge et comme il est tendu, il épouse les mouvements du visage.

Cette image inédite met en valeur l'opposition entre la volonté de nier l'individu, et l'angoisse de cet individu qui tente d'y résister. La négation de l'individu est aussi organisée par la technique : le bourreau est sans visage, habillé de noir, et caché sous un drap noir. De plus, le directeur de la prison détaille le traitement électrique que le condamné s'apprête à subir, de façon froide et clinique. Il endosse ici le costume du technicien, on retrouve l'image d'une exécution menée par des professionnels, dans le cadre d'une procédure administrative. Un seuil est également franchi dans la description précise de l'électrocution, les cycles d'application du courant sont décrits. *The Final Chapter* s'inscrit cependant dans la lignée de représentations déjà observées pour l'électrocution (condamné qui perd son identité ou n'est plus visible, bourreau non identifiable). On remarque le passage d'un seuil par rapport aux années 1960 : il s'agit du premier condamné non consentant que le spectateur suit de « l'autre côté de la porte ». La technique est destructive, ces exécutions sont décrites comme violentes. S'agit-il pourtant d'un discours abolitionniste ?

Il faut d'abord noter que le « contrat de communication » rend possible le passage de ces seuils de représentation. Il s'agit d'une anthologie d'histoires d'horreur, de suspense, appartenant au genre « noir », diffusée en dernière partie de soirée. De plus, *The Final Chapter* est l'épisode pilote, ce qui est souvent associé à des dispositifs

marquants pour énoncer les partis pris de la série. Ceci étant précisé, cet épisode fait, deux fois, le choix de ne pas représenter le passage de vie à trépas. En effet, pour l'exécution d'ouverture, la mise à mort elle-même reprend les conventions de mise en scène : la caméra suit deux témoins qui quittent la chambre d'exécution. Le déplacement est donc radical puisque l'exécution a lieu dans une autre pièce, derrière la porte. La synecdoque est visuelle : les lumières vacillent quand l'électrocution débute.

On retrouve les dispositifs déjà décrits de jugement du regard. Le condamné qui se débat montre son manque de courage, voire de virilité (si l'on suit le discours normatif observé depuis les années 1950) ; le regarder serait achever de détruire sa dignité. La mise en scène organise également notre déception en nous préparant aux sensations fortes de l'exécution, pour nous en priver au dernier moment : notre voyeurisme et notre propre manque de dignité nous sont renvoyés. Ce jugement du regard est aussi installé par l'intrigue : le personnage principal, journaliste, et une femme sur le point de devenir juge refusent de tout regarder et s'en vont. À la différence des épisodes déjà étudiés, cette sortie nous paraît plutôt être désignée comme un échec pour ces deux personnages. Ces sont des témoins officiels qui refusent de faire leur devoir entièrement. D'ailleurs, le reste de l'intrigue montre le journaliste peu à peu défait par la peur dans le couloir de la mort, jusqu'à la folie. Comme le premier condamné, il rate son « test de courage et de virilité ». Les témoins qui refusent de regarder semblent donc jugés ici négativement. On retrouve la norme d'accès exclusif à l'exécution pour les témoins autorisés.

Ces conventions semblent coïncider avec un changement de statut de la chaise électrique dans la culture. La préparation, décrite comme une violence physique, une lutte, un acte auquel le condamné résiste, suggère une violence encore plus grande, derrière la porte. La chaise est placée du côté de la souffrance, et non de l'efficacité moderne. On retrouve ici l'image d'un moyen d'exécution controversé, présente dans la presse dans les années 1970 et 1980, en relation avec l'émergence de l'injection létale⁶²⁶. En 1977, l'Oklahoma adopte l'injection comme méthode de mise à mort : la technologie moderne, médicale, garantissant une mort rapide et sans souffrance n'est plus l'électricité ou le gaz. La représentation de la chaise dans cet épisode semble

⁶²⁶ Austin Sarat, *op. cit.*, p. 167.

correspondre à cette nouvelle image : elle est mise en scène comme très violente, parce qu'elle est considérée comme telle.

Il nous reste maintenant à comprendre pourquoi on nous laisse passer par deux fois le seuil de la porte. Cet épisode semble confirmer ce que nous avons évoqué pour *Ordeal* en 1968 : la peine de mort a le statut de « débat de société ». Or, 1977 est aussi l'année de la première exécution *post-Furman*, celle de Gary Gilmore dans l'Utah. Le spectateur semble passer le seuil de la porte car il faut qu'il puisse se positionner dans ce débat. L'épisode est donc militant au sens où il dénonce la chaise électrique comme une violence, mais c'est un épisode « de débat » en ce qui concerne la pratique de la peine de mort, car il ne propose pas de position explicite sur la légitimité de cette institution, la morale donnée par le narrateur se contente de nous rappeler que ce débat est éternel.

En conclusion, la question de la représentation de la violence est une bonne clef de lecture pour comprendre la « non représentation » frontale du passage de vie à trépas, mais il ne s'agit pas seulement de la violence faite au personnage du condamné.

L'analyse des scènes de mise à mort dans le corpus, menée par méthode et par ordre chronologique, nous a permis de retrouver les normes sociales concernant la « bonne mort » : rapide, indolore, sans dommage corporel, en particulier à la tête et au visage. Ceci explique pourquoi les supplices qui détruisent le plus le corps de leur victime sont représentés de manière partielle et indirecte (bûcher, guillotine en particulier) alors que les méthodes d'exécution qui apparaissent respecter les principes de la « bonne mort⁶²⁷ » sont visibles frontalement : poison, peloton d'exécution. La violence faite au corps du condamné est bien en ligne de compte. De plus, nous avons remarqué une progression dans le caractère explicite des images, même si celle-ci n'est pas linéaire, et si elle est limitée (quand on la compare au cinéma de l'après-guerre, qui se débarrasse peu à peu des limitations du code Hays, et aux actualités télévisées). Des seuils de violence sont franchis, des nouvelles séquences sont proposées à un public de

⁶²⁷ Que cela corresponde, ou non, à la réalité.

plus en plus large et familial, ce qui suggère que le caractère choquant de certaines images s'érode.

Toutefois, on remarque que des conventions plus explicites de représentation de la pendaison et des méthodes modernes d'exécution (qui correspondent aux moyens les plus utilisés dans l'histoire et dans le présent aux États-Unis), conformes aux règles de la « bonne mort », n'ont pas été mises en place, comme pour le peloton d'exécution. Les quelques expérimentations en ce sens (dans *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, version 1959 pour la pendaison, et dans *Shadow Play*, pour la chaise électrique) indiquent que de telles représentations sont possibles. Ceci suggère que la violence, telle que nous l'entendons habituellement, n'est pas le seul enjeu ici, ces expérimentations n'ayant pas donné lieu à des conventions.

La représentation partielle et indirecte de la pendaison est une convention qui suggère sans la montrer la violence faite au condamné. Elle protège le spectateur, mais aussi elle canalise et contrôle son regard en sélectionnant ce qu'il a le droit de regarder. Ce droit de regard est limité à deux catégories d'éléments : les signes indiquant qu'un passage de vie à trépas a eu lieu (bruit de la trappe, jambes du pendu) et les réactions du public. Par conséquent, le spectateur derrière son écran, n'est pas placé dans la position du public, mais dans la position du témoin officiel attestant que l'acte s'est tenu. Il est également placé dans la position du « juge du public », dont les réactions et parfois la simple présence, est dénoncée par les personnages principaux (exemplaires) des fictions. Ces mises en scène récurrentes dessinent et désignent la « bonne disposition morale du spectateur » et lui apprennent à bien regarder une exécution : c'est un événement qui donne lieu à une mort légale, et non un événement qui déclenche des émotions – sous peine de le faire basculer dans la catégorie du supplice.

Regarder ce qui est hors champ, ou hors de la scène, est « obscène » au sens propre. Cependant, ce n'est pas ce que subit le condamné qui est obscène, mais ce que subit le public (et ce que subirait le spectateur). On retrouve ici les analyses de Michel Foucault sur le double phénomène de disparition des supplices atroces, détruisant le corps du condamné dans la souffrance, et de retrait de l'exécution de l'espace public :

« Le corps, l'imagination, la souffrance, le cœur à respecter ne sont pas, en effet, ceux du criminel qu'on a à punir, mais ceux des hommes qui, ayant souscrit au

pacte ont le droit d'exercer contre lui le pouvoir de punir. Les souffrances que doit exclure l'adoucissement des peines sont celles des juges ou des spectateurs avec tout ce qu'elles peuvent entraîner d'endurcissement, de férocité induite par l'accoutumance, ou au contraire de pitié induite, d'indulgence peu fondée⁶²⁸ [...]. »

Ainsi, les normes sociales de la bonne mort, évoquées plus haut, ne protègent pas tant le condamné que le spectateur de ce passage de vie à trépas. C'est d'ailleurs la position récurrente des juges aux États-Unis, et de manière plus générale, de leur façon d'interpréter la loi, selon Austin Sarat : « L'obsession croissante de la loi pour la douleur physique a bien plus à voir avec la façon dont elle apparaît aux yeux de ceux qui servent de témoins, réels ou imaginés, aux exécutions. L'expérience de l'exécution par ses témoins – leur « souffrance » – motive la recherche pour une mort indolore⁶²⁹. » La violence au cœur de la non représentation de la mise à mort n'est pas celle exercée contre l'exécuté, mais celle exercée contre le public ou les témoins. S'y ajoute la violence exercée par le regard du spectateur : il ne fait pas partie des témoins, et la déception (ou frustration) organisée par le cadrage qui le prive d'images sensationnelles et émotionnelles répète que, dans sa position, regarder serait transgresser.

Ces mises en scène récurrentes indiquent que regarder en face, scruter l'exécution et notamment le moment de la mort légale, c'est transgresser. Le droit de regard, ou de jugement, du spectateur a des limites⁶³⁰, qui semblent correspondre dans la réalité à son droit de regard en tant que citoyen. La question du regard est aussi politique, ce que confirment des analyses de Sarat et Schuster sur le débat concernant l'ouverture des exécutions réelles au public par le biais de la télévision : « Au cœur de ce débat se trouvent des préjugés à propos du public imaginé et de ses capacités, son

⁶²⁸ Michel Foucault, *op. cité*, p. 94.

⁶²⁹ Austin Sarat, *op. cité*, p. 15 : « *the law's increasing obsession with pain is much more about the way it appears to those who serve as witnesses, real or imagined, to executions. The experience of execution by its witnesses – their 'suffering' – fuels the search for painless death.* »

⁶³⁰ Sur les quatre cas de mort frontale et peu contrôlée par le cadrage, le « droit de regard » est cependant guidé dans trois épisodes par la réaction de « bons » témoins. De plus, les signes visuels sont plus directs car la méthode employée n'est pas propice aux émotions (poison dans l'exécution de Socrate, version 1953 ; peloton d'exécution pour *Galvanized Yankee*, *Playhouse 90*, 1957 et *The Fort, A Man Called Shenandoah*, 1965). *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, version 1964, reste le contre-exemple.

tempérament et ses penchants, et à propos de son droit de se former un jugement sur la peine capitale⁶³¹. »

Les autorités américaines réelles jugent donc le public de ces potentielles retransmissions de la même façon que le spectateur est jugé dans les mises en scène de nos exécutions de fiction. De plus, ces cours de justice estiment le droit du public à juger la peine de mort, tout comme ce droit de jugement est limité dans ces mêmes mises en scène (car le spectateur est invité à juger le public, et non l'acte lui-même). Toujours selon ces deux auteurs : « Le contrôle du regard est le contrôle de l'exécution elle-même⁶³² ». Cette idée est également mise en scène par la presque invisibilité des moyens modernes d'exécution dans le corpus.

En effet, l'exclusion récurrente du spectateur de la chambre d'exécution semble découler des mêmes préventions. Dans l'essentiel des épisodes étudiés, la mise en scène de l'exécution nous apparaît être le résultat d'un processus entamé lors de la réforme pénale du tournant des XVIII^e –XIX^e siècles, où la punition change de statut : « d'une affaire politique à une procédure administrative.⁶³³ » Le choix de montrer le passage de vie à trépas par la chaise électrique et la chambre à gaz, même de façon indirecte, partielle, suggérée, nous semble une conséquence de l'existence d'un débat sur la peine de mort dans la société. La « procédure administrative » placée sous les feux des projecteurs en est un signe, même si le regard est limité et contrôlé, comme dans le cas de la pendaison. La rareté même de ces représentations (quelques épisodes) nous pousse cependant à nous interroger sur la vigueur de ce débat dans la société : les producteurs de contenu télévisé ne semblent pas juger qu'il y a un « grand marché » pour ce type de discours.

⁶³¹ Austin Sarat, Aaron Schuster, *loc. cité*, p. 426: « *At the heart of that debate are certain assumptions about the imagined audience and its capacities, dispositions, and inclinations, and about its prerogative to make judgment about capital punishment.* »

⁶³² *Ibid.*, p. 429: « *Control over vision is control over execution itself* ».

⁶³³ *Ibid.*: « *from an affair of politics to a matter of administration* ».

Sixième partie. L'exécution et la peine de mort, des thèmes qui changent de statut dans la fiction

Nous avons mis en valeur les discours sur l'exécution dans les fictions télévisées de 1950 à 1977, et notamment un discours dominant (ou « hégémonique », pour reprendre l'expression de Todd Gitlin⁶³⁴), qui repose sur des représentations diffusées de longue date. Ces représentations nous semblent largement en correspondance avec les normes sociales à l'œuvre dans la réalité. Robert M. Bohm, par exemple, remarque que Beccaria et ses idées sont encore d'actualité aux États-Unis⁶³⁵. Ceci permet de comprendre pourquoi les représentations sur la question de l'exécution et de la peine de mort évoluent peu. Cependant, le discours hégémonique laisse aussi de la place à d'autres discours – discours dont il semble possible de retracer un historique. L'objet de cette dernière partie est donc de présenter de manière synthétique le corpus pour dégager une typologie et des inflexions chronologiques.

Comment comprendre ces changements dans la forme de la séquence d'exécution, et parfois le discours qui l'accompagne ? Traduisent-ils une évolution des normes sociales concernant la peine de mort et l'exécution ?

Dans le cadre d'une analyse de contenu, il nous est seulement possible de proposer des hypothèses concernant les différents facteurs de ces évolutions. Ils résident probablement du côté des producteurs, mais aussi des consommateurs, acteurs majeurs du « marché » de la télévision⁶³⁶. Ces acteurs ont des relations complexes, et

⁶³⁴ Todd Gitlin, « Prime Time Ideology : The Hegemonic Process in Television Entertainment », *Social Problems*, 26, 3 (février 1979), p. 251-266, disponible sur : <http://www.csub.edu/~rdugan2/SOC%20577%20Pop%20Culture/gitlin%20and%20prime%20time%20ideology.pdf>, consulté le 12 juillet 2015.

⁶³⁵ Robert M. Bohm, *DeathQuest : An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*. 4^e édition. Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, p. 154 : « Cesare Beccaria [est] le philosophe du XVIII^e siècle dont les idées sont la base de l'essentiel du système judiciaire criminel aux États-Unis aujourd'hui » (« Cesare Beccaria [is] the eighteenth-century philosopher whose ideas are the basis of much of the criminal justice process in the United States today »).

⁶³⁶ Muriel Cantor, Joel Cantor, *Prime-Time Television, Content and Control*, Newbury Park, Londres, Sage Publications, 1992, p.85-88 présentent la lecture « industrielle » qui est faite de ce média. Dans ce

s'influencent mutuellement. Selon Todd Gitlin, les évolutions de contenu sont liées aux « cadres des chaînes qui ont, en permanence, des impressions concernant les goûts du public⁶³⁷ » mais aussi à un « changement de mentalité d'un nombre suffisant d'auteurs et de producteurs culturels ; mais ces changements ne seraient pas durables commercialement sans changements équivalents dans les dispositions (et même la conscience de soi) d'une partie importante du public.⁶³⁸ » À ce titre, les sondages d'opinion sur la peine de mort sont un indicateur de « l'état de la demande » et seront confrontés aux représentations spécifiques qui leur sont contemporaines. Ceci nous permet d'étudier les relations possibles entre l'opinion publique et les représentations.

I. Proposition de typologie des épisodes

À l'issue de l'analyse des différents épisodes du corpus, il nous semble possible de proposer une typologie⁶³⁹, en nous basant sur les notions centrales identifiées : le consentement et la rétribution. Nous avons vu en effet que la fonction principale du rite d'exécution dans les représentations est d'établir et/ou d'obtenir le consentement de l'ensemble des personnages concernés. Faute de consentement, l'exécution ne peut aboutir avec un passage de vie à trépas donnant un résultat positif (c'est-à-dire refermant le cycle de la violence). La seconde notion centrale est la rétribution, qui est la fonction principale de l'exécution elle-même : elle doit rétablir l'équilibre perturbé par le « vol » d'une vie en permettant au condamné de rembourser cette dette. Les différents épisodes peuvent ainsi être classés en fonction de ces deux notions. Cependant, pour une présentation plus proche de l'expérience de visionnage, nous avons décidé de présenter une typologie qui les distingue. En effet, même si les deux grandes lignes de force s'associent dans le cas des intrigues où l'exécution punit le meurtre, l'un ou l'autre aspect est plus développé selon les épisodes. Un troisième grand

modèle, les audiences représentent la demande, et l'offre doit s'y adapter dans un contexte de compétition entre *networks*.

⁶³⁷ Todd Gitlin, *loc. cité*, p. 257: « *the broadcasting elites have in mind some notion of popular taste from moment to moment.* »

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 258 : « *the changing mentality of critical masses of writers and cultural producers; yet these changes would not take root commercially without corresponding changes in the disposition (even the self-consciousness) of large audiences.* »

⁶³⁹ Voir la typologie avec les épisodes correspondant dans l'annexe I.

type d'intrigue a été créé pour rendre compte des épisodes centrés sur l'exécution comme événement, c'est-à-dire ne présentant que cet événement en commentant son sens et son organisation : les intrigues de procédure⁶⁴⁰.

A. Les « histoires de consentement »

Le premier grand type d'intrigues concerne donc les « épisodes de consentement », où nous trouvons trois sous-catégories. Il y a tout d'abord les épisodes centrés sur un martyr politique, religieux et/ou légal. Les 20 épisodes rassemblés ici ont plusieurs points communs. Un sens est donné à l'exécution, souvent par le condamné lui-même, parfois par un proche ou un représentant des autorités. La mort est un don consenti par le condamné, elle apparaît proche du sacrifice, d'autant plus qu'une issue peut être proposée – issue refusée par le personnage. Ce sacrifice est réalisé au nom de valeurs comme la foi, la vérité, la démocratie, la liberté, la justice ou la loi. Même si les autorités qui condamnent sont représentées le plus souvent (mais pas nécessairement) comme commettant une injustice volontaire, celle-ci est compensée par la valeur édifiante de l'exécution. La mise à mort a généralement lieu à la fin de l'épisode, et elle est suivie d'une séquence qui permet au spectateur d'en vérifier la portée. Le martyr ne meurt pas en vain, même si des contre-exemples existent dans le corpus⁶⁴¹. L'exécution est donc présentée comme un événement utile, au bilan positif.

On trouve ensuite les épisodes qui présentent le consentement du condamné coupable d'avoir pris une vie (14 épisodes). Dans ce cas, ses dernières actions sont importantes dans l'intrigue, ce qui lui donne des aspects de sacrifice, car le condamné offre quelque chose de lui-même. Il peut offrir de l'aide, faire un don (notamment son butin dans le cas d'un voleur), faire une révélation, avouer un crime et reconnaître ses responsabilités. Il exprime son consentement à son exécution, et accepte explicitement sa punition. Il s'agit parfois d'un exécuté volontaire, dans les épisodes où le personnage refuse une porte de sortie qui pourrait sauver sa vie – le cas le plus récurrent est celui de

⁶⁴⁰ Il est donc évident que certains épisodes pourraient être classés dans plusieurs catégories. Par souci de clarté nous avons classé chaque épisode dans une catégorie seulement, selon ses caractéristiques dominantes.

⁶⁴¹ On pense par exemple au dirigeant soviétique dans *Darkness at Noon* (*Producers' Showcase*, 1955) ou au jeune cowboy dans *Shadow of a Pale Horse* (*The United States Steel Hour*, 1960).

l'évadé qui décide de revenir à temps pour son exécution. La peine capitale conjugue ici la rétribution et le consentement, il s'agit des exécutions « modèles ».

Enfin, le dernier cas de figure dans le corpus est celui de l'exécution fatale qui a lieu en dépit d'un défaut de consentement, ce qui est peu fréquent (six épisodes). L'exécution est mise en scène au début de l'épisode, ou celle-ci a déjà eu lieu. Le spectateur suit le projet de vengeance des proches de l'exécuté, ou de l'exécuté lui-même. Le plus souvent, ce plan échoue (au moins partiellement), ou il est finalement abandonné. Cette exploration des suites d'une exécution confirme le plus souvent la légitimité du châtement – que les candidats à la vengeance finissent par reconnaître, ou ils sont punis.

B. Les « histoires de rétribution »

La deuxième grande catégorie d'intrigues rassemble les « épisodes de rétribution », elle est aussi divisée en plusieurs sous-catégories. La principale est l'histoire de sauvetage : un condamné à mort pour meurtre est finalement sauvé (31 épisodes). Une vie (au moins) a été prise, avec ou sans motivation économique, et il faut que l'équilibre perturbé soit rétabli. L'épisode suit la préparation d'une exécution, de façon plus ou moins détaillée, et l'enquête du personnage principal, qui doit découvrir à temps qui est le vrai coupable, pour le substituer au condamné innocent. La juste rétribution est ainsi assurée.

La deuxième sous-catégorie est l'autre face de la même médaille : le condamné à mort effectivement coupable de meurtre n'est pas sauvé (13 épisodes). Là encore, la juste rétribution est assurée, même si le consentement du condamné fait souvent défaut (élément qui distingue ce type d'épisode des intrigues où le condamné coupable se sacrifie). Dans ce groupe d'épisodes, la situation initiale est la même que précédemment : une vie (au moins) a été prise, avec ou sans motivation économique, et il faut que l'équilibre perturbé soit rétabli. Le condamné est engagé dans une péripétie, qui constitue le cœur de l'action. Celle-ci peut être légale (procédure d'appel, réouverture de l'enquête) ou illégale (projet d'évasion, ou évasion). Cependant, l'issue de l'action renvoie le condamné à sa situation de départ : il trouve la mort par le biais

d'une exécution, d'une mauvaise rencontre, ou d'une mort par balle, souvent dans le cadre de la légitime défense. Le condamné est généralement représenté comme un « méchant », impossible à racheter, et destiné à la mort.

La troisième et dernière sous-catégorie concerne les épisodes où le problème de la juste rétribution est posé. La question est celle de la juste application de la peine de mort, et des limites à poser à cette pratique.

En effet, un premier sous-ensemble rassemble des intrigues où le principe de la rétribution est détourné ou mal appliqué (16 épisodes). Le crime puni n'est pas un crime de sang (on retrouve le vol de cheval, les crimes politiques). L'autorité qui a condamné instrumentalise la punition, ou est instrumentalisée de l'extérieur, à des fins politiques et/ou économiques. L'exécution a donc un mobile instrumental, qui n'a rien à voir avec la rétribution. On le voit, comme dans le cas du martyr évoqué plus haut, il s'agit d'intrigues illustrant le mauvais usage de la peine de mort. Cependant, à la différence du martyr, le condamné subit sa condamnation (il n'est pas montré comme un acteur mais comme un sujet, « agi » de l'extérieur), il n'a pas l'occasion de lui donner un sens positif (défense de valeurs), et surtout, il est toujours sauvé (le plus souvent dans le cadre d'un défaut de consentement d'un personnage principal). Certains des épisodes dans ce groupe ne présentent donc ni rétribution ni consentement à l'exécution, ce qui les place du côté de « l'anti-modèle ».

Le second sous-ensemble s'attache aux quelques intrigues qui proposent de faire le tri entre les criminels et les meurtriers, et entre les « tueurs » (par nature) et ceux qui ont tué (huit épisodes). Les personnages principaux proposent de sélectionner les criminels, ou les condamnés, qui méritent de mourir et ceux qui ne le méritent pas – même s'ils ont pris une vie. Les circonstances particulières du criminel sont mises en avant (son sexe, son âge, son éducation et/ou ses facultés mentales, plus généralement son appartenance à une minorité), et/ou les circonstances du crime (accident, mort donnée sans intention, impulsion soudaine, nécessité pressante). Le principe du rééquilibrage (une vie pour une vie) se complique, et ne paraît plus satisfaisant, car certains personnages le discutent explicitement.

C. Les « histoires de procédure »

La troisième grande catégorie est celle des « épisodes de procédure » (huit épisodes). Ces intrigues présentent une unité d'action et/ou de lieu, souvent dans un cadre temporel resserré. La mise à mort d'un homme se trouve au cœur de l'épisode, qui ne compte pas d'intrigue secondaire. La mise en scène et les dialogues insistent sur le fait que des hommes sont mis à mort par d'autres hommes. La procédure d'exécution est associée (souvent expressément) à un rite, à de la torture, et/ou à un spectacle. Les aspects concrets sont importants : équipement nécessaire, préparation du matériel et préparation du corps du condamné, expertise professionnelle des exécuteurs. La procédure n'est pas associée à un discours utilitariste sur l'exécution, ou son utilité est en débat, et/ou elle ne permet pas une restauration de l'ordre⁶⁴².

Cette typologie des épisodes constitue un élément fondamental pour la présentation chronologique qui suit, car elle permet notamment de suivre les différents types d'intrigues et leur place dans le corpus, de 1950 à 1977.

II. De 1950 à 1977, trois périodes qui reflètent trois tendances de l'opinion ?

Comme nous l'avons déjà évoqué, les rapports entre l'état de l'opinion et la représentation de l'exécution, et plus généralement de la peine de mort, nous échappent en grande partie dans le cadre d'une étude de contenu. Cependant, on peut essayer de voir si l'on retrouve des signes du double renversement de l'opinion dans les épisodes du corpus et ainsi se poser la question des représentations télévisées comme reflet de l'opinion. Étant donné les conditions de production, ce reflet est indirect et déformé : les producteurs et diffuseurs mettent sur les écrans ce qu'ils pensent que leur public veut voir, ils estiment ainsi leurs « désirs et tolérances⁶⁴³ ». Selon Muriel et Joel Cantor, les

⁶⁴² Ces épisodes de procédure peuvent également être classés dans la catégorie des épisodes de consentement ou des épisodes de rétribution, cependant cela aurait pour résultat de perdre leur spécificité et leur originalité.

⁶⁴³ Todd Gitlin, *loc. cité*, p. 263.

producteurs de séries s'adressent à un public premier, celui des décideurs des *networks* (qu'ils appellent les « *gatekeepers* » ou « garde-barrières »), qui eux-mêmes sélectionnent le contenu qui leur apportera le plus d'audience⁶⁴⁴. Rappelons en effet, en utilisant les résultats des sondages Gallup, que l'opinion favorable à la peine de mort en 1953 accuse une tendance à la baisse par la suite, jusqu'en 1966. Après cette date, la tendance est celle d'une augmentation des opinions favorables, jusque dans les années 1990⁶⁴⁵.

Nous proposons donc ici une lecture chronologique du corpus, en partant du contenu, pour essayer de déterminer des grandes périodes, cohérentes par la présence d'un discours dominant. Les ruptures d'une période à l'autre sont cependant rarement nettes, et des chevauchements sont possibles. Ces phases seront ensuite mises en regard avec l'opinion, telle que présentée dans les sondages de l'institut Gallup⁶⁴⁶. Nous essayons de vérifier ici l'hypothèse que la télévision, et ses programmes de fiction, traduisent le point de vue d'un média consensuel et conservateur, confronté au retour du débat sur la peine de mort⁶⁴⁷.

A. 1950-1958/59 : le temps des martyrs et des condamnés innocents

En s'appuyant sur la typologie des épisodes proposée plus haut, on constate que les épisodes du début des années 1950 ont plusieurs caractéristiques. Tout d'abord, les premières exécutions à l'écran sont celles des martyrs, en particulier dans les intrigues liées au maccarthysme (comme nous l'avons vu en deuxième partie). Ces exécutions sont utiles et édifiantes, leurs conséquences sur le long terme sont affirmées dans les fictions, ce qui nous permet de considérer que leur bilan est positif. Une première inflexion apparaît en 1960 avec les épisodes sur l'affaire Sacco et Vanzetti, qui se terminent sur une dénonciation, sinon de tout le système judiciaire américain, du moins

⁶⁴⁴ Muriel Cantor, Joel Cantor, *op. cit.*, p. 95-97.

⁶⁴⁵ Voir annexe 3.

⁶⁴⁶ Même si de nombreux spécialistes considèrent que ces derniers sont simplificateurs, leur régularité et leur formulation identique depuis les années 1950 permet des comparaisons. Parmi ces auteurs critiques on peut citer Robert M. Bohm, et Neil Vidmar et Phoebe Ellsworth (voir bibliographie).

⁶⁴⁷ La dernière période de débat sur l'abolition aux États-Unis remonte à la fin de la Première Guerre Mondiale et à ses lendemains immédiats, selon Stuart Banner.

d'une partie de ses acteurs. Le bilan n'est pas non plus positif dans *Shadow of a Pale Horse (The United States Steel Hour)*, diffusé également en 1960, qui montre l'établissement de la « justice des hommes » dans l'incertitude. Une inflexion a donc lieu entre 1958 (date du dernier épisode de la période au bilan positif dans cette catégorie) et 1960.

On retrouve également dans cette première période, de nombreux épisodes présentant le mauvais usage de la peine de mort, c'est-à-dire où le principe de la rétribution est détourné ou mal appliqué. Les épisodes de cette catégorie sont plus rares dans les années 1960 (six épisodes, contre neuf pour la décennie 1950), et sont très peu fréquents après 1961. Cette inflexion temporelle correspond globalement avec celle observée plus haut. Ces intrigues, qui mettent en scène une instrumentalisation de la peine de mort, nous semblent ménager plusieurs lectures. Elles explorent la possibilité de dysfonctionnements (ce qui peut satisfaire une partie de l'opinion abolitionniste), mais elles désignent également un contre-modèle. Le modèle est ainsi rappelé par la mise en scène de son contraire, notamment la nécessité du « *fair trial* » et de la rétribution, deux normes essentielles.

Une troisième caractéristique de cette première période est la mise en scène du condamné pour meurtre innocent et finalement sauvé. Il s'agit de l'intrigue la plus souvent mise en scène dans le corpus (31 épisodes). La décennie 1950 compte 14 épisodes de ce groupe (soit 45% du total environ), qui représentent 32% des épisodes diffusés dans cette période. De plus, nous retrouvons l'inflexion décrite plus haut, car trois épisodes entrent dans cette catégorie en 1958, puis quatre en 1959, et seulement deux en 1960 et un en 1961. La fin de la décennie 1950 correspond à une évolution dans le choix des intrigues mises en scène⁶⁴⁸. Ces intrigues de sauvetage ont donc une place majeure au début de la période, et si l'on rajoute les intrigues de sauvetage des condamnés pour un autre crime que le meurtre, il représente 52% des épisodes de la période.

⁶⁴⁸ Cette impression d'une rupture de ton en cette fin de décennie est également confirmée par l'apparition des premiers épisodes mettant en scène des condamnés à mort coupables non sauvés (à partir de 1958), et des intrigues de procédures (à partir de 1959).

Plusieurs facteurs semblent contribuer à ce phénomène. Tout d'abord, ce type d'intrigue peut convenir à tous les publics : le public rétionniste y trouve le rappel des normes de rétribution, de proportionnalité et de réciprocité ; le public abolitionniste assiste à la mise en scène des risques liés à la pratique de la peine de mort, mais voit aussi une exécution (événement qu'il désapprouve), finalement annulée ; le jeune public peut rester devant l'écran, car il n'est pas fait de violence au condamné. Les intrigues de sauvetage semblent donc consensuelles par la diversité des lectures permises.

Toutefois, les discours conservateurs sont, à notre avis, dominants. Les intrigues en question mettent en scène un rite qui fonctionne et obtient le consentement du personnage principal, et le plus souvent du condamné innocent. Ce personnage est d'ailleurs en général un « déviant », qui est édifié et remis dans le droit chemin. De plus, ces épisodes reposent sur la mise en danger de l'innocent, ce qui crée un effet de suspense. Ce suspense engage le spectateur dans l'expérience de visionnage, tout en l'empêchant d'être satisfait de la préparation de l'exécution et de sa mise en œuvre. Un dernier effet du suspense est de faire ressentir plus fortement au spectateur son impuissance⁶⁴⁹, ce qui prend ici un aspect plus politique car il s'agit de l'impuissance face à la loi. Le suspense place ainsi le spectateur du côté du condamné, sans toutefois remettre en cause le principe à l'origine de sa punition (le personnage menacé est innocent, l'intrigue ne n'amène pas à sympathiser avec un coupable). Le personnage principal se montre réticent à la mise à mort, mais respecte la loi (et fait son devoir légal quand il fait partie des exécuteurs). Tous ces éléments semblent désigner au spectateur la position à tenir face à une exécution : c'est un acte regrettable, dont on ne tire aucune satisfaction, mais un acte légal et nécessaire toutefois.

Une dernière caractéristique récurrente de ces intrigues, qui nous paraît avoir un sens conservateur, est l'escamotage des exécutions des coupables. Les intrigues de sauvetage assurent en effet que le véritable coupable a pris la place de l'innocent, mais la punition n'est pas mise en scène, le spectateur n'en approche pas. De même, les coupables consentant à leur exécution (appartenant à la catégorie des intrigues de sacrifice du condamné coupable) sont mis à mort en dehors du regard du spectateur, ou en dehors de l'épisode. Pour l'essentiel, les épisodes étudiés ne présentent pas

⁶⁴⁹ Laurent Jullier, *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, 432 p.

d'exécution avec passage de vie à trépas à l'écran pour la période en question. La nécessité de restreindre la violence à l'écran, pour se conformer aux exigences du code, est une clef explicative, qui paraît cependant insuffisante. La tolérance plus grande en matière de représentation des épreuves héroïques des martyrs (visibles indirectement, mais visibles), nous indique que la valeur idéologique des exécutions est prise en compte.

L'invisibilité du passage de vie à trépas nous semble dessiner l'image d'une procédure « naturelle » et « logique », dont la dernière phase est déléguée à une administration. La représentation de l'exécution est ainsi à la fois rituelle et administrative : le regard du spectateur est toléré jusqu'à un certain point, et dans certaines conditions. La partie visible de la procédure est celle qui l'assure du consentement, et du respect des droits du condamné. La mise à mort elle-même ne semble pas le concerner, elle est hors limite. Cette caractéristique est un « état de fait » qui n'est pas justifié explicitement dans les fictions, mais qui est cohérent avec la posture encouragée : le spectateur doit cultiver la même réticence à mettre à mort les coupables que les innocents. Par conséquent, savoir que l'exécution a lieu est suffisant, la voir est inutile.

Les grandes caractéristiques des épisodes du corpus diffusés dans les années 1950 semblent en contradiction avec les évolutions de l'opinion qui apparaissent dans les sondages. En effet, le public est interrogé à trois reprises lors de cette décennie, et de 1953 à 1957, les opinions favorables à la peine de mort perdent 21 points (de 68% à 47%). L'année 1957 correspond également à un moment d'incertitude : les « sans opinion » représentent 18% des réponses, ce qui est le taux maximum observé depuis les premiers sondages sur cette question en 1936, et reste unique ensuite. Du côté de la pratique de la peine de mort, David Baldus remarque que depuis la fin des années 1930, les condamnations à mort passent de 300 à 400 par an à une centaine au cours des années 1950-60, suite à un « déclin régulier⁶⁵⁰ ». Il est possible d'interpréter certains choix d'intrigues et de mises en scène comme une réponse à une opinion divisée. La multiplicité de lecture des intrigues de sauvetage, évoquée plus haut, peut entrer dans cette perspective. Le spectateur semble « ménagé », de même que sa liberté de

⁶⁵⁰ David C. Baldus, *et al.*, *Equal Justice and the Death Penalty: A Legal and Empirical Analysis*, Boston, Northeastern University Press, 1990, p. 9.

jugement. Une lecture comparable peut être faite de l'escamotage de l'exécution : la « non représentation » de l'exécution ne « force pas » une opinion ou une autre.

Toutefois, nous avons vu que de nombreuses structures de récit pointent vers un discours conservateur. Une autre hypothèse peut rendre compte de ce décalage entre une opinion divisée et des fictions conservatrices. Les années 1950 correspondent à l'apogée du pouvoir des agences publicitaires sur la production des programmes, et notamment les programmes de fiction. Même le passage du modèle du sponsor unique pour un programme (qui donne à ce commanditaire un contrôle total sur le programme) au format « magazine » (qui permet de faire en sorte que plusieurs sponsors achètent des encarts publicitaires pour un même programme) et aux « sponsors tournants » (un même programme est partagé entre deux commanditaires qui alternent une semaine sur deux) ne remet pas fondamentalement en cause ce pouvoir⁶⁵¹.

Par conséquent, tout au long des années 1950, « les agences de publicité exercent un contrôle éditorial [sur les séries]. Plusieurs sujets étaient considérés tabous et étaient censurés, notamment ceux que les groupes de droite, qui faisaient alors pression sur les *networks* et les agences publicitaires, considéraient être anti-américains ou libéraux.⁶⁵² » Le débat sur l'institution de la peine de mort peut entrer dans ces sujets indésirables, ce qui peut constituer un facteur majeur de ces représentations conservatrices. On peut émettre l'hypothèse que les intrigues « font la leçon » à une partie du public en répétant que le droit de regard est inutile.

Nous pouvons formuler une dernière hypothèse : le changement de l'opinion n'est pas forcément un signe de débat sur la peine de mort. Il peut s'agir d'une évolution peu commentée, dans un contexte marqué par d'autres enjeux (chasse aux sorcières, tensions raciales, changements sociaux liés à la prospérité, ...). Les intrigues diffusées à la télévision pendant les années 1950 seraient ainsi le signe que la peine de mort n'est pas conçue comme une question de société majeure. Robert Bohm considère que le contexte est déterminant : « la clef pour comprendre les variations chronologiques dans les opinions concernant la peine de mort repose probablement dans la peur et l'anxiété

⁶⁵¹ Muriel Cantor, Joel Cantor, *op. cité*, p. 18.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 19 : « *the advertising agencies exercised editorial control over [series]. Many topics were considered taboo and were censored, especially those that right-wing groups then pressuring the networks and advertising agencies considered to be anti-American or liberal.* »

générées par les événements sociaux d'une époque⁶⁵³. » Si l'on suit ce raisonnement, la baisse des opinions favorables serait liée au contexte optimiste de l'après-guerre. Une étude détaillée du thème de la peine de mort dans la presse permettrait de voir quelle place est donnée à cette tendance – pour valider, ou non, cette hypothèse.

B. 1959/60-1966/67 : la peine de mort devient un objet de débat

À partir de la fin des années 1950, de nombreux changements sont perceptibles dans le corpus. L'évolution principale est celle d'un « durcissement » du dénouement des intrigues. Les portes de sorties sont moins nombreuses pour les condamnés, et ceux-ci les refusent plus souvent. Ainsi, on compte quatre épisodes de sauvetage de l'innocent condamné pour meurtre en 1959, puis deux en 1960. Après cette date, on remarque des années sans ce type d'intrigue (1963, 1965, 1966). Les intrigues de sauvetage ont tendance à être remplacées par leur double inversé : celles où le condamné coupable n'est pas sauvé. On trouve ce type de fiction dans un épisode en 1958, un en 1959, puis deux en 1960, quatre en 1961 et deux en 1963. Ceci confirme l'évolution déjà observée pour la période précédente en 1959-1960. Il nous reste à voir quand cette période de durcissement prend fin.

Si l'on suit la répartition chronologique de la catégorie des intrigues de rétribution, plusieurs faits sont notables. Les condamnés innocents sauvés sont plus nombreux à partir de 1967 (avec trois épisodes pour cette seule année), et font leur retour à cette date (le dernier remonte à 1964). Du côté des condamnés coupables non sauvés, on remarque qu'ils disparaissent après 1967. Enfin, en ce qui concerne les épisodes où le problème de la juste rétribution est posé, on peut voir après 1963 que ces épisodes moins nombreux et une reprise plus régulière de ce type d'intrigue à partir de 1967. Un dernier élément peut être tiré des épisodes de procédure, qui disparaissent après 1964 – le tout dernier épisode du corpus étant la seule exception. Un grand nombre de catégories d'intrigues semblent indiquer un changement dans la deuxième

⁶⁵³ Robert M. Bohm, « Toward an Understanding of Death Penalty Opinion Change in the United States : The Pivotal Years, 1966 and 1967 », *Humanity and Society*, 16 (1992), p. 539 : « *the key to understanding temporal variations in death penalty opinions probably lies in the fear and anxiety engendered by the social events of an era.* »

moitié des années 1960, et plus précisément en 1966-1967. 1967 nous paraît être le point de départ d'une nouvelle et dernière époque.

En quoi la période 1960-1966 est-elle différente des années précédentes? Le changement de tonalité semble lié au fait que la peine de mort devient objet de débat, car plusieurs épisodes présentent des discours radicaux, absents de la période précédente. Des intrigues et des messages moins consensuels sont diffusés.

1) Des discours critiques plus affirmés et des commentaires sociaux plus directs

On remarque tout d'abord que les « martyrs politiques » mettant en cause le système judiciaire américain sont diffusés en plus grand nombre dans cette période (on en trouve un dans les années 1950, trois entre 1960 et 1965, et aucun ensuite). Qu'il s'agisse des Mormons du début du XIX^e siècle, des ouvriers anarchistes de Chicago à la fin du XIX^e siècle, ou de l'affaire Sacco et Vanzetti des années 1920, la justice américaine est mise en cause dans le cadre d'épisodes au « contrat de communication » proche de la reconstitution historique. Leur portée reste plus ou moins importante selon la lecture du spectateur, cependant les insuffisances d'un système judiciaire comparable au système contemporain sont mises en lumière.

Une autre forme de remise en cause apparaît dans des épisodes au discours plus radical : on pense notamment à *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents)* qui dénonce le rite en 1960 et à *Which Man Will Die? (The Eleventh Hour)* qui met en scène en 1963 un gouverneur aux opinions abolitionnistes et un directeur de prison comparant la procédure d'exécution à de la torture chinoise. Ces deux intrigues paraissent inspirées directement de l'actualité. On peut ainsi voir dans la figure du gouverneur opposé à la peine de mort de *Which Man Will Die?*, une allusion à Edmund G. Brown, gouverneur de Californie de 1959 à 1967. Il commue 23 sentences de mort, et propose un moratoire sur les exécutions en 1960, refusé par la législature. Cependant, tout comme le gouverneur de fiction (qui se déclare abolitionniste, mais soumis à la loi de son État), le gouverneur Brown envoie 36 hommes à la chambre à gaz, dont le fameux Caryl

Chessman⁶⁵⁴. Condamné à mort à Los Angeles en 1948 pour 17 charges dont « kidnapping ayant entraîné des blessures », il multiplie les procédures d'appel qui lui permettent de repousser neuf fois son exécution. Autodidacte, il se défend lui-même. Il est finalement exécuté en mai 1960. Pendant son séjour dans le couloir de la mort, Chessman acquiert une renommée nationale et mondiale, en particulier après la publication en 1954 de son livre *Cell 2544*, best-seller traduit en plusieurs langues.

Décrit comme un homme intelligent et fin connaisseur de la loi, on le retrouve dans les personnages du professeur Morrison dans *Cell 227*⁶⁵⁵ (diffusé en juin 1960, un mois après l'exécution de Chessman), et de Foley Adams dans *Which Man Will Die?* Ce dernier est dans le couloir de la mort depuis sept ans, pour un meurtre lors d'un vol à main armée, il a obtenu neuf sursis lui aussi. Foley cite la Bible, Montesquieu et Rousseau, il a écrit un livre présenté comme un plaidoyer contre la peine de mort par le gouverneur. Il est célèbre, se défend seul, et défend les autres condamnés à mort. Foley est également construit comme un personnage en lutte contre « le système ». Tout comme dans la réalité, l'exécution prévue de Foley attire les opposants et les partisans de la peine de mort devant les portes de la prison. Cependant, à la différence de Chessman, Foley reçoit une grâce du gouverneur qui commue sa sentence.

La figure de Chessman est donc associée à deux épisodes critiques vis-à-vis de la peine capitale. Ainsi, selon Robert Bohm, l'affaire Chessman a détourné de nombreux Américains de la peine de mort⁶⁵⁶. Stuart Banner nous apprend qu'elle a « maintenu le sujet de l'abolition en première page des journaux pendant des années.⁶⁵⁷ »

Cette période est aussi associée à d'autres discours critiques. Ainsi, la structure du supplice affleure⁶⁵⁸, ou la renonciation à la haine et à la vengeance semble un objectif difficile, voire impossible, à atteindre⁶⁵⁹. Plusieurs condamnés se débattent,

⁶⁵⁴ Anthony Lewis, « He Was Their Last Resort », *New York Times*, 20 août 1989, disponible sur : <http://www.nytimes.com/1989/08/20/books/he-was-their-last-resort.html>, consulté le 6 octobre 2015.

⁶⁵⁵ Le titre de l'épisode rappelle le titre du livre, qui a aussi été adapté au cinéma en 1955 dans un film réalisé par Fred F. Sears.

⁶⁵⁶ Robert M. Bohm, *op. cit.*, p.14.

⁶⁵⁷ Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 241.

⁶⁵⁸ On pense aux épisodes de la série *The Twilight Zone*, ou à *Prime of Life (Naked City)*, 1963).

⁶⁵⁹ *Impact of an Execution (Alcoa Premiere)*, 1963), *I Am the Night - Color Me Black (The Twilight Zone)*, 1964).

rappelant la violence au cœur du processus légal de l'exécution⁶⁶⁰. Un épisode comme *Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour, 1963)* se termine avec une peine de prison à vie pour un jeune homme qui a pris une vie, et présente une dernière marche violente vers la chaise électrique. Tous ces propos sont jugés diffusables par les chaînes, répondant à la « demande » d'une partie de l'opinion, plus libérale. En effet, la première moitié des années 1960 correspond à l'élection présidentielle de J. F. Kennedy puis de Lyndon B. Johnson. De plus, la tendance à la baisse des sondages concernant l'adhésion à la peine de mort s'inscrit dans la durée, car c'est une réalité depuis 1956.

De nombreuses voix se prononcent publiquement pour l'abolition. Le mouvement pour les droits civiques aide les avocats du LDF dans leur campagne pour l'abolition judiciaire, tout en dénonçant le mauvais usage de la force et du pouvoir par les autorités⁶⁶¹. De nombreuses Églises publient des déclarations abolitionnistes au cours des années 1950 et 1960, comme l'Église méthodiste (dix millions de fidèles) et l'Église luthérienne (plus de trois millions de fidèles⁶⁶²). En 1961, des voix des spécialistes du droit se font entendre pour dénoncer le caractère anticonstitutionnel de la peine de mort, au nom du VIII^e amendement : un avocat affilié à l'ACLU demande son abolition complète dans une revue spécialisée (*Southern California Law Review*)⁶⁶³. La même année, un article de l'*University of Texas Law Review* critique le choix des jurés dans les procès où les accusés encourent la peine de mort. Toujours en 1961, dans un discours, un *Justice* de la Cour suprême, Tom Clark, se déclare contre la peine capitale⁶⁶⁴. Le ministère de la justice demande l'abolition en 1965. Cette position se retrouve également du côté des hommes politiques, comme le gouverneur de l'Ohio de 1959 à 1963, Michael DiSalle, ou encore le candidat à la présidentielle en 1960 Hubert

⁶⁶⁰ *The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)*, *Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)*, *Bolt from the Blue (Maverick, 1960)*, *Guillotine (Thriller, 1961)*, *Which Man Will Die? (The Eleventh Hour, 1963)*, *Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour, 1963)*.

⁶⁶¹ En 1965, l'ACLU (American Civil Liberties Union) prend une position abolitionniste, dénonçant notamment les discriminations raciales et sociales. « ACLU's New Stand on the Death Penalty », *Civil Liberties*, 227 (juin 1965), cité par Bryan Vila, Cynthia Morris, *Capital Punishment in the United States, A Documentary History*, Westport, London, Greenwood Press, 1997, p. 125-127.

⁶⁶² Stuart Banner, *op. cité*, p. 241.

⁶⁶³ Gerald H. Gottlieb, « Testing the Death Penalty », *Southern California Law Review*, 34 (1961), p. 269-278, cité par Bryan Vila, Cynthia Morris, *op. cité*, p. 120-123.

⁶⁶⁴ Robert M. Bohm, *op. cité*, p. 43-44.

Humphrey⁶⁶⁵. « Au tournant des années 1960, les élus et leurs équipes voyaient peu de risques politiques dans l'opposition à la peine de mort.⁶⁶⁶»

Le durcissement des positions critiques vis-à-vis de la peine de mort et de l'exécution dans les représentations s'inscrit dans cette perspective. Le même phénomène se retrouve du côté des représentations qui défendent la peine capitale.

2) Des arguments de défense de la peine de mort plus radicaux

La période présentée ici a aussi pour caractéristique de présenter l'essentiel des intrigues où le condamné à mort coupable consent à son exécution, avec sept épisodes sur les 14 de cette catégorie pour la période 1960-1966 soit la moitié. Quatre exécutés volontaires se trouvent dans ces épisodes : ils refusent une porte de sortie et même acceptent de se constituer prisonniers pour se rendre à leur exécution⁶⁶⁷.

Ces épisodes « de sacrifice » donnent parfois l'impression d'une difficulté. Le consentement du condamné est affirmé et répété, justifié. On pense notamment à *The Brothers* (*The Virginian*, 1965) où le personnage, accusé puis condamné, doit convaincre sa femme, puis son fils d'accepter la punition. Son propre consentement est de nouveau établi à la fin de l'épisode par une conversation avec son meilleur ami, le *sheriff*. Ce dernier semble douter avant de déclarer finalement que les arguments du juge lors du procès sont les plus solides. Cette « circulation du consentement » réaffirme à plusieurs reprises la légitimité d'une condamnation pour *felony murder*⁶⁶⁸. De plus, dans d'autres épisodes, des personnages principaux doivent imposer une exécution à des personnages (et à des communautés) réticents, l'exécution est ainsi placée du côté du courage, et de l'acte exemplaire et héroïque ; le renoncement à l'exécution est signe de lâcheté et de choix de la facilité⁶⁶⁹. En contexte contemporain, *A Walk to Oblivion*

⁶⁶⁵ Stuart Banner, *op. cité*, p.240.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p.241 : « By the 1960s elected officials and their appointees perceived little political liability in opposing the death penalty. »

⁶⁶⁷ Ce type de situation se trouve dans le corpus à partir de la deuxième moitié des années 1950, avec un premier personnage qui revient se constituer prisonnier en 1957 (*The Jean LeBec Story*, *Wagon Train*).

⁶⁶⁸ Dans cet épisode, le condamné a donné la mort, sans intention, lors d'une évasion (c'est-à-dire à l'occasion d'un acte criminel, ce qui transforme cet homicide en meurtre).

⁶⁶⁹ Dans *Hour After Dawn* (*Laramie*, 1960), les deux épisodes de la série *The Deputy* diffusés en 1961, et dans *The Judgment* (*The Virginian*, 1963).

(*Felony Squad*, 1966) présente les réticences d'un jeune policier, à qui les vétérans font la leçon – la révélation finale de la culpabilité du condamné lui donne finalement tort. Les idées rétionnistes semblent sur la défensive en intégrant ces résistances pour mieux les disqualifier.

On peut voir dans ces épisodes un signe de la réaction qui se dessine au cours des années 1960. Ainsi, Robert Bohm, pour expliquer le retournement de l'opinion de 1966-1967 sur la question de la peine de mort, retrace l'histoire de la peur du crime et de son entrée dans le discours politique. La campagne présidentielle de Goldwater en 1964 fait de la menace croissante du crime un sujet politique. En 1965, le président Johnson annonce que le crime fait partie des cinq priorités de son mandat. Parallèlement, le FBI publie des statistiques qui montrent l'augmentation des crimes graves en 1963 et dans les années suivantes. Il conclut : « Les Américains ont eu accès à des informations nombreuses, qui leur ont permis de développer la croyance que le crime était un problème majeur. Avoir peur du crime, dans ces circonstances, n'était pas déraisonnable⁶⁷⁰. »

Le mouvement de lutte pour les droits civiques, et les violences urbaines, jouent également un rôle majeur, « par conséquent, en 1967, de nombreuses personnes, blanches et noires, étaient effrayées par l'agitation de leur époque⁶⁷¹. » L'émergence de la contre-culture chez les jeunes, autour de la dénonciation de la guerre du Vietnam, entraîne une « rupture générationnelle exploitée par les hommes politiques⁶⁷² » dans une perspective conservatrice. « La constitution des lignes de front est achevée aux États-Unis en 1966, et la réaction conservatrice s'est reflétée dans les opinions de 1967 sur la peine de mort⁶⁷³. » Les épisodes au discours conservateur semblent s'inscrire dans ce mouvement de l'opinion.

⁶⁷⁰ Robert M. Bohm, *loc. cité*, p. 532 : « *the people of the United States were provided with ample information with which to develop a belief that crime was a major problem. A fear of crime, under the circumstances, was not unreasonable.* »

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 535 : « *Thus, by 1967, many people, both white and black, were scared by the turmoils of the era.* »

⁶⁷² *Ibid.*, p. 536 : « *The counterculture created an unprecedented generational rift exploited by politicians.* »

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 536 : « *Battle lines had been drawn in the U. S. By 1966, and the conservative backlash was reflected in 1967 death penalty opinions.* »

Les deux positions se durcissent, cependant la majorité des épisodes maintiennent la possibilité de plusieurs lectures. Par exemple *Which Man Will Die?*, que nous avons évoqué à plusieurs reprises en tant qu'épisode critique, met également en scène le personnage principal, un psychiatre, en train de faire la leçon à tous les abolitionnistes autour de lui (notamment le condamné, et sa nièce, mais aussi le gouverneur), en rappelant que la peine de mort est une institution légale, ce qui doit éteindre tout débat selon lui. Il explique l'abolitionnisme de sa nièce par son ignorance des enjeux, et son idéalisme, propre à la jeunesse. En tant que personnage principal, ces déclarations et ces jugements de valeur ont un poids particulier.

Un autre exemple, pour un épisode conservateur, peut être tiré de *Impact of an Execution (Alcoa Premiere)* diffusé aussi en 1963. Les messages semblent contradictoires. Le condamné coupable finit par consentir à son exécution, la procédure est efficace, et les étapes finales (notamment la mise à mort) ont lieu hors du regard, ce qui appartient plutôt aux lieux communs conservateurs. L'hôte de la série, une star (Fred Astaire) valide le désir de vengeance du père de la victime. Toutefois, ce dernier accepte, à la fin de l'épisode, de demander la grâce du condamné au gouverneur, mais il se décide trop tard, l'exécution a déjà eu lieu. L'intrigue construit donc la supériorité morale du père de la victime (il renonce à sa vengeance) tout en appliquant la punition. Néanmoins, le dénouement est un échec pour lui.

On le voit, le débat sur la peine de mort a lieu entre les épisodes, mais aussi parfois au sein d'un même épisode.

3) L'enjeu d'un débat public

La période 1960-1966 correspond également à un moment où la confrontation avec l'exécution est plus fréquente. On remarque que l'essentiel des épisodes où le condamné coupable n'est pas sauvé sont diffusés dans cette période (neuf pour la période 1960-1966 sur les 13 dans ce groupe, soit 70% environ). Ce type d'intrigue en est même caractéristique, car il apparaît en 1958 et disparaît après 1967. De plus, 51 exécutions sont décomptées soit près de la moitié des exécutions du corpus (49,5%)

alors que les épisodes de la période ne représentent que 40% du corpus⁶⁷⁴. Les exécutions sont donc surreprésentées durant la période étudiée, et elles sont plus visibles à l'écran. En effet, 18 des 28 exécutions avec passage de vie à trépas sont mises en scène entre 1960 et 1966 (soit 64% des exécutions de cette catégorie), et 21 si l'on prend en compte la période 1959-1967 (soit 75%).

Ainsi la « non représentation » et le secret rituel et administratif observés dans les années 1950 sont moins présents. L'exécution a lieu en place publique. Les principales expérimentations de mise en scène autour de la pendaison et des méthodes modernes d'exécution sont menées durant ces quelques années. Rappelons que les deux chaises électriques en fonctionnement se trouvent dans des épisodes diffusés en 1961 et 1963. De manière plus générale, sur les huit « intrigues de procédure », sept sont mises en scène entre 1959 et 1964. Le début des années 1960 correspond à un accès plus grand donné au spectateur sur la mise à mort des condamnés, même si celui-ci reste limité. Cette vision partielle n'est pas seulement liée à des stratégies de contournement « technique » des restrictions de la représentation de la violence. Les choix de mise en image semblent véhiculer des normes de comportement. Celles-ci ne sont pas tout à fait semblables d'un épisode à l'autre, ce qui peut être interprété comme la trace d'un débat.

En effet, il est possible de lire les choix de certains épisodes comme un jugement négatif porté sur le spectateur qui veut voir la mise à mort : celui-ci est frustré par l'abandon de la procédure à la dernière minute⁶⁷⁵ ou le choix de cadrage qui laisse les éléments « intéressants » et « sensationnels » (ou « producteurs de sensations ») hors champ⁶⁷⁶, ou encore le point de vue qui suit le héros qui tourne le dos au spectacle⁶⁷⁷. D'autres nous proposent de faire le tri entre les bons et les mauvais témoins/spectateurs, nous indiquant que le bon comportement est du domaine du possible, même s'il apparaît comme l'apanage de personnalités exemplaires⁶⁷⁸. D'autres épisodes proposent successivement plusieurs lectures, notamment en opposant les dialogues et les images, comme dans *I Am the Night - Color Me Black (The Twilight Zone, 1964)* qui dénonce la

⁶⁷⁴ La période 1950-59 présente 31% des exécutions pour 38% des épisodes du corpus ; la période 1967-1977 présente 19, 5% des exécutions pour 22% des épisodes du corpus. Le décompte comprend tous les types d'exécution.

⁶⁷⁵ *Hour After Dawn (Laramie, 1960)*.

⁶⁷⁶ *The Executioners (The Virginian, 1962)*.

⁶⁷⁷ *The Gallows (Gunsmoke, 1962)*.

⁶⁷⁸ *Prime of Life (Naked City, 1963)*, *Nice Day for a Hanging (Branded, 1966)*.

haine de la foule dans les dialogues, mais montre des réactions plutôt contenues lors de la mise à mort.

Le débat est donc ouvert sur le droit de regard, mais il est aussi ouvert sur ce qu'est l'exécution, d'un épisode à l'autre, ou à l'intérieur d'un même épisode : supplice, spectacle, rite, performance professionnelle et technique, mise à mort, meurtre, lynchage légalisé, sacrifice, signe de civilisation ou de barbarie, acte restaurant l'ordre ou le perturbant, acte de vengeance ou de justice, violent ou non violent, ... Les signes et les discours sont divers pour tenter de la définir. Cette définition apparaît incertaine, ou doit être réaffirmée, suivant les épisodes. Cependant, ce débat prend rarement la forme classique et attendue du « pour ou contre » opposant des personnages. À ce titre, on peut souligner le caractère exceptionnel de *Which Man Will Die? (The Eleventh Hour, 1963)* qui met en scène ce débat en plaçant des manifestants abolitionnistes et rétentionnistes devant les portes de la prison.

Le débat de principe est l'autre thème caractéristique de cette première moitié des années 1960. En effet, l'essentiel des épisodes qui proposent de sélectionner, parmi les criminels, ceux qui doivent mourir, sont diffusés à partir de 1960. Cinq des huit épisodes classés dans cette catégorie ouvrent le débat sur l'intention meurtrière, et sur l'individualisation de la peine⁶⁷⁹. Ils évoquent une possibilité de négociation de la punition, y compris pour ceux qui ont tué. La peine de mort n'est plus le châtement automatique, et le calcul de rétribution s'en trouve compliqué. Deux épisodes présentent des cas de « martyrs légaux » : *Shadow of a Pale Horse (The United States Steel Hour, 1960)* et *Old Man (Gunsmoke, 1964)*. Les deux condamnés finissent par se soumettre à la loi, alors que le premier affirme son innocence jusqu'au bout, et que le second est innocent de fait. Dans ces épisodes, le principe simple de la rétribution apparaît simpliste, et ne tient pas compte du « mérite » des deux personnages. Le manque de solution autre que la peine de mort semble ainsi mis en scène, et dénoncé. La morale rassurante de *Old Man* (l'ami de l'exécuté à tort renonce à se venger, car la justice va

⁶⁷⁹ On peut rajouter à cette liste établie dans la typologie, des épisodes qui évoquent ce thème de manière indirecte, ou secondaire, comme *The Hanging Judge (Climax!, 1956)*, *No Amnesty for Death (Bat Masterson, 1961)*, et *The Gallows (Gunsmoke, 1962)*. *The Brothers (The Virginian, 1965)*, discuté plus haut, se comprend également dans la perspective de ce débat, auquel il propose une réponse conservatrice. Il est à noter que l'on retrouve un chevauchement chronologique déjà observé : début du thème dans la deuxième moitié des années 1950, et exploitation plus détaillée dans la première moitié des années 1960.

condamner et exécuter le vrai coupable) peut, ou pas, entraîner l'adhésion du spectateur, et semble une compensation tardive⁶⁸⁰.

La peine de mort change donc de statut dans les représentations par rapport à la période précédente. Dans l'essentiel des épisodes des années 1950, la peine capitale n'est pas discutée en tant que telle, en particulier sa validité pour les coupables. Sa présentation rituelle, appuyée sur les valeurs de consentement et de rétribution, rendent cette punition logique, naturelle et traditionnelle. Les épisodes de la première moitié des années 1960 nous indiquent un changement. On retrouve la structure du débat, ou de la confrontation de lectures diverses du thème, dans la majorité des épisodes, même si la forme classique dialectique explicite n'apparaît que subrepticement. Le châtiment capital est ainsi devenu un objet de débat dans la fiction, une question de société sur laquelle le spectateur/citoyen doit se positionner. Cette évolution est observée ailleurs. De nombreux étudiants interrogent les gouverneurs des différents États sur les raisons de leur position. Un magazine pour professeurs du second degré propose une liste d'arguments « pour » et « contre » afin de pouvoir mener des débats en classe⁶⁸¹. Stuart Banner conclut : « Apprendre à avoir une opinion sur la peine de mort était en train de devenir une partie de l'éducation publique.⁶⁸² » Les épisodes de cette période nous semblent entrer dans cette perspective.

Le débat sur la peine de mort, et sur la signification de l'exécution, se déroule sur les écrans dans le contexte d'une opinion divisée. Si l'on reprend les sondages Gallup, on remarque une nouvelle baisse des opinions favorables, après une hausse de 6 points entre 1957 et 1960. Les résultats de 1965 donnent 45% d'opinions favorables pour 43 % d'opinions défavorables. 1966 constitue « le nadir du soutien et le zénith de

⁶⁸⁰ Horace Newcomb évoque des dénouements problématiques dans le western, et considère que certaines fins ne sont pas vraisemblables. Les problèmes ne sont pas réellement réglés, mais les contraintes du média obligent les auteurs à proposer une solution (souvent sous la forme de la fusillade) : « les problèmes étaient beaucoup plus vraisemblables que les solutions » (« *the problems were far more believable than the solutions* »). Horace Newcomb, « From Old Frontier to New Frontier », Lynn Spigel, Michael Curtin, *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Routledge, 1997, p.287-302.

⁶⁸¹ Stuart Banner, *op. cit.*, p. 242.

⁶⁸² *Ibid.* : « *Learning to have an opinion about capital punishment was becoming a part of public education.* »

l'opposition⁶⁸³ » avec respectivement 42% et 47% : les sondés opposés à la peine de mort sont les plus nombreux. L'opinion est interrogée ensuite beaucoup plus souvent (sept fois entre 1965 et 1972) ce qui est aussi le signe d'un débat. On note d'ailleurs une coïncidence entre la rupture observée par Robert Bohm entre 1966 et 1967 et celle décrite pour le corpus. La période de débat dans la réalité nous apparaît donc correspondre avec la période de débat dans les fictions télévisuelles.

Le contexte politique nous semble jouer un rôle majeur dans l'évolution des représentations. Cependant, un autre ensemble de facteurs a sans doute également contribué à ces changements. Du côté de la production, le contrôle du contenu des programmes passe dans les mains des chaînes, après le scandale des émissions de jeux truquées en 1959. La censure des émissions est assurée par les cadres des chaînes⁶⁸⁴. Selon Todd Gitlin, les *networks* prennent également le contrôle de la production⁶⁸⁵. Les conséquences sont nombreuses, notamment parce que les cadres des chaînes sont plus au fait des goûts de la population que les publicitaires. Par ailleurs, du côté des consommateurs, le public est plus varié que dans les années 1950 car tout le monde possède un téléviseur : les classes populaires, les membres des minorités, et les différentes classes d'âge en font partie – la « demande » se diversifie. Tous ces éléments donnent l'opportunité à « des compagnies de production indépendantes de porter des formes culturelles quelque peu différentes [...] sur les ondes.⁶⁸⁶ »

Le décalage entre l'opinion et les représentations, qui semble moindre dans les années 1960 que dans les années 1950, peut aussi être un résultat de ces changements.

C. 1967-1977 : une remise en ordre ?

À partir de 1967, la phase de politisation et de polarisation de la représentation de l'exécution et de la peine de mort semble se terminer. L'impression générale est celle d'un retour à des intrigues et à des images observées durant les années 1950, avec notamment la mise en scène plus fréquente des intrigues de sauvetage du condamné

⁶⁸³ Robert M. Bohm, *loc. cité*, p. 525 : « *the nadir in support and the zenith in opposition* »

⁶⁸⁴ Muriel Cantor, Joel Cantor, *op. cité*, p. 11 et p. 21. Les auteurs définissent cette époque comme celle du « contrôle par les chaînes » (« *network control* ») qui dure de 1959 au début des années 1970.

⁶⁸⁵ Todd Gitlin, *loc. cité*, p. 260.

⁶⁸⁶ *Ibid.* : « *independent production companies to get somewhat distinct cultural forms [...] on the air.* »

innocent : 11 des 26 épisodes diffusés durant cette période (soit 42%) entrent dans cette catégorie. On peut leur ajouter trois épisodes où l'innocent condamné pour un crime autre que le meurtre est lui aussi sauvé, ce qui donne un total de 54% des épisodes diffusés entre 1967 et 1977. De plus, à la différence de la période précédente, les portes de sortie sont possibles. On ne compte que huit intrigues où un condamné est tué (par une exécution ou non) pendant l'épisode (soit 31% ; contre 61% pour la période précédente).

1) Des exécutions moins publiques et politiques, à nouveau « administratives »

Si l'on se concentre sur les exécutions avec passage de vie à trépas, on en compte cinq pour la période 1967-1977, elles sont donc présentes dans 19% des épisodes (contre 39% pour la période précédente). L'autre changement majeur est par conséquent le retrait du passage de vie à trépas hors du regard du spectateur, associé à la figure de la procédure interrompue précocement, que l'on trouve dans sept épisodes (soit 27% des épisodes de cette période, alors qu'elle est présente dans 15% des épisodes de la période précédente). Ce phénomène est encore plus marqué dans le cas des personnages coupables de meurtre. Tout d'abord, le sacrifice du condamné coupable apparaît dans deux épisodes seulement, et dans les deux cas, il est invisible⁶⁸⁷. Ensuite, un seul condamné coupable n'est pas sauvé, il n'est pas exécuté mais tué dans un duel⁶⁸⁸. Enfin, on note une tendance à la disparition du public qui assiste à l'exécution dans les tous derniers épisodes, le regard à l'intérieur même de la fiction est réduit. Quatre épisodes présentent une mise à mort sans foule⁶⁸⁹, et dans trois autres ce public est évoqué dans les dialogues et/ou par la bande sonore, mais reste hors champ⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ Le condamné est invisible lors de son passage de vie à trépas par le choix de la mise en scène dans *Of Lasting Summers and Jim Sonnett (The Guns of Will Sonnett, 1967)* ; l'exécution est hors champ dans *The Legacy of Charlie O'Rourke (Alias Smith and Jones, 1971)*.

⁶⁸⁸ *The Legend of Jud Starr (Cimarron Strip, 1967)*.

⁶⁸⁹ *Unbroken Chains (The Young Rebels, 1970)*, *Miracle at Santa Marta (Alias Smith and Jones, 1971)*, *Horse of Another Color (Dusty's Trail, 1973)* où on ne trouve que les personnages de la série, *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)* où on ne voit que les témoins officiels, brièvement.

⁶⁹⁰ *The Legacy of Charlie O'Rourke (Alias Smith and Jones, 1971)*, *Witch, Witch, Burning Bright (The Sixth Sense, 1972)*, *The New House (Ghost Story, 1972)*.

Même des exécutions qui se prêtent à la présence d'une foule, étant donné leur contexte, en sont privées.

Ainsi, il semble que l'exécution administrative, qui ne regarde plus l'ensemble de la population redevienne le modèle. Cette évolution est associée à la mise en scène de contre-modèles : les foules dissipées de *The Legend of Jud Starr (Cimarron Strip, 1967)* et de *The Day They Hanged Kid Curry (Alias Smith and Jones, 1971)* s'opposent ainsi à la bonne attitude des témoins dans *Ordeal (The Name of the Game, 1968)* et aux personnages principaux qui refusent de regarder le passage de vie à trépas du condamné⁶⁹¹. Le regard non professionnel et non autorisé est découragé, ce qui semble associé à une autre tendance : l'ensemble de la procédure judiciaire est privé de son caractère collectif. En effet, des intrigues mettent en scène à nouveau le cacique, alors que le thème de la pression populaire, qui cherche à obtenir une condamnation à mort, est abordé plus rarement qu'auparavant. Tous ces éléments donnent l'image d'un processus moins politique.

Ceci semble confirmé par l'épisode *Shadow of a Killer (Judd, for the Defense, 1967)*, où une demande de clémence pour un condamné coupable de meurtre est discutée. Cet épisode a la particularité intéressante de présenter une fin ouverte, en s'arrêtant au moment où l'avocat « star », et personnage principal de la série, décide de demander une grâce au gouverneur, après avoir été convaincu que le condamné a bien une conscience. Cette forme rare de récit (unique dans le corpus) permet de voir le changement d'époque. En 1963, Foley Adams, condamné lui aussi coupable de meurtre, montre qu'il a une conscience puis voit sa sentence commuée (*Which Man Will Die?, The Eleventh Hour*). La fin ouverte de l'épisode de 1967 suggère qu'un « *happy end* » pour un meurtrier n'est plus diffusable et risquerait peut-être de heurter une partie importante du public.

Surtout, le spectateur est ici privé d'une fin « heureuse » ou « amère », en cas de grâce ou d'échec de l'avocat, selon son point de vue. Il est en quelque sorte placé dans la position du gouverneur, et est amené à s'interroger la décision qu'il prendrait. Le héros, présenté comme un personnage à la moralité exemplaire, nous indique que la

⁶⁹¹ Dans *Of Lasting Summers and Jim Sonnett (The Guns of Will Sonnett, 1967)*, *The Legend of Jud Starr (Cimarron Strip, 1967)*, et *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)*.

grâce est juste et désirable : le spectateur partage-t-il ses principes moraux ? De plus, la fin ouverte ne permet pas au spectateur de juger le gouverneur et ses réactions. Dans *To Die at Midnight* (*Four Star Playhouse*, 1956), le gouverneur est présenté comme un homme politique, soumis aux réactions populaires et aux critiques de la presse, il n'ose pas soutenir le héros qui demande un sursis pour un condamné. L'autre gouverneur apparaît dans *Which Man Will Die?*, et il déclare ouvertement qu'il cherche un prétexte pour accorder une grâce en accord avec la loi et son opinion personnelle, ce qui est selon lui la seule façon de la faire accepter par les habitants de son État. De telles négociations ne sont pas représentées en 1967 : la fin ouverte permet de ne pas donner une position politique au gouverneur, et de ne pas montrer de débat politique.

Là encore, la politique est rejetée hors champ. Les derniers épisodes du corpus nous paraissent ainsi combiner des éléments hérités de la période où la peine de mort était débattue, avec une position généralement conservatrice. En somme, le statut de « question de société » est rentré dans les conventions de mise en intrigue, mais le plus souvent aucun débat n'a lieu. Ceci est plus particulièrement visible dans les intrigues au contexte contemporain jouant sur le vraisemblable.

2) Un thème traité comme une question de société, mais privé de polémique

Si l'on suit les trois autres épisodes en contexte contemporain diffusés après 1967, le même phénomène paradoxal de « question de société sans débat » se retrouve. Dans *Ordeal* (*The Name of the Game*, 1968), on trouve des critiques énoncées contre la peine de mort (jury partial, possible collusion de puissants contre la condamnée, peine de mort « réservée » aux plus vulnérables, et même exécutions d'innocents), cependant celles-ci n'ont pas lieu dans le cadre d'une confrontation entre deux personnages. L'ancien juré reconnaît de lui-même son manque d'impartialité, et cela n'entraîne pas de critique de la part du personnage principal. La comparaison avec la période précédente est intéressante : en 1962, dans *The Barefoot Kid* (*Laramie*), le personnage principal doit faire admettre à un ancien juré son manque d'impartialité, avant de lui laisser le temps de se justifier, pour ensuite lui faire la morale.

Cette structure de confrontation et d'édification est absente des épisodes les plus récents. Les remarques critiques ne sont pas discutées, ce qui permettrait de les établir comme valides ou de les réfuter. Elles donnent un aspect moins lisse, moins consensuel et plus réaliste à la fiction, mais ne permettent pas d'engager un débat, faute d'adversaire (voire même de partenaire) pour échanger des arguments. Ainsi, dans cet épisode, le spectateur assiste à un débat sur l'innocence de la condamnée. L'autre débat, sur la possible manipulation du système judiciaire, n'est pas tranché. Le problème est soulevé, mais le spectateur ne reçoit pas plus d'informations, et ce thème est abandonné au profit de l'intrigue de sauvetage, classique et consensuelle. Cette impossibilité de se construire une position, de juger, apparaît aussi dans la mise en scène de l'exécution : celle-ci se prépare sous le regard du spectateur, mais elle échappe en réalité au jugement (les témoins sont dans l'ombre, l'exécution est interrompue).

The Lost Art of Dying (Mannix, 1970) reprend des éléments comparables. Les propos sur le manque d'impartialité du jury et sur l'inexpérience de l'avocat (qui justifient la condamnation à tort) sont énoncés, mais pas discutés. La portée politique de la critique à l'encontre du jury est d'ailleurs limitée par le fait que les femmes dominent le jury en question – elles ne représentent pas la communauté dans sa diversité. Comme dans *Ordeal*, ils ne déclenchent pas d'indignation de la part des personnages, et ne sont pas montrés comme des injustices. De plus, l'exécution échappe au jugement, car la procédure est arrêtée précocement, et l'instrument de mise à mort est invisible. Ainsi, l'exemplarité du système judiciaire américain n'est plus représentée après 1967⁶⁹², toutefois ces critiques semblent de cette manière intégrées à une procédure équitable comme des événements malchanceux, qui ne remettent pas en cause sa légitimité.

Il semble que nous ayons à faire ici au phénomène de « domestication » décrit par Todd Gitlin : « l'idéologie hégémonique est maintenue dans les années 1970 en domestiquant les questions controversées⁶⁹³ ». Des éléments de discours non

⁶⁹² Rappelons que dans les années 1950, les erreurs judiciaires en système contemporain sont dues au condamné lui-même, et/ou à des témoins non fiables, et/ou à des preuves fabriquées. Les acteurs du système eux-mêmes, professionnels ou non, ne sont pas mis en cause.

⁶⁹³ Todd Gitlin, *loc. cit.*, p. 256 : « the hegemonic ideology is maintained in the Seventies by domesticating divisive issues ».

hégémonique peuvent être « incorporés », alors que ce qui est considéré inassimilable est tout exclu⁶⁹⁴.

Dans *The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)* la structure de la « question de société sans débat » est plus explicite. La situation du personnage principal, un journaliste infiltré dans une prison, est explicitement motivée par la nécessité pour le public de se faire une opinion informée sur la peine de mort. Elle semble directement inspirée d'une des hypothèses du juge de la Cour suprême Thurgood Marshall, formulées dans son opinion pour l'arrêt *Furman*. Selon lui, le jugement de l'opinion est déterminant pour établir la constitutionnalité de la peine de mort, en informant les juges sur les « normes de décence » dans la société : si la majorité de la population rejette la peine de mort, alors cette pratique est inconstitutionnelle. De plus, selon lui, une opinion correctement informée verrait forcément l'immoralité de la peine de mort. En suivant ce raisonnement, il est possible d'affirmer que « le soutien pour le châtement est fonction du manque de connaissance le concernant⁶⁹⁵. » Le projet du personnage principal, soutenu par son éditeur et le directeur de la prison, est explicitement abolitionniste. Cependant, dans cet épisode, le spectateur a du mal à exercer son jugement.

Le seul passage de vie à trépas a lieu hors champ, ce qui empêche le jugement du spectateur sur l'exécution, et l'invite à juger sa propre frustration d'être privé du spectacle. La description du couloir de la mort (comme lieu de folie et de torture) est remise en cause par la révélation finale que tout n'était qu'une mise en scène pour le journaliste. Cet « effet de fiction » est différent de celui de *Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)* : dans l'épisode le plus ancien, le spectateur est confronté dès le début au genre fantastique de l'épisode, et surtout la comparaison avec le cinéma encourage un jugement sceptique sur les images proposées. Ici, la description du couloir de la mort se donne comme vraisemblable jusqu'au dénouement. Celui-ci jette un doute rétrospectif sur la valeur de ce vraisemblable, ce qui fait obstacle à un jugement informé.

De plus, comme tous les personnages sont présentés comme des abolitionnistes (le directeur de la prison, les gardiens, et les détenus du couloir de la mort – qui sont en réalité des policiers et des gardiens de prison), leur reconstitution est partisane et peut-

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 264.

⁶⁹⁵ Robert Bohm, *op. cit.*, p. 328 : « *support of the penalty is a function of a lack of knowledge about it.* »

être orientée, noircie, car elle doit démontrer « l'horreur » qui se cache. Aucun élément ne permet au spectateur de comparer cette reconstitution (les personnages prétendent qu'elle est réaliste, mais cela n'est pas vérifiable). Enfin, ces abolitionnistes ne sont pas confrontés au parti opposé. La moralité donnée par le narrateur, en voix off, est représentative de cette forme sans polémique :

Le narrateur: *Est-ce qu'un homme a le droit de prendre la vie d'un autre homme ? C'est un débat qui existe depuis la nuit des temps, et qui perdurera bien au-delà de notre époque. ("Does any man have the right to take another man's life? It's a debate that has run through the ages and will continue far beyond our time.")*

Le débat est infini et ne sera jamais tranché dans un sens ou dans un autre, car les deux partis sont légitimes et aucun n'a de supériorité morale sur l'autre. Tout cela nous indique que chacun a le droit à son opinion, le débat est donc possible mais il ne faut pas en attendre une conclusion. Cet épisode semble dresser des obstacles au débat, tout en prononçant finalement son inutilité.

3) Remise en ordre ou désintérêt ?

Comment comprendre cette nouvelle forme donnée au thème ? Nous avons vu que le tournant en matière d'opinion sur la peine capitale a lieu en 1967, dans le contexte d'une réaction conservatrice, de la peur grandissante du crime, et de l'anxiété devant les bouleversements sociaux. La peine de mort apparaît comme le bouclier le plus puissant contre le crime et la peur⁶⁹⁶, et un signe du refus d'accepter le crime et les désordres. Les sondages Gallup réalisés entre 1967 et mars 1972 montrent un taux d'opinion favorables autour de 50 % et d'opinions défavorables autour de 40 %. L'opinion est toujours divisée, même si les rétentionnistes sont plus nombreux. Ceci explique peut-être pourquoi les épisodes de la fin des années 1960 à 1973 reprennent certains éléments du débat, énoncent un certain nombre de critiques, tout en les

⁶⁹⁶ Michael Meltsner, lié aux avocats du LDF, désigne la peine capitale comme « la plus vieille des panacées » (« *the oldest panacea of them all* »). Michael Meltsner, *Cruel and Unusual : The Supreme Court and Capital Punishment*, New York, Random House, 1973, p.157.

combinant avec des intrigues et des mises en scène associées à un discours plus conservateur. Cette « domestication » ou dualité idéologique inégale semble traduire cet état de l'opinion.

Toutefois, le recours à des intrigues plus traditionnelles à la fin de la période peut aussi être interprété comme le signe d'un moindre intérêt pour ce thème. On remarque en effet que le nombre d'épisodes de rang 1 détectés baisse de manière importante après 1967 (entre un et 11 épisodes ont été identifiés par an entre 1968 et 1977), ce qui se retrouve dans le corpus (1967 est la dernière année avec plus de huit épisodes, on compte entre zéro et cinq épisodes par an entre 1968 et 1977⁶⁹⁷). La question des facteurs de cette tendance à la baisse se pose. Ce phénomène peut être lié à la disparition des exécutions dans la réalité. En effet, la dernière exécution aux États-Unis a lieu en 1967. On peut penser que les scénaristes puisent en partie leur inspiration dans l'actualité, or ce thème quitte la une des journaux. De plus, l'avenir de l'institution se joue à la Cour suprême, avec des arguments juridiques, politiques, socio-économiques et moraux, où l'exécution elle-même ne semble pas un enjeu déterminant⁶⁹⁸.

Du côté de la production, une seconde évolution a peut-être joué un rôle. En effet, la fin des années 1960 et le début des années 1970 correspondent à la fin du western, ce qui réduit les possibilités de représenter une exécution. Pour des questions de vraisemblance, une fois que le moratoire *de facto* se transforme en déclaration d'inconstitutionnalité en 1972, il est impossible de représenter une exécution dans le cadre strictement contemporain au spectateur.

On peut également faire l'hypothèse que le phénomène de la tendance à la disparition de l'exécution des écrans est lié à une forme de désintérêt pour la question plus globale de la peine de mort. La tendance semble être à l'abolition (dans le pays, mais aussi dans le monde) : « la peine capitale semblait mourir lentement. À cette époque, il restait peu de chose à réparer dans la peine capitale – peu de chose restait à

⁶⁹⁷ Voir annexe 5.

⁶⁹⁸ Rappelons que la souffrance infligée aux condamnés pendant leur exécution n'est pas considérée comme contraire à la Constitution, si elle n'est pas infligée intentionnellement depuis l'arrêt *Louisiana ex rel. Francis v. Resweber* (329 U.S. 459, 1947).

expliquer ou à justifier⁶⁹⁹. » Le débat sans polémique observé plus haut pourrait entrer dans cette perspective.

Le déplacement du débat dans d'autres types d'intrigues est une dernière hypothèse. Les fictions judiciaires et policières des années 1970 évoquent peut-être la récidive, la libération anticipée des meurtriers, ou l'insuffisance de la protection apportée par l'emprisonnement à vie. Une analyse de contenu des programmes en question est évidemment nécessaire pour étudier cette hypothèse.

Le tout dernier épisode du corpus, diffusé en 1977, nous semble plutôt proche des propos conservateurs de son époque. En effet, on remarque en suivant les sondages la réaction de l'opinion à l'arrêt *Furman*. En mars 1972 (quelques mois avant la décision de la cour), 50 % des sondés se déclarent favorables à la peine de mort. Ce taux est porté à 57 % en novembre de la même année (quelques mois après la décision), ce qui est interprété comme un signe de mécontentement vis-à-vis de cette décision⁷⁰⁰. La tendance à la hausse est ensuite plutôt linéaire (à l'exception de l'année 1978) et ce jusqu'en 1994. Cette même réaction apparaît dans le nombre de sentences de mort qui passe d'un peu moins de 150 par an à la fin des années 1960 à 322 en 1975 et 249 en 1977⁷⁰¹. De leur côté, les États se pressent dès 1972 pour réformer leurs lois et leurs procédures concernant la peine capitale, afin de se conformer aux exigences de la Cour suprême. Le premier État est la Floride : cinq mois après l'arrêt *Furman* (en décembre 1972), les nouvelles lois sur la peine de mort sont votées par la législature. Un an après, 20 États ont réinstauré la peine capitale ; et 35 en 1976⁷⁰².

Un seul épisode ne suffit pas pour établir une tendance, on peut noter toutefois que dans *The Final Chapter*, les abolitionnistes jouent avec le feu et que le journaliste est incapable de résister à la pression de l'exécution. Il rate son test de virilité et de courage, ce qui semble reprendre une partie du vocabulaire utilisé à l'encontre des libéraux. D'après leurs adversaires, ce sont des « sentimentaux⁷⁰³ », et les sondages⁷⁰⁴ et

⁶⁹⁹ Austin Sarat, *op. cit.*, p. 167 : « *capital punishment itself seemed to be slowly dying. By this time, there was little left of capital punishment to recuperate – little left to explain or justify.* »

⁷⁰⁰ Robert Bohm, *op. cit.*, p.325.

⁷⁰¹ Voir annexe 2.

⁷⁰² Robert Bohm, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁰³ Discours que l'on trouve dans la réalité, comme dans des épisodes du corpus, sous la plume de J. Edgar Hoover par exemple (voir conclusion).

les représentations voient dans les femmes des opposants à la peine de mort. En effet, dans le corpus les tous premiers opposants à la peine capitale sont des opposantes, et elles apparaissent dans *Three Strangers (Fireside Theater)* en 1950, épisode où le débat sur la peine de mort fait partie de la « guerre des sexes ».

La mise en regard des principales caractéristiques et inflexions des thèmes abordés dans la fiction avec les tendances dans l'opinion nous permet de voir des points communs entre les deux. Si nous avons remarqué un décalage pour la décennie 1950, ce dernier semble moins prononcé à partir de 1959-1960, en liaison avec des changements dans le marché audiovisuel. Les acteurs responsables en dernier ressort du choix du contenu de ces programmes nous semblent bien informés, le tournant 1966-1967 dans l'opinion se retrouvant dans les fictions. La thèse de la réponse à la « demande » du public est sans doute un élément majeur pour comprendre cette correspondance.

Cette présentation chronologique nous permet également de tracer l'histoire du statut du thème de la peine de mort et de l'exécution dans la fiction. Dans les années 1950, la peine de mort n'est pas un objet de débat. Les intrigues de condamnation à tort des innocents sont consensuelles, et mettent l'exécution en dehors du jugement du spectateur. La punition n'est pas discutée dans son principe, seule son application aux innocents est critiquée. À la fin de la décennie et dans la première moitié des années 1960, la peine de mort est un objet de débat. L'exécution apparaît sur les écrans, les messages se contredisent d'un épisode à l'autre, ou au sein d'un même épisode. Le discours dominant reste conservateur, cependant le discours critique prend plus de place, et la définition de la punition est mouvante et incertaine. Des débats sont mis en scène, des personnages sont confrontés à des choix et doivent les justifier : la fiction est un lieu d'expression de plusieurs opinions sur la peine capitale. À partir de la deuxième moitié des années 1960, le statut polémique du sujet apparaît encore dans le maintien de certains lieux communs, et de critiques à l'encontre du système judiciaire contemporain au spectateur. Cependant, les controverses entre les personnages sont réduites, les

⁷⁰⁴ Les sondages Gallup recueillent les caractéristiques des sondés, notamment le genre, la couleur, l'âge, l'orientation politique, le niveau d'éducation, le statut socio-économique, la religion. De 1936 à 1968, les femmes, les personnes pauvres, les Noirs, et les Démocrates ont plutôt tendance à ne pas soutenir la peine de mort. Robert M. Bohm, « American Death Penalty Opinion, 1936-1986 : A Critical Examination of the Gallup Polls », Robert M. Bohm, *The Death Penalty in America : Current Research*, Highland Heights, Academy of Criminal Justice Science, Cincinnati, Anderson Publishing Co., 1991, p. 113-145.

critiques sont formulées, mais rarement commentées ou désignées comme motif de mécontentement. Le discours conservateur laisse très peu de place à un discours critique.

Le thème de la peine de mort nous semble donc un exemple d'émergence et de construction d'une « question de société » dans la fiction à la télévision. Les évolutions dans le traitement de ce thème ne sont sans doute pas liées à des évolutions importantes des normes sociales. La division de l'opinion sur la question est ancienne, comme le montre Stuart Banner dès le XVIII^e siècle. Les arguments abolitionnistes et rétentionnistes changent, et les rapports de force entre les deux camps ne sont pas toujours identiques, mais la division perdure. Les fictions télévisées nous paraissent rendre compte de cette division de façon plus explicite, « domestiquer » et absorber des éléments du discours minoritaire en conséquence des évolutions du marché et de ses différentes pressions, dans un sens conservateur comme dans un sens plus libéral.

Conclusion

Nous avons analysé un corpus de 116 épisodes de séries télévisées diffusés entre 1950 et 1977, ayant pour point commun un élément de contenu : la situation d'un personnage en état d'exécution imminente. Le corpus rassemblé est hétérogène (du point de vue du genre et du public visé) et cette hétérogénéité a été volontairement accentuée lors de la sélection des épisodes visionnés dans les deux centres d'archives audiovisuelles visités aux États-Unis (pour comprendre des cadres historiques particuliers, et des cas célèbres). Nous avons initialement postulé une certaine cohérence de contenu et de discours malgré cette diversité, en nous appuyant notamment sur les conditions de production et de consommation de ces produits culturels qui évoluent peu pendant cette période (le choix du contenu étant en grande partie déterminé par les audiences, de manière plus ou moins directe⁷⁰⁵). L'analyse confirme en grande partie cette prémisse.

Comme nous l'avons vu, à l'exception de la parenthèse du début des années 1960 qui comprend quelques épisodes qui se détachent, les lieux communs et les stéréotypes sont plutôt stables, ce qui nous permet de décrire des conventions d'intrigue et de représentation. Nous voyons des motifs circuler d'un épisode à l'autre, d'un genre à l'autre. La typologie des épisodes proposée comprend huit catégories qui, en général, courent sur toute la période. On retrouve ici le caractère « industriel » de la fiction télévisée, souvent évoqué par les différents spécialistes du sujet.

La présentation des lieux communs est facilitée par des notions issues de la sociologie, notamment le couple normes et valeurs, associé au thème de la déviance. Les différents épisodes dessinent une hiérarchie concernant les crimes, les condamnés et les victimes, et mettent en image des normes à l'œuvre dans une partie de la société.

⁷⁰⁵ Les chiffres des audiences sont ainsi considérés comme le « vote » du public, en faveur ou en défaveur d'un programme, qui est ainsi renouvelé ou annulé. Muriel Cantor, Joel Cantor, *Prime-Time Television, Content and Control*, Newbury Park, Londres, Sage Publications, 1992, p. 86.

L'anthropologie et l'histoire, autour des notions de rite, de cérémonie et de spectacle, permettent de mieux saisir l'exécution, y compris sa phase préparatoire, et de remonter aux fonctions qui lui sont assignées. Le discours scientifique produit sur les fonctions du rite, et sur les fonctions de sa pratique dans le passé aux États-Unis, éclaire des représentations télévisuelles souvent marquées par l'absence de commentaires et d'explications. Retrouver la source des traditions nous semble essentiel pour appréhender l'implicite de certaines images récurrentes. Les analyses des idéologies pénales menées par Michel Foucault apportent également une clef majeure de lecture du corpus autour des notions de supplice, de punition analogique, de secret de la punition, d'édification morale et de fabrication du consentement (ou de la soumission) au pouvoir.

L'étude du corpus nous a donc permis de dégager certains éléments hérités du temps long, et qui semblent montrer que, malgré des changements dans la pratique de la peine de mort, les valeurs, le sens, l'utilité qui lui sont associés ont peu évolué. Le poids de la tradition apparaît déterminant dans les représentations véhiculées dans les fictions sur ce thème, ce qui correspond bien à l'aspect conservateur de ce média. Cependant, l'analyse des relations entre l'opinion et la représentation de l'exécution indique que sur ce fond conservateur hégémonique, la diffusion de voix originales et/ou critiques est possible – même si elles restent minoritaires. En ce sens, les séries télévisées ont bien un rapport avec l'opinion, dont elles semblent suivre les tendances. Les épisodes diffusés pour la première fois à partir des années 1960 portent ainsi des marques de ces évolutions des tendances, et du débat autour de la peine capitale, que le discours critique soit mis en valeur, ou pas. La périodisation proposée plus haut montre que les représentations les plus polarisées se situent dans des épisodes diffusés entre 1960 et 1966, ce qui suggère que le débat est le plus disputé dans la société durant ces quelques années, au moment où le libéralisme et la réaction conservatrice occupent la scène politique.

L'analyse du corpus permet également de mettre en lumière un discours dominant dont les caractéristiques coïncident avec des normes et des valeurs traditionnelles et conservatrices.

La peine de mort et l'exécution sont des affaires d'hommes

L'un des lieux communs majeurs de la représentation de l'exécution est la présence des hommes : les personnages masculins sont l'essentiel des criminels, les victimes masculines sont privilégiées, les personnages principaux masculins sont confrontés à la peine de mort. De même, le système judiciaire (policiers et enquêteurs, juges et avocats, procureurs et jurés) est surtout animé par des hommes. Ceux-ci sont également en charge de l'exécution elle-même, on ne trouve pas de femme parmi les exécuteurs. Dans le public, et plus encore dans le groupe plus restreint des témoins, les figurants masculins sont aussi les plus nombreux. Nous avons noté l'arrivée tardive de la diversité dans ces différents rôles. Tout ceci correspond bien à la domination masculine dans le nouveau média, mais aussi dans les structures sociales de l'époque.

Cependant, de manière peut-être plus inattendue, tout un discours sur la virilité, le courage, l'épreuve masculine entoure l'exécution. Ceci concerne les exécuteurs, les spectateurs/témoins, et le condamné lui-même. De manière explicite (par le biais des dialogues) ou plus implicite (par le biais du jeu des acteurs et des figurants), il est répété d'un épisode à l'autre que les hommes, les « vrais » hommes, doivent faire face à la peine de mort, et sont suffisamment « forts » pour appliquer la loi convenablement. Les « cœurs tendres » et ceux qui font preuve de sentimentalité ne sont pas concernés et sont rejetés symboliquement en dehors de l'administration de la punition⁷⁰⁶.

Le discours sur la « justice des hommes » apparaît également dans le traitement des femmes qui font en général de mauvais témoins dans les procédures judiciaires, des criminelles sournoises (ou soumises) et des exécutées faibles (qu'il faut édifier, ou qui montrent leurs émotions et leurs souffrances) ou provocantes (qu'elles maudissent leurs exécuteurs, ou se moquent d'eux). Comme la guerre, le duel, ou la bagarre, l'exécution est l'occasion de montrer ce qu'est « être un homme ». À une époque où la masculinité est décrite comme étant en crise, devant faire face aux revendications féminines et à

⁷⁰⁶ Dans une déclaration publiée en 1960, J. Edgar Hoover, directeur du FBI, et rétentionniste, réagit aux arguments des abolitionnistes, et évoque leur « compassion malavisée » (« *misguided compassion* »). Nous retrouvons donc ici le couple abolitionnisme et sentiments. J. Edgar Hoover, « Statement of Director J. Edgar Hoover », *F.B.I. Law Enforcement Bulletin*, 29 (juin 1960), p. 2, cité dans Bryan Vila, Cynthia Morris, *Capital Punishment in the United States, A Documentary History*, Westport, London, Greenwood Press, 1997, p. 120.

l'accusation d'être une puissance oppressive, la peine de mort et l'exécution placent la virilité du côté de la force légale et légitime.

De plus, les fictions évoquent les tensions sociales (par le biais des conflits mis en scène) et particulièrement celles qui remettent en cause les autorités traditionnelles. Certains épisodes assurent la punition symbolique des femmes et les jeunes qui sortent de leur rôle conventionnel, ou critiquent ce rôle. Ils semblent avertir ces deux groupes des risques pris à essayer de vivre en dehors des cadres sociaux conformistes. Ces personnages de fils et de femmes ne sont pas présentés comme opprimés, mais comme des perturbateurs bénéficiant d'une trop grande liberté. Tout motif valable de révolte leur est retiré à l'écran.

La peine de mort est à l'image d'un système judiciaire colorblind

Un second lieu commun majeur dans le corpus est la place des personnages blancs dans les fictions. Les Blancs sont l'essentiel des criminels et des condamnés, et ils représentent la totalité des victimes. Les membres des minorités sont rares à l'écran, et quand ils s'y trouvent, ils ne souffrent pas de discriminations en général. Quand c'est le cas, celles-ci sont dénoncées. Le plus souvent, les minorités sont ainsi protégées de l'exécution. On trouve ici une forme de « discrimination positive ». Rappelons que sur les 152 personnages condamnés dans les épisodes étudiés, un seul appartenant à une minorité raciale est mis à mort par une exécution. Les Afro-Américains sont la minorité la plus protégée, car ils ne souffrent jamais de discrimination à l'écran ; ce problème est réservé à un petit nombre de personnages appartenant au groupe des Amérindiens, des Hispaniques ou des Asiatiques.

Les minorités font partie des figurants à partir du début des années 1960. Ainsi dans les représentations, ils participent au système judiciaire, qui apparaît comme multiracial à l'écran, et non comme une émanation d'un « pouvoir blanc ». Cette présence dans la fiction semble suggérer que les minorités ont trouvé une place dans le système judiciaire, comme elles ont trouvé une place dans la société en général. Comme pour les jeunes et les femmes, les minorités raciales n'ont pas de motif valable de révolte à l'écran.

Le système judiciaire ne commet pas d'injustice

La représentation du système judiciaire tourne également autour de la notion de « *fair trial* », ou procès équitable. Les intrigues basées sur une condamnation à tort, nombreuses nous l'avons vu, distinguent la découverte de la vérité et le respect des droits des accusés. Les personnages condamnés et innocents ne souffrent pas d'une injustice par conséquent. Si l'on suit cette perspective jusqu'au bout, la condamnation à mort des innocents est un événement acceptable, tant qu'elle a été obtenue légalement. D'ailleurs, les droits des accusés sont respectés quand ils ont pu s'exprimer devant une partie impartiale, selon un discours récurrent dans les représentations. L'image donnée est celle d'exigences réduites en matière de protection des accusés, ce qui entre en correspondance avec des commentaires faits par des spécialistes sur l'opinion publique. Selon des juristes s'appuyant sur le résultat de sondages, une partie significative de la population considère que les droits accordés à la défense sont trop importants, et ne reconnaît pas la légitimité de tous les droits précisés dans le *Bill of Rights*⁷⁰⁷.

Les débats juridiques menés dans la réalité à l'époque de la diffusion des épisodes ne sont donc pas présents à l'écran dans une grande mesure. On peut se demander si le rappel récurrent de la légitimité d'une procédure judiciaire simple dans sa forme n'est pas une réaction à une demande de protection supplémentaire des droits des accusés dans une partie de la société, et en particulier chez les minorités. Les nouvelles règles imposées en matière de procédure ont pour conséquence notable, dans le cas des affaires capitales, d'en allonger les délais⁷⁰⁸. Avec le développement des droits des accusés et des condamnés, les tribunaux connaissent une tendance à l'engorgement⁷⁰⁹.

La mise en scène de caciques et de foules vengeresses dans le western, et de jurys manquant d'impartialité ou d'avocats pas assez efficaces dans un petit nombre

⁷⁰⁷ Margaret J. Radin, « The Jurisprudence of Death : Evolving Standards for the Cruel and Unusual Punishment Clause », *University of California Law review*, 126 (1978), p.1035-1036. L'auteur se réfère notamment à une enquête téléphonique réalisée par CBS en 1970 qui révèle que les sondés sont favorables à la limitation de cinq des dix amendements.

⁷⁰⁸ Le rapport officiel de la Commission présidentielle sur la police et l'administration de la justice, publié en 1967, évoque un temps moyen de presque quatre ans entre la sentence de mort et l'exécution. *The Challenge of Crime in a Free Society, A Report by the President's Commission on Law Enforcement and Administration of Justice*, 1967, cité dans Bryan Vila et Cynthia Morris, *op. cité*, p. 129.

⁷⁰⁹ Stuart Banner évoque une situation bloquée (« *logjam* ») par l'essor de ces procédures. Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 252-253.

d'épisodes en cadre contemporain à la fin de la période, fait apparaître des difficultés au sein de ce système judiciaire. Cependant, ces dysfonctionnements sont résolus de manière conservatrice par l'intervention d'un « bon » leader ou du héros et le sauvetage final du condamné à tort montre que, malgré les obstacles, le système judiciaire est suffisamment efficace pour ne pas commettre l'irréparable. Les représentations nous semblent ici véhiculer certaines critiques (la question de l'impartialité des jurys est évoquée par la Cour suprême à plusieurs reprises au XX^e siècle⁷¹⁰) pour mieux les absorber et les invalider de manière récurrente⁷¹¹.

Des exécutions utiles et acceptées

Les lieux communs associés à la préparation de l'exécution et à l'exécution elle-même sont aussi conservateurs. La préparation morale du condamné a ainsi pour fonction de permettre son repentir, sa rédemption et/ou son édification morale (y compris dans le cas des innocents, qui sont rarement au-delà de tout blâme). Cette phase s'inscrit donc dans une perspective religieuse. Elle a également pour fonction d'obtenir le consentement du condamné, de ceux qui l'accompagnent (en particulier les personnages principaux qui se portent à son aide), et de ses proches. Ce consentement est déterminant : le refus de l'accorder (au nom de l'innocence du condamné, ou du non respect des traditions dans l'organisation de l'exécution) entraîne la suspension de la procédure. De même, l'impossibilité de donner un libre consentement, dans le cas de la folie du condamné notamment, entraîne aussi l'arrêt immédiat de l'exécution à l'écran. Ce consentement peut être plus ou moins explicite selon les épisodes, il se lit dans le silence des participants, ou dans les intrigues de sacrifice du condamné par exemple.

Ce lieu commun majeur a pour effet de limiter la violence de la mise à mort. Légale et légitime, elle ne semble pas avoir de valeur transgressive. Cette limitation de la violence se retrouve dans des choix d'intrigues (comme le motif de l'exécution repoussée hors épisode, ou de l'exécution écourtée), et de mise en scène. On peut

⁷¹⁰ Les deux affaires principales jugées par la Cour suprême sont *Patton v. Mississippi* en 1947 (68 S.Ct. 184) qui interdit la discrimination raciale dans la sélection des jurés, et *Whitherspoon v. Illinois* en 1968 (391 U.S. 510) interdit de récuser les jurés qui expriment des scrupules à voter la peine capitale.

⁷¹¹ Il s'agit de l'une des thèses de Todd Gitlin sur la capacité des représentations hégémoniques de contenir des messages contradictoires. Voir Todd Gitlin, « Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment », *Social Problems*, 26, 3 (février 1979), p. 251-266.

rappeler par exemple le choix de faire du bourreau un personnage invisible ou sans visage identifiable, ou de faire de la mort de l'exécuté une « bonne mort », immédiate, sans douleur, et sans dommage corporel. La « disparition » de la dépouille mortelle de l'exécuté entre aussi dans cette perspective.

Les représentations récurrentes de la mise à mort font de cette procédure un moment à part. Ce caractère « extra-ordinaire » apparaît dans l'intervention du surnaturel, voire du divin, dans plusieurs épisodes, qui transforme l'exécution en moment magique. Le plus souvent, l'aspect « extra-ordinaire » de l'exécution entre dans le cadre d'une lecture conservatrice : la légalité de l'acte le sépare du meurtre *absolument*. Nous avons vu que les glissements de sens autour de l'exécution sont rares dans le corpus, et limités à une période spécifique. L'idée d'une punition qui n'a rien à voir avec toute autre forme d'extinction de la vie se retrouve dans la réalité. On peut citer par exemple *Justice Blackmun*, qui déclare en 1993 : « L'exécution d'une personne qui peut montrer son innocence *s'approche dangereusement* d'un simple meurtre⁷¹². » Même l'exécution d'un innocent n'est pas strictement comparable à un meurtre, la légalité de l'acte surpasse toute autre considération.

Ces lieux communs sont associés à un discours sur l'utilité de l'exécution : elle renouvelle, améliore et consolide la société (parfois même elle supprime les monstres). Elle permet l'établissement et le maintien de la civilisation et du règne de la loi. Elle édifie le public et l'invite à se battre pour ses valeurs, en présentant le modèle du martyr (dans le cas des exécutions politiques). Enfin et surtout, dans un grand nombre d'épisodes, l'exécution restaure un équilibre social perturbé par le crime. Par la rétribution, le respect des règles de proportionnalité et de réciprocité, le condamné reçoit une punition naturelle, logique, juste, équivalente à son crime. La peine de mort apparaît ainsi comme la « punition idéale » pour les meurtriers. Dans plusieurs épisodes, l'exécution se substitue au lynchage et/ou à la vengeance. Tous ces motifs récurrents dessinent l'image d'une punition qui referme le cycle de la vengeance, et lui donnent un

⁷¹² « The execution of a person who can show that he is innocent *comes perilously close* to simple murder ». *Justice Blackmun, Herrera v. Collins* (506 U. S. 390), opinion dissidente. Cité dans Robert M. Bohm, *DeathQuest : An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, p. 80. Nous soulignons.

pouvoir de dissuasion – alors que ce thème est discuté dans la réalité, notamment au moment de la diffusion des épisodes.

La défense de la loi et la soumission à la loi sont donc des normes déterminantes. L'institution de la peine de mort apparaît comme un des instruments efficaces de la loi, pour protéger et pacifier la société – c'est pourquoi il s'impose finalement à tous, même aux réticents. La maxime latine, *dura lex sed lex*, semble répétée implicitement dans un grand nombre d'épisodes, ce qui correspond bien à la vision virile décrite plus haut. L'image construite en creux est celle des « bons sentiments » ou des « bonnes intentions » qui mettent en danger toute la société.

Une attitude encouragée lors de l'exécution, reflet d'une position morale particulière

L'exécution est une pratique qui concerne les hommes, agissant stoïquement et courageusement, et obéissant à la loi malgré leurs réticences : il faut donc en exclure les sentiments (ce qui contribue à la distinguer du meurtre, du lynchage, et de la vengeance). Ce discours transparaît dans le choix des intrigues comme des mises en scène. Les personnages principaux, comme les exécuteurs, ne font que leur devoir, sans enthousiasme (ce qui se voit dans le jeu des acteurs comme dans certains éléments de dialogue). Les condamnés innocents et leurs proches se plient également aux exigences de la loi. La même réticence des autorités est mise en scène dans le cas des condamnés coupables. Tous ces personnages donnent au spectateur un modèle de comportement, et le placent aussi dans une position de soumission à la loi.

Les consignes, données et répétées dans de nombreux épisodes, sont doublées d'un guidage du regard – dont les enjeux dépassent la question des contraintes de la représentation de la violence physique à la télévision. Rappelons que le retrait de l'exécution du regard du public à partir du XIX^e siècle est motivé par l'incertitude des leçons morales que la foule en tire. Cette incertitude est traduite en opposition de classe : les classes « populaires et vulgaires » sont incapables de bénéficier moralement d'une exécution, selon les élites. Ces dernières sont les seules capables de s'élever au-dessus des émotions populaires. Cette conception nous semble à l'œuvre dans les

intrigues de « non représentation » de l'exécution (déléguées à des professionnels et à l'administration), ou dans plusieurs conventions de mises en scène du passage de vie à trépas.

Suivant les épisodes, les points de vue choisis pour la caméra et la direction des acteurs et des figurants (dans les foules ou parmi les témoins) dessinent des variations autour de cette idée. Le spectateur est amené à juger tout ou partie des témoins, à se juger soi-même et son désir de voir la mort et la violence, à imiter le « bon regard » du personnage principal, plus ou moins direct et impassible, ou encore à accepter que son regard se limite à des images à la valeur informative uniquement, « pour son bien ». Quoiqu'il en soit, une éducation du regard du spectateur, et par là de son jugement, est nécessaire, si l'on suit la logique de ces représentations jusqu'au bout. Il semble que l'on retrouve ici le « paternalisme des législateurs » évoqué par John D. Bessler⁷¹³, qui entre en correspondance avec l'association exécution/virilité décrite plus haut.

Il est difficile de ne pas voir ici un discours conservateur, au moment où une partie significative de l'opinion remet en cause la légitimité de la peine capitale et s'élève en juge de qui est exécuté, où et pourquoi. Cependant, il faut noter que la question du « comment » paraît absente des débats, et à notre connaissance semble se poser plus tardivement (au moment du retour des exécutions en 1977, et notamment du débat autour de la chaise électrique et de l'injection létale).

Ce portrait des lieux communs et des stéréotypes dominants attachés à la représentation de l'exécution est conservateur et véhicule des idées et des images rétentionnistes, ce qui nous amène à nous poser la question des effets de ces messages récurrents sur les spectateurs.

Des représentations télévisuelles qui fabriquent du consensus ?

Dans le cadre d'une étude de contenu, aucune réponse ne peut être formulée quant à l'effet de ces représentations sur l'opinion. Plusieurs travaux semblent cependant nous indiquer que cet effet n'est sans doute pas nul.

⁷¹³ John D. Bessler, *Death in the Dark: Midnight Executions in America*, Boston, Northeastern University Press, 1997, p.206-207.

L'une des théories les plus importantes pour cette discussion est celle de George Gerbner, nommée la « théorie de la culture » (*cultivation theory*). Selon cette théorie, l'effet des médias sur le spectateur est graduel et cumulatif. Les médias, en représentant le monde, en donnent une vue particulière, et le spectateur peut être amené à croire que le monde représenté est identique au monde réel. George Gerbner étudie la représentation de la violence, et relie la fréquence de cette représentation à la télévision et la peur du crime. Il décrit ainsi un « syndrome du monde méchant » (« *mean world syndrom* ») qui touche plus particulièrement les spectateurs les plus assidus. Les représentations doivent s'inscrire dans la durée pour avoir un effet, c'est l'hypothèse de « goutte après goutte » (*drip-drip-drip hypothesis*). Selon lui, les « leçons répétitives [que] nous apprenons de la télévision, depuis notre enfance, peuvent devenir la base d'une conception du monde, faisant de la télévision une source significative de valeurs, d'idéologies et d'idées, tout comme de préjugés spécifiques, de croyances et d'images.⁷¹⁴ »

Or, nous avons montré que sur une durée d'une trentaine d'années, les lieux communs concernant la peine de mort sont plutôt stables. De plus, il semble que l'on puisse dresser un parallèle entre les représentations fictionnelles et celles de la « non fiction » (notamment dans la presse), ce qui peut contribuer à renforcer l'aspect vraisemblable de ces représentations et la validité de leurs leçons morales.

D'autres chercheurs travaillent sur les modes de persuasion mis en œuvre par les médias. Richard Petty et John Cacioppo distinguent ainsi une « route directe vers la persuasion » et une « route secondaire » (« *peripheral route to persuasion* »). Selon ces chercheurs, le message est moins scruté par les spectateurs quand celui-ci ne se présente pas comme un message persuasif, mais comme un divertissement⁷¹⁵. Cette seconde théorie peut sans doute s'appliquer au corpus, les capacités persuasives des fictions sont

⁷¹⁴ « The repetitive « lessons » we learn from television, beginning with infancy, are likely to become the basis for a broader world view, making television a significant source of general values, ideologies, and perspectives as well as specific assumptions, beliefs, and images ... » George Gerbner, et al., « Growing Up with Television: The Cultivation Perspective », Jennings Bryant, Dolf Zillman, dir., *Media Effects : Advances in Theory and Research*, Hillsdale, Erlbaum, 1994. Cité dans Glenn G. Sparks, *Media Effects Research : A Basic Overview*, Wadsworth, Cengage Learning, Boston, 2010, p. 152.

⁷¹⁵ Robert E. Petty, John T. Cacioppo, « The Elaboration Likelihood Model of Persuasion », Leonard Berkowitz, dir., *Advances in Experimental Social Psychology*, Volume 19, Orlando, Academic Press, 1986, p.123-205.

d'ailleurs évoquées par de nombreux spécialistes (théorie du « transport⁷¹⁶ »). Les séries télévisées, par leur « consommation » quotidienne et régulière, et par l'identification⁷¹⁷ voire les relations « parasociales⁷¹⁸ » qu'elles peuvent créer entre le spectateur et les personnages, nous semblent entrer dans cette perspective.

Un dernier ensemble théorique semble pointer vers de probables effets des médias sur le spectateur, autour des recherches sur les stéréotypes. Les deux principales directions de ces recherches sont les stéréotypes de genre et les stéréotypes raciaux. Une analyse d'une trentaine d'études sur les effets des stéréotypes de genre dans les médias considère que leur influence sur les spectateurs est globalement démontrée⁷¹⁹. Or, nous avons vu l'importance de ce type de stéréotype et de discours dans le corpus. Des études sur les stéréotypes raciaux dans les actualités, et notamment l'information sur les crimes, tendent également à montrer que ceux-ci ont des effets sur les spectateurs, en développant des associations d'idées (phénomène du *priming*⁷²⁰) : l'exposition à la surreprésentation des Afro-Américains en tant que criminels dans les actualités locales est reliée au stéréotype que cette minorité est violente chez les spectateurs⁷²¹.

Ces théories semblent indiquer que les représentations télévisées, et les messages qu'elles véhiculent, même dans le cadre de la fiction, ne sont pas sans effet sur les spectateurs. Cependant, elles doivent être confrontées à des données autres qu'une

⁷¹⁶ Melanie T. Green, Timothy C. Brock, « The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives », *Journal of Personality and Social Psychology*, 79, 5 (2000), p. 701-721, disponible sur : http://www.communicationcache.com/uploads/1/0/8/8/10887248/the_role_of_transportation_in_the_persuasiveness_of_public_narratives.pdf, consulté le 17 octobre 2015.

⁷¹⁷ Jonathan Cohen, « Defining Identification : A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters », *Mass Communication and Society*, 4, 3 (2001), p. 245-264, disponible sur : <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.469.63&rep=rep1&type=pdf>, consulté le 17 novembre 2015.

⁷¹⁸ Les relations parasociales désignent les relations que certains spectateurs entretiennent avec des personnages issus des médias (stars comme personnages de fiction), les considérant par exemple comme des amis. Voir David C. Giles, « Parasocial Interaction : A review of the Literature and a Model for Future Research », *Media Psychology*, 4, 3 (2002), p. 279-305.

⁷¹⁹ Patrice A. Oppliger, « Effects of Gender Stereotyping on Socialization », Raymond W. Preiss, *et al.*, dir., *Mass Media Effects Research : Advances Through Meta-Analysis*, Mahwah, L. Erlbaum Associates, 2007. Article cité par Glenn G. Sparks, *op. cité*, p. 204.

⁷²⁰ Cette théorie est développée par Leonard Berkowitz et ses collègues. Selon eux, les médias produisent des images qui peuvent créer des associations d'idées durables dans l'esprit du spectateur. Évoqué par Glenn G. Sparks, *op. cité*, p. 91.

⁷²¹ Travis L. Dixon, « Crime News and Racialized Beliefs : Understanding the Relationship between Local News Viewing and Perceptions of African Americans and Crime », *Journal of Communication*, 58, 1 (2008), p.106-125.

recherche de contenu pour dépasser le stade de l'hypothèse. Ceci explique peut-être le désintérêt pour la fiction des chercheurs et juristes qui travaillent sur la peine de mort. La recherche menée dans ce mémoire doit être complétée pour valider, ou non, l'idée d'une influence des représentations de la peine de mort et de l'exécution sur l'opinion.

Pistes de recherche

Plusieurs recherches pourraient offrir une meilleure connaissance du thème de la peine de mort et de l'exécution, et mieux comprendre sa place dans la culture et la société américaines.

L'étude du thème de la peine de mort, au-delà de l'exécution, nous paraît être une première piste. Il est possible de compléter le corpus par des épisodes qui présentent un point de vue juridique, et/ou moral sur la peine capitale. Ceci nous permettrait de confirmer, ou de nuancer, la place des conventions et des lieux communs identifiés dans le présent mémoire. Peut-on trouver des intrigues centrées sur un débat de principe ? Quels sont les arguments utilisés ? Selon quelle chronologie ? Une telle recherche permettrait également de compléter la typologie des épisodes proposés, et de vérifier si les deux grands axes identifiés (consentement et rétribution) sont présents dans d'autres types d'intrigues. La chronologie proposée ici pourrait également être précisée. L'histoire du débat sur la peine de mort dans les fictions télévisées à cette époque serait ainsi plus complète.

Des recherches d'amont sont aussi nécessaires pour mieux comprendre les enjeux de représentation du côté des producteurs. Les producteurs, les scénaristes, les responsables des départements « *standards and practices* » des *networks*, et l'association nationale des diffuseurs (National Association of Radio and Television Broadcasters) notamment en charge du respect du code de production, ont peut-être laissé des archives relatives au processus de négociation, d'écriture et de réécriture des

intrigues par ces différents acteurs⁷²². Retracer les choix effectués donnerait de précieuses indications sur les limites du consensus et du « politiquement correct », et peut-être sur la façon dont les producteurs perçoivent les attentes du public. De telles négociations entre les représentants des chaînes et les producteurs de séries télévisées sont par exemple décrites par Geoffrey Cowan dans *See No Evil*, autour de la figure de Norman Lear⁷²³.

Des recherches d'aval, du côté de la réception, sont aussi nécessaires pour essayer de voir quelles sont les réactions des téléspectateurs à tel ou tel épisode. Là encore, on peut supposer l'existence d'archives comme des courriers de spectateurs, des notes prises par les standardistes concernant les appels téléphoniques reçus suite à la diffusion d'un épisode. Ce type de recherche a par exemple été mené par Aniko Bodroghkozy pour la série « libérale » *East Side/West Side*⁷²⁴. Il serait intéressant de voir si les intrigues autour de l'exécution déclenchent des réactions, et lesquelles. Nous pourrions aussi peut-être voir comment les images que nous avons interprétées comme « limites » en termes de violence ont été reçues.

La présente recherche pourrait également être enrichie par l'exploitation de sources non liées à la fiction télévisée. Au plus proche des séries télévisées, l'analyse approfondie et détaillée des films de fiction sur le thème de la peine de mort nous semble encore largement à mener. Une comparaison systématique de la représentation de la pendaison (en particulier dans le western) et des méthodes modernes d'exécution dans les séries et dans les films nous donnerait des éclairages. Les conventions de représentations sont-elles comparables ? Voit-on affleurer d'autres normes ? Peut-on identifier des groupes différents de producteurs et de catégories de public, ce qui engendre des discours différents ? Les éventuelles évolutions de représentation dans

⁷²² Sur le modèle du travail réalisé par Stephen Prince, qui a utilisé de nombreuses archives relatives à de telles négociations dans le monde du cinéma, et notamment celle de l'autorité en charge de faire respecter le code Hays (Production Code Administration). Stephen Prince, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, 331 p.

⁷²³ Geoffrey Cowan, *See No Evil : The Backstage Battle over Sex and Violence on Television*, New York, Simon and Schuster, 1979.

⁷²⁴ Aniko Bodroghkozy, « Negotiating Civil Rights in Prime Time : A Production and Reception History of CBS's *East Side/West Side* », Horace Newcomb, dir., *Television : The Critical View*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 37-59.

l'un et l'autre média sont-elles synchrones ? Ceci nous permettrait également de vérifier la validité des définitions construites, et notamment les différentes typologies présentées.

La littérature et la bande dessinée pourraient être exploitées dans cette perspective d'intertextualité. Il serait aussi sans doute intéressant de se pencher sur le traitement de l'exécution dans la presse de l'époque, voire dans les actualités télévisées. Les comparaisons seraient également instructives, tant en terme de contenu que de chronologie.

Un autre axe de recherche est l'analyse du thème de l'exécution dans les séries télévisées depuis les années 1970. Une étude sur une plus longue durée permettrait de voir si des évolutions notables des représentations ont lieu, et notamment en ce qui concerne la mise en scène du passage de vie à trépas. Cette analyse nous éclairerait sur l'évolution des normes sociales concernant la « bonne mort », et sur le droit de regard du citoyen/spectateur sur la mort donnée en son nom. La piste concernant l'évolution du statut du thème de la peine capitale, comme objet de débat, pourrait être explorée. La forme du « forum de discussion » évoquée par Claire Wardle et Rachel Gans-Boriskin est peut-être une conséquence de ce nouveau statut⁷²⁵. La « vision équilibrée » de la présentation des arguments « pour » et « contre », qu'elles identifient dans plusieurs épisodes, nous paraît liée à une nouvelle pratique journalistique, évoquée par Austin Sarat⁷²⁶. Celle-ci consiste à donner au lecteur les arguments d'acteurs aux idées opposées, tout en restant neutre sur la conclusion à en tirer, il s'agit d'un nouveau modèle d'objectivité « à bascule » (« *seesaw journalism*⁷²⁷ »).

Enfin, d'un point de vue plus conceptuel, plusieurs pistes nous paraissent intéressantes. Tout d'abord, l'utilisation de la notion de supplice (en suivant Michel Foucault) pour décrire les différentes exécutions pourrait s'avérer efficace et compléter utilement la notion de rite. Enfin, les notions de sacrifice et de bouc émissaire, définies

⁷²⁵ Claire Wardle, Rachel Gans-Boriskin, « Who Deserves to Die ? Discussions of the Death Penalty on Primetime Television », *Journal for Crime, Conflict and the Media*, 1, 3 (2004), p. 68-88.

⁷²⁶ Austin Sarat, *Gruesome Spectacles : Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford Law Books, 2014, p. 170.

⁷²⁷ Voir David T.Z. Mindich, *Just the Facts : How "Objectivity" Came to Define American Journalism*, New York, New York University Press, 1998

par René Girard dans *La Violence et le Sacré* nous semblent s'appliquer à un grand nombre d'épisodes, et constituer une structure implicite et récurrente. Cette notion a été proposée pour expliquer le maintien de l'institution de la peine de mort dans la réalité⁷²⁸. Elle nous semble aussi valable pour décrire les représentations, et éclairer un certain nombre de points obscurs, voire contradictoires, observés lors du visionnage du corpus. La signification ultime de cette correspondance reste également à établir, cependant il semble qu'elle permette de remonter à des éléments fondamentaux concernant le rôle de la violence dans la société.

Do you believe in the death penalty?

La première formulation de la question du sondage Gallup sur la peine de mort, réalisé en 1963, nous éclaire sur l'un des enjeux majeurs de ce thème : « Croyez-vous en la peine de mort⁷²⁹ ? » En effet, la majeure partie de la population n'a pas d'expérience personnelle de cette institution, et pourtant les personnes qui se déclarent sans opinion sont minoritaires (en dehors des années 1956 et 1957 où 13 et 18% des sondés sont « sans opinion », généralement moins de 10% des sondés font cette réponse⁷³⁰). L'absence de connaissance directe n'est donc pas un obstacle à la détermination d'une position sur la question de la peine de mort. Sans doute pour cette raison, *Justice Marshall* considère en 1972 qu'une opinion véritablement informée changerait profondément la donne et mènerait le pays vers l'abolition.

Cette opinion, si elle ne repose pas sur une expérience et une connaissance approfondie, nous semble découler de jugements de valeur (sur la légitimité de cette pratique), des appréciations de son application (sur la justice de la procédure, et notamment l'existence de discriminations raciales et sociales), et des appréciations de ses effets (sur sa valeur dissuasive et protectrice) – en somme des croyances. De nombreux auteurs⁷³¹ étudiant le maintien de la peine de mort aux États-Unis soulignent qu'il s'agit d'un symbole d'un refus radical du crime. Elle représente le bouclier ultime

⁷²⁸ Donald L. Beschle, « What's Guilt (or Deterrence) Got to Do With It ? : The Death Penalty, Ritual, and Mimetic Violence », *William and Mary Law Review*, 38 (1997), p. 487-538.

⁷²⁹ Robert M. Bohm, *op. cité*, p.324.

⁷³⁰ Voir annexe 3.

⁷³¹ On pense par exemple à Robert Bohm, Michael Meltsner, Stuart Banner, Carol Steiker, pour ne citer qu'eux.

de la société, car elle a l'image de la plus sévère des peines possible. Ce symbole est instrumentalisé par les hommes politiques, à l'échelle nationale et locale, qui professent leur soutien à la peine de mort pour envoyer à leurs électeurs le signe qu'ils seront implacables avec les criminels (programme souvent surnommé « *tough on crime* », ou « dur avec le crime »).

Cette image circule donc dans le discours politique, et se retrouve logiquement dans la culture et les médias, y compris dans la fiction. Or, de la même façon que les hommes politiques donnent une certaine image de la peine de mort, les fictions étudiées, par la répétition des mêmes images, construisent et véhiculent des lieux communs. Ces représentations récurrentes influencent probablement les croyances relatives au fonctionnement du système judiciaire, mais aussi à la vie dans le couloir de la mort, et plus encore à l'exécution. En effet, les fictions audiovisuelles sont les seules à pouvoir montrer une mise à mort légale. Elles en donnent l'image d'une mort donnée dans le consentement, et en conformité avec les règles de la bonne mort.

L'image de bouclier de la société, souvent attachée à la peine de mort, est sans doute un élément important de l'exceptionnalisme américain en la matière. Nous proposons ici de compléter cette caractérisation : dans les fictions étudiées, la peine de mort est une pratique masculine, et même virile. Les hommes sont désignés comme les acteurs et les ordonnateurs légitimes du processus. Dans ce cadre, la position rétentionniste symbolise à cette époque une forme de masculinité (qui combine la force et le respect de la loi). Soutenir la peine de mort nous paraît ainsi être une position de distinction d'ordre politique (elle distingue les conservateurs des libéraux), mais aussi d'ordre sexué (elle distingue les hommes forts et virils des femmes et autres « sentimentaux »).

Représentations, images, symboles, croyances jouent un rôle dans la formation de l'opinion sur la peine capitale, c'est pourquoi il nous apparaît important de ne pas négliger les sources culturelles et médiatiques pour comprendre la place de cette pratique dans la société.

JULIE RICHARD

**La représentation de
l'exécution dans les séries
télévisées américaines
(1950-1977)**

**L'émergence d'un débat de société dans les
fictions télévisées**

Tome 2

**Université de Picardie Jules Verne
2015-2016
M2 Recherche – Phénomène Guerrier**

Tome 2 – Table des matières

Inventaire des sources	3
Le corpus des épisodes	3
Présentation des séries du corpus	73
Bibliographie	96
Annexes	139

Inventaire des sources

Le corpus des épisodes

21 Beacon Street

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The Execution
Date de diffusion 06/08/1959 (jeudi, 9h30-10h)
Saison de l'épisode 1
Numéro 6

Synopsis Harry Kramer découvre en rentrant chez lui le corps de sa femme. L'assassin l'assomme, et laisse l'arme du crime dans sa main. Deux jours avant son exécution, l'avocat de Kramer fait appel à Dennis Chase. Ce dernier pense que le procès a été équitable. Kramer a raconté que son demi-frère, Howard Schwartz, jaloux de sa réussite, s'est enfui de prison en tuant un garde pour aller tuer son épouse et le voir exécuté pour ce crime. Le tribunal ne l'a pas cru. Schwartz lui-même est dans le couloir de la mort. L'avocat a fait confiance à la justice jusque là mais il lui faut un miracle : il faut faire avouer Schwartz. Dennis se fait passer pour un journaliste pour interroger Howard : il refuse d'aider son demi-frère, au contraire il se délecte par avance de son exécution. Dennis propose 10 000\$ à Howard, qui pourront aider sa fille, en famille d'accueil, à assurer son avenir. Howard déteste trop son frère. Dennis décide de ruser. Howard entend à la radio que son demi-frère vient d'être exécuté. Dennis renouvelle son offre : Howard avoue le meurtre de l'épouse d'Harry et donne même un élément de preuve. Ses aveux sont enregistrés sur bande magnétique. En réalité, le bulletin d'information était un faux. Dennis se précipite pour appeler le gouverneur et sauver Harry, à qui il reste moins de 30 minutes.

Disponibilité: UCLA

Référence : VA18686 T

Adventures of Superman

Chaîne de première diffusion syndication

Titre de l'épisode Five Minutes to Doom
Date de diffusion 18/09/1953
Saison de l'épisode 2
Numéro 1

Synopsis Clark Kent et Lois Lane interviewent un condamné à mort, Joe Winters, qui doit être exécuté à minuit sur la chaise électrique. Clark est vite persuadé de son innocence. En rentrant de la prison, les deux journalistes échappent à un attentat à la bombe et décident de mener l'enquête sur l'affaire Winters. Winters pense être la victime d'un complot : Becker, l'homme assassiné est conducteur de travaux pour l'entreprise Wayne, qui utilise du béton de mauvaise qualité pour faire des économies sur les coûts de construction. Pendant que le condamné se prépare à son exécution, les journalistes rassemblent différentes preuves des malversations de Wayne. Une tempête éclate, rompant les communications avec le gouverneur. Clark doit s'envoler en tant que Superman pour obtenir sur le champ un pardon du gouverneur avant de se rendre (par les airs) à la prison où il interrompt au dernier moment l'électrocution. De retour au journal, les héros assurent que Wayne va payer pour son crime.

Disponibilité: DVD

Référence: *Adventures of Superman, Complete 2nd Season*, Warner Home Video, 2006

A Man Called Shenandoah

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode The Fort
Date de diffusion 27/09/1965 (lundi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 3
Synopsis Shenandoah arrive dans un fort militaire isolé, sous la menace des Apaches. Il demande à voir le sergent Ryder, et il est immédiatement arrêté. Le major refuse d'écouter les explications de Shenandoah. Ryder a été condamné à mort pour avoir trahi : il a vendu des armes aux Apaches qui ont massacré 50 soldats. Il doit être exécuté le lendemain, et le major pense que le héros est son complice. Le médecin du fort prend le parti de Shenandoah, mais le major ne veut pas attendre l'arrivée d'une possible preuve en sa faveur. Ryder dénonce son véritable complice, et propose de signaler à ce dernier de venir pour disculper Shenandoah. Plusieurs heures plus tard, le complice n'est pas venu – il a été tué par les Indiens. Ryder donne une lettre au héros pour sa femme, elle est infirmière et elle pourra l'identifier. Ryder est fusillé. Shenandoah passe en cour martiale. Il conteste la légitimité des juges, et la légalité de la procédure. Le major prononce la peine de mort. Le médecin pense que le major est rendu malade par son désir de vengeance. Shenandoah s'évade, et se rend dans le bureau du major, où il se rend volontairement à sa merci. Comme ce dernier refuse de renoncer à son exécution, le héros s'évade à nouveau. Des soldats arrivent avec le corps du complice, démontrant l'innocence de Shenandoah. Ce dernier peut s'en aller, à la recherche de l'infirmière.

Disponibilité: Library of Congress

Référence: VBK 0601 (viewing copy)

Alcoa Premiere

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Impact of an Execution
Date de diffusion 03/01/1963 (jeudi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 2
Numéro 14

Synopsis 14 mois après avoir tué sa petite amie, un jeune homme doit être exécuté dans la journée. Les gardiens le surveillent de près. Le docteur Meredith, le père de la victime, s'apprête à passer une journée ordinaire de chirurgien à l'hôpital. Il a un jeune patient, d'une dizaine d'années, qu'il doit opérer, mais il faut attendre sa mère pour obtenir le consentement. Le père du condamné suit le Dr Meredith pour essayer de lui parler, il refuse. Le médecin rend visite au juge. En tant que père de la victime, il pourrait demander la clémence du gouverneur (et l'obtenir), mais il n'en a pas l'intention. Il a changé d'avis sur la peine de mort depuis qu'il a perdu sa fille. Le docteur erre en ville, il est ennuyé par l'idée d'avoir le choix concernant l'exécution. Il rentre à l'hôpital et discute avec son autre fille, les relations familiales étaient tendues et le sont toujours. La mère du petit garçon refuse de consentir à l'opération. Le père du condamné arrive dans le bureau du chirurgien, pour lui montrer des photos de son fils, il le met dehors. Le condamné reçoit un sursis de 90 minutes, son avocat prétend avoir de nouvelles preuves. Au second sursis, il commence à s'agiter. Le père du condamné supplie encore le médecin, il pense que son fils est dérangé mentalement, c'est son premier crime. La mère du garçon consent, le docteur Meredith commence une opération neurologique compliquée. Le patient fait un arrêt cardiaque. Dans sa cellule, le condamné est en train de prier. Le cœur du patient repart, Meredith se dépêche de finir et cherche à joindre le gouverneur par téléphone. Il arrive trop tard. Le père du condamné pleure, le Dr Meredith le console.

Disponibilité: UCLA

Référence: T35897

Alcoa Presents: One Step Beyond

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode The Devil's Laughter
Date de diffusion 31/03/1959 (mardi, 10h-10h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 11

Synopsis Dans la région de Londres, en 1895, John Marriott doit être pendu pour le meurtre de sa maîtresse. Le bourreau et son assistant répètent. Le condamné est préparé à son exécution (dernier repas, confession, ...). Lors de la pendaison, la corde cède, John survit. La pendaison est réorganisée : Marriott, persuadé qu'il ne peut pas mourir, se moque des étapes du rituel. La pendaison échoue à nouveau. Marriott est gracié, avant de quitter la prison, il explique au gouverneur qu'il a eu une vision de sa mort, aux pieds d'un lion. Il se rend dans un bar, où il ne craint pas la vengeance du frère de sa victime, car cela ne

correspond pas à sa vision. Dans la rue, il se moque d'un lion empaillé. Il se rend au zoo pour se moquer du lion. Des gardiens arrivent, il s'enfuit. Il tombe dans les escaliers et se brise la nuque. En bas des marches, il y a la statue d'un lion.

Disponibilité: DVD

Référence: *One Step Beyond*, Official 1st season (Paramount, 2009)

Titre de l'épisode The Executioner
Date de diffusion 03/01/1961 (mardi, 10h-10h30)
Saison de l'épisode 3
Numéro 15
Synopsis Bradley, un soldat confédéré, s'introduit dans un camp militaire de l'Union pour y voler de la nourriture. Il est arrêté avec son chien. Le colonel l'accuse d'espionnage et place dans la poche du confédéré une note qu'il vient d'écrire. Le colonel organise une cour martiale, fait semblant de trouver la note incriminante dans la poche de Bradley, et le condamne à mort. Il doit être fusillé à l'aube. Pendant tout ce temps, le chien de Bradley, attaché à l'exéteur, hurle. Le capitaine comprend que le colonel a piégé Bradley. Le capitaine vient voir Bradley en prison, qui lui raconte sa relation spéciale avec son chien depuis son enfance. Dans ses quartiers, le colonel justifie ses actions auprès du capitaine : les confédérés sont les ennemis et exécuter un espion lui permet de faire avancer sa carrière. Le chien continue de hurler, pour trouver le sommeil, le colonel le tue. Au matin, le capitaine ne révèle pas à Bradley que son chien est mort et l'emmène pour son exécution. La procédure est interrompue car Bradley croit entendre son chien auprès de lui et le capitaine refuse de fusiller un homme qui est devenu fou. Le colonel veut tuer Bradley lui-même, il est attaqué et égorgé par le fantôme du chien.

Disponibilité: Internet

Alfred Hitchcock Presents

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode The Last Request
Date de diffusion 24/11/1957 (dimanche, 9h30-10h)
Saison de l'épisode 3
Numéro 8
Synopsis Dans une cellule du couloir de la mort, un condamné, Gerry, est préparé à son exécution imminente. Il proclame son innocence, une femme peut lui donner un alibi, mais elle ne veut pas porter atteinte à sa réputation et à son mariage. Comme dernière requête, il demande à écrire une lettre. Il y raconte en flash-back sa longue carrière de gigolo. Au cours d'une soirée qui a mal tourné, il a tué sa maîtresse et son mari. Il n'est pas inquiété par la police, cependant une serveuse qui le sait coupable tente de le faire chanter. Il l'étrangle. Il a ensuite rendez-vous avec son bookmaker à qui il doit payer des dettes de jeu. Il le trouve mort et est accusé de ce meurtre par la police. Il termine sa lettre en

insistant sur l'incompétence du *district attorney*, et la fait poster à un journal. Le district attorney arrive ensuite dans la cellule, il a obtenu de la femme mariée un témoignage concluant, il bénéficie d'un sursis. Le condamné cherche à récupérer sa lettre, mais elle est déjà partie pour être lue et censurée. Gerry pousse des cris de désespoir.

Disponibilité: DVD

Référence: *Alfred Hitchcock Presents*, season 3 (Universal Studios 2007)

Titre de l'épisode An Occurrence at Owl Creek Bridge
Date de diffusion 20/12/1959 (dimanche, 9h30-10h)
Saison de l'épisode 5
Numéro 13
Synopsis Sur un pont, des soldats de l'Union préparent une pendaison, en présence du condamné. La veille, Parker, a appris que les yankees réparent la voie ferrée du pont sur rivière d'Owl Creek. Parker veut le faire sauter. Ses amis s'y opposent, ils pensant qu'il a un désir de mort depuis la mort de son épouse et de son bébé. Arrivé au pied du pont, il est arrêté avant même de pouvoir agir par les yankees. La pendaison se prépare, et Parker pense que la corde va céder. Il tombe du pont, dans la rivière et s'enfuit. Il est poursuivi et rencontre Joshua, le mari de sa domestique. Ils marchent derrière les lignes ennemies pour retourner chez eux. Ils sont découverts par un soldat de l'Union, Parker le tue pour le faire taire. Parker arrive chez lui, sa femme l'attend sur le palier. Il comprend alors qu'il ne s'est pas réellement échappé. Pendu au bout de la corde, sa nuque se brise avec un craquement. Les soldats s'en vont.

Disponibilité: DVD

Référence: *Alfred Hitchcock Presents*, season 5 (Universal Studios 2012)

Titre de l'épisode Cell 227
Date de diffusion 05/06/1960 (dimanche, 9h30-10h)
Saison de l'épisode 5
Numéro 34
Synopsis Dans le couloir de la mort, un jeune condamné à mort compte les minutes. Il est emmené en pleurant jusqu'à la chambre d'exécution. Morrison est le prochain sur la liste, il annonce au chapelain de la prison qu'il va refuser les règles du jeu, il ne sera pas le bouc émissaire. Face à son avocat, il répète qu'il ne va pas demander un sursis, mais il veut un pardon total, car il est innocent. Morrison refuse de commander un dernier repas spécial. Puis il prévient le chapelain qu'il va se battre comme un animal lors de son exécution. Alors qu'il est emmené à la chambre d'exécution, il se jette sur le gardien et l'étrangle mortellement à mains nues. Arrive alors le directeur avec un sursis : la preuve de l'innocence de Morrison a été découverte, il sera pardonné sous peu.

Disponibilité: DVD

Référence: *Alfred Hitchcock Presents*, season 5 (Universal Studios 2012)

Alias Smith and Jones

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode The Legacy of Charlie O'Rourke

Date de diffusion 22/04/1971 (jeudi, 7h30-8h30)

Saison de l'épisode 1

Numéro 15

Synopsis Heyes et Kid Curry arrivent en ville, ils sont reconnus par un homme depuis sa cellule, Charlie. Les hôtels sont pleins car une foule est venue assister à son procès, le Kid et Heyes peuvent encore assister à sa pendaison. Charlie a volé 100 00\$ d'or en barres. Il l'a enterré dans le désert avant d'être rattrapé. Il explique qu'il ne pourra pas être pardonné car trois de ses poursuivants ont été tués, de même que ses deux complices. Il leur demande de venir assister à sa pendaison, comme dernière volonté. Dans la rue, les deux héros rencontrent Briscoe, qui travaille pour une agence de détective et veut récupérer l'or. Ils rencontrent Alice au saloon, une jeune femme qui rêve d'ouvrir un restaurant dancing à San Francisco – avec l'aide de leur futur argent. Ils emmènent Alice auprès de Charlie, avec sa guitare. Elle reste auprès de lui et chante l'exécution d'un cowboy. Charlie est enterré. Une course poursuite et une chasse au trésor débute, entre Alice, le Kid et Heyes, Briscoe et d'autres personnages. Alice et les deux héros se retrouvent sans ressources dans le désert, ils sont sauvés par un pionnier allemand. Il décide d'ouvrir le restaurant avec Alice, mais celle-ci doit renoncer auparavant à la totalité de l'or pour se contenter de la récompense pour sa restitution.

Disponibilité: DVD

Référence: *Alias Smith and Jones, The Complete series*, Fabulous Film, 2015

Titre de l'épisode The Day They Hanged Kid Curry

Date de diffusion 16/09/1971 (jeudi, 7h30-8h30)

Saison de l'épisode 2

Numéro 1

Synopsis Heyes apprend que Kid Curry est jugé pour meurtre dans une petite ville. Sur place, le procès commence. Cependant, l'accusé n'est pas vraiment le Kid. Heyes retrouve le vrai Kid, celui-ci pense qu'il sera libre quand l'accusé sera pendu, car plus personne ne le cherchera. Heyes rend visite en prison au « faux » Kid : il s'est emparé du nom du Kid pour devenir quelqu'un et il s'accroche à son mensonge pour ne pas porter préjudice à sa vraie famille. Le Kid et Heyes mènent l'enquête : le vrai tueur est Jack Brown. Le « faux » Kid est condamné à mort. Dans un coin perdu, les amis hors-la-loi du Kid veulent intervenir pour le sauver, la majorité se défile de peur des conséquences, seuls deux hommes partent effectivement, Kyle et Louie. L'exécution se prépare dans une ambiance festive. Le « faux » Kid est presque pendu : Heyes demande à ce que l'exécution soit reportée le temps que la grand-mère du Kid arrive pour lui faire ses adieux. Le juge l'accorde, la foule

est déçue. Les héros décident de faire évader le « faux » Kid. Ils font venir un vieil ami, Silky, déguisé en femme pour jouer la fameuse grand-mère. « Grandma » fait entrer une arme dans le bureau du *sheriff* grâce à Penny, une fille de saloon amoureuse du « faux » Kid. Tous s'enfuient et se cachent dans une grotte. Le « faux » Kid a changé d'avis : il veut vivre pour Penny et ne pas faire de tort au vrai Kid et à Heyes. Ils sont découverts, capturés et ramenés devant le juge. Ce dernier leur apprend qu Jack Brown a avoué et innocenté le Kid. Le « faux » Kid admet que son nom est Fred, de Minneapolis. Le juge décide de les laisser tous partir car il préfère faire ce qui est juste plutôt que ce qui est légal. À la gare, les héros croisent Kyle et Louie qui ont forcé Jack Brown à avouer. Silky refuse de leur parler. Les deux amis en tirent la morale : ne jamais transformer un ami en femme, ou l'inverse.

Disponibilité: DVD

Référence: *Alias Smith and Jones, The Complete series*, Fabulous Film, 2015

Titre de l'épisode	Miracle at Santa Marta
Date de diffusion	30/12/1971 (jeudi, 8h-9h)
Saison de l'épisode	2
Numéro	14
Synopsis	Kid Curry accompagne un riche éleveur de chevaux au Mexique pour le protéger. Arrivés à Santa Marta, l'éleveur, Henley, est retrouvé mort. Les autorités mexicaines l'arrêtent. Comme il n'a pas été volé par son tueur, l'alcala pense que l'assassin a un motif personnel, or il ne connaissait que le Kid et le conducteur de la diligence. Le Kid doit être jugé et encourt le peloton d'exécution. Le Kid est libéré pour mener l'enquête avec Heyes. Ils rencontrent trois femmes qui semblent liées à l'affaire: la veuve d'Henley, et deux femmes qui prétendent être Margaret Carruthers, toutes originaires du Kentucky. Les soupçons qui pèsent sur le Kid mènent l'alcala à l'arrêter à nouveau, il y a un témoin. Il doit être jugé dans les deux jours. Heyes pense que la réponse est dans les mains d'une des deux Margaret. Kid fait les 100 pas dans sa cellule, il est emmené pour son exécution; qui ne se révèle être qu'une vision. Heyes continue à faire le tri dans le mensonge des trois femmes. Quelqu'un a payé le témoin contre Kid. L'une des femmes est admonestée par Heyes: ce qu'elle protège par son mensonge vaut-il une vie? Elle ne pense pas que les innocents puissent être exécutés. Heyes finit par orchestrer la rencontre des trois femmes pour faire surgir la vérité. La fausse Margaret a volé l'identité de la vraie pour vivre avec le butin d'un braquage. Elle a été identifiée comme une voleuse par Henley, et c'est pourquoi elle l'a assassiné. Heyes sort le Kid de prison. Le Kid et Heyes sont engagés par la veuve Henley pour finir le travail d'escorte.

Disponibilité: DVD

Référence: *Alias Smith and Jones, The Complete series*, Fabulous Film, 2015

Bat Masterson

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode No Amnesty for Death
Date de diffusion 30/03/1961 (jeudi, 8h30-9h)
Saison de l'épisode 3
Numéro 25

Synopsis Bat arrive dans une petite ville, et rencontre Bill Bill, le fils du *marshal* et le seul survivant de sa fraterie. Une potence est en construction, dans l'écurie de la ville. La veuve Kendall demande 5\$ à Bat pour assister à la pendaison, elle a obtenu cette concession de la ville, comme un acte de charité. Son mari est l'une des victimes de la guerre de comté de Lincoln, qui a déchiré la ville. Le public arrive. Les trois condamnés prononcent leurs dernières paroles. Bat interrompt la pendaison car il porte une amnistie, signée du président des États-Unis et du gouverneur, qui souhaitent interrompre le cycle de la violence. Le *marshal* est bouleversé par la nouvelle, il fait une attaque car ses fils ont été tués dans cette guerre. Il veut se venger, même si cela relance la guerre. De leur côté, les trois amnistiés attaquent la diligence. Le leader, Brock Martin, tue le conducteur de sang froid, car il a participé à son exécution. Bill Bill, le *marshal* et Bat partent à la poursuite des trois hommes. Bat compte les amener devant la justice pour ce nouveau crime. Ils les retrouvent dans un saloon, une fusillade s'en suit. Le marshal est mortellement blessé, Brock et l'un des complices sont morts. Bill Bill veut tuer le dernier, Doby, de sang froif. Bat l'en empêche, le temps de la guerre est terminé. Dans l'épilogue, Bat apprend à Bill Bill que Pat Garrett a tué Billy le Kid, la guerre du comté de Lincoln est officiellement terminée. Les deux hommes quittent la ville.

Disponibilité: DVD

Référence: *Bat Masterson, Season 3*, TGG Direct, 2013

Bonanza

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The Avenger
Date de diffusion 19/03/1960 (samedi, 7h30-8h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 26

Synopsis Ben et Adam attendant leur pendaison dans la prison de Virginia City. Il ne reste qu'un témoin du meurtre : Sally Burns, la fille de la victime. Le sheriff pense que les deux hommes sont innocents, mais il ne peut le prouver. Hawkins, un rancher rival, a obtenu cette condamnation ; il compte régner sur la région après l'exécution. Un étranger arrive, et va déjeuner au café de Sally Burns. Hoss et Joe arrivent pour qu'elle rétracte ses aveux, elle refuse et l'étranger se porte à son aide. Le bourreau prodigue des conseils à Ben et Adam en prison, interrompu par l'arrivée de l'étranger qui cherche un homme venu du Kansas. Les hommes de Hawkins intimident les habitants pour les empêcher d'apporter leur aide aux Cartwright, un journaliste qui cherchait à recueillir des signatures est battu.

L'étranger se joint aux Cartwright. La nuit tombe, la pendaison doit avoir lieu. L'étranger cherche à convaincre Sally de la regarder. Il arrive à lui faire admettre qu'elle a fait un faux témoignage et lui raconte comment son propre père a été pendu à tort au Kansas. Sally arrête la pendaison en se rétractant. L'étranger reconnaît Hawkins comme l'homme qui a pendu son père. Une fusillade éclate et Hawkins est tué. L'étranger s'en va, les Cartwright ont pitié de lui et de sa vengeance sans fin.

Disponibilité: DVD

Référence: *Bonanza: Official First Season, Volume 1 & 2*, NBC Universal Media, 2009

Titre de l'épisode	The Gamble
Date de diffusion	01/04/1962 (dimanche, 9h-10h)
Saison de l'épisode	3
Numéro	27
Synopsis	Les Cartwright arrivent dans la ville d'Alkali après avoir vendu du bétail. Le propriétaire de l'écurie, Arty, les entend parler des 30 000\$ qu'ils ont gagnés. Au matin, la banque est attaquée par trois hommes, le caissier est tué. Les Cartwright sont arrêtés et échappent au lynchage grâce à l'intervention du <i>sheriff</i> . Il les rassure, écoute leur histoire sur l'origine de leur fortune, mais lors du procès, il les trahit en ne les laissant pas s'expliquer. Ils sont condamnés à mort. Une bagarre éclate, car Arty veut les voir pendus immédiatement, Joe Cartwright en profite pour s'échapper. Les trois coupables sont en réalité Arty, Stan, l'adjoint du <i>sheriff</i> et le <i>sheriff</i> lui-même. Joe arrive à Virginia City et lève une petite armée parmi ses employés pour aider son père et ses frères. En prison, les Cartwright échangent des souvenirs, et font des reproches au <i>sheriff</i> . Joe s'introduit en ville dans la nuit et prend en otage Stan. La pendaison est interrompue par Joe. Il fait avouer Stan devant la ville rassemblée. Le <i>sheriff</i> essaie de cacher sa culpabilité, mais les habitants ne le soutiennent pas, il finit par avouer. Il rend son étoile. Les Cartwright rentrent chez eux, salués par les habitants.

Disponibilité: DVD

Référence: *Bonanza: The Official Third Season, Volume 2*, NBC Universal Media, 2012

Titre de l'épisode	Alias Joe Cartwright
Date de diffusion	26/01/1964 (dimanche, 9h-10h)
Saison de l'épisode	5
Numéro	17
Synopsis	Joe est attaqué dans le désert par un homme qui lui ressemble comme un jumeau, il lui prend ses vêtements et son cheval. À son réveil, Joe est arrêté par la patrouille du fort militaire qui trouve sur lui les vêtements et les papiers d'un déserteur, le caporal Angus Borden. Le capitaine du fort semble le reconnaître : Borden a été condamné à mort pour le meurtre d'un officier supérieur et il a pris la fuite. Joe n'arrive pas à se faire entendre. Il est confié au sergent, qui doit organiser l'exécution. Joe demande au sergent d'envoyer un télégramme à son père, à Virginia City, qui établira son identité. Le vrai Borden arrive au bureau

du capitaine : les deux hommes sont en fait complices. Hoss et Ben Cartwright arrivent en ville, mais ne font que croiser Borden. Au fort, le capitaine exige une exécution immédiate, un dimanche, ce qui est contraire aux traditions et entraîne la désapprobation du sergent. Ben et Hoss finissent par attraper Borden déguisé en Joe, et de le ramener au fort de toute urgence. L'exécution débute alors qu'ils sont encore en route. Joe n'est pas tué car le sergent a mis des balles à blanc dans tous les fusils. Puis il s'interpose lors de la deuxième tentative. L'arrivée de Ben, Hoss et Borden interrompt le peloton d'exécution. Borden dénonce le capitaine. Le sergent fait arrêter le capitaine et Borden.

Disponibilité:DVD

Référence: *Bonanza: The Official Fifth Season, Volume One & Two*, NBC Universal Media, 2013

Branded

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Nice Day for a Hanging

Date de diffusion 06/02/1966 (dimanche, 8h30-9h)

Saison de l'épisode 2

Numéro 21

Synopsis McCord arrive dans une petite ville où l'ambiance est festive : une exécution se prépare. Il y retrouve Nan, une jeune journaliste ; tous deux portent un regard désapprobateur sur les événements. McCord est là car il connaît le condamné, qui lui a sauvé la vie durant la guerre. Dans la foule, le fils du condamné, Lorn, s'empporte contre les habitants qui célèbrent la pendaison à venir. Nan, McCord et Lorn discutent des progrès de l'humanité depuis l'empire romain et du moyen de rendre la justice. Lorn raconte qu'il a été abandonné par son père après la mort de sa mère. Frank, le condamné, refuse de voir son fils et lui demande de quitter la ville. Il raconte son histoire à McCord : il a pris l'habitude de tuer pendant la guerre, et il a eu du mal à s'adapter à une vie où tuer est illégal. Frank a tué son complice pour se venger. Nan est surprise dans sa chambre par Lorn. Au matin, l'exécution débute. Lorn menace en public Nan, et exige la libération de Frank contre la vie de la jeune femme. McCord convainc Frank que s'il s'évade, il ne pourra que mourir avec son fils. Frank proclame sa culpabilité, et actionne lui-même le mécanisme de la potence. Lorn part avec Nan pour devenir journaliste. Ils quittent la ville, où la potence est démontée.

Disponibilité: Internet

Casey Jones

Chaîne de première diffusion syndication

Titre de l'épisode The Gunslinger

Date de diffusion 10/08/1958

Saison de l'épisode 1

Numéro 12

Synopsis Casey Jones et son fils, Casey Jr, assistent lors d'un arrêt à Coleville à l'arrestation de Doc Bailey, un hors-la-loi célèbre condamné à mort. Il aurait tué 22 personnes. Casey Jr déclare son admiration pour Doc. Le train repart pour Fort Worth, avec à son bord Doc Bailey, qui doit y être pendu le lendemain, et une petite fille, qui doit y être opérée d'urgence pour une appendicite. Alors que la présence indienne autour du train se fait de plus en plus menaçante, la petite fille tombe dans le coma. Doc Bailey, ancien étudiant en médecine, propose de l'opérer en échange de sa liberté. Le *sheriff* qui l'escorte finit par accepter, persuader que son destin de hors-la-loi le rattrapera. Une fois l'opération finie, Doc refuse de croire que les Indiens sont sur le point d'attaquer. Il sort du train et est tué quelques instants plus tard d'une flèche dans le dos. L'attaque passé, Casey Jr déclare qu'il veut devenir médecin.

Disponibilité: Internet

Checkmate

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode Hour of Execution

Date de diffusion 21/01/1961 (samedi, 8h30-9h30)

Saison de l'épisode 1

Numéro 16

Synopsis Le juge Ralph fait appel à l'agence Checkmate pour enquêter sur des lettres de menace qu'il reçoit : il mourra le même jour que Johnny Massico, un homme qu'il a condamné à la chambre à gaz. Corey enquête auprès de la police : Massico a été condamné pour le meurtre d'une jeune femme, Faith. Ancien délinquant juvénile, il s'est disputé avec elle et a porté ses bijoux à un prêteur sur gages, la jeune femme qui pourrait lui servir d'alibi est introuvable. Corey va ensuite voir le travailleur social du quartier, Coleman. Il a des doutes sur la culpabilité de Johnny et critique son avocat. Corey rend visite au condamné : il commence à douter de sa propre innocence, il ne lui reste plus que 12 heures à vivre. Il se souvient avoir donné la preuve de l'existence de son alibi (une écharpe) à son avocat. Faith avait un amant, riche et puissant, qui pourrait être son meurtrier. Corey interroge le frère de Johnny, qui se méfie de la police et du système, puis son avocat. Ce dernier prétend l'avoir jamais vu l'écharpe, et se déclare lassé de défendre des petits délinquants. Le frère de Johnny prend le juge et sa femme en otage, il pense que le juge était l'amant de Faith. Il est arrêté par la police, et Corey apprend que Coleman a payé sa caution. Corey et Hyatt découvrent que Coleman est l'auteur des lettres anonymes. Le juge Ralph avoue à sa femme et à sa sœur qu'il a eu une liaison avec Faith. Il ne s'est pas récusé pour éviter un scandale et il a fait en sorte que Massico ait le procès le plus équitable possible. Il nie qu'il a été l'objet d'un chantage et qu'il a eu en main l'écharpe. La sœur du juge avoue sa culpabilité, elle a tué Faith par jalousie. L'avocat la fait chanter. L'épouse du juge lui pardonne. Le juge appelle le gouverneur pour faire stopper l'exécution.

Disponibilité: DVD

Référence: *Checkmate, Complete Series*, Timeless Media, 2010

Cimarron Strip

Titre de l'épisode The Legend of Jud Starr
Date de diffusion 14/09/1967 (jeudi, 7h30-9h)
Saison de l'épisode 1
Numéro 2
Synopsis Un chariot pénitentiaire arrive en ville, tandis qu'une potence est en construction. Jud Starr est sorti de la prison sous les acclamations de la foule et amené sur la potence. Un révérend propose à Jud de sauver son âme, il se moque de lui. Il s'agit en fait d'un complice, et grâce au reste de son gang Jud s'échappe. Le marshal, Jim, parvient à blesser un des hors-la-loi et le fait prisonnier. Jud attaque une maison et enlève Rosanne, dont il tue le mari. C'est son ancienne maîtresse, elle est à moitié cherokee et il lui promet le mariage. En ville, les amis de Jim, Dulcey et MacGregor retracent la carrière criminelle de Jud qui est célèbre pour avoir volé une paie de 85000\$, Jud va essayer de récupérer son butin, qui n'a jamais été retrouvé. Jud et son gang sont reçus par les Cherokees, dans leur territoire, grâce à Roseanne. Jud promet au président de la réserve une part de son butin pour le développement. Jim demande à l'armée de fouiller tous les villages indiens alentour. L'officier en charge refuse, de peur de déclencher un soulèvement. Jim laisse son prisonnier s'enfuir pour le suivre. Jim se rend dans la réserve pour essayer de raisonner Rosanne et le président, sans succès. Il décide ensuite de s'introduire en secret avec MacGregor et Francis pour éviter un massacre. Les trois hommes enlèvent Rosanne et Jud. Le gang s'en aperçoit et se lance à leur poursuite. Jim blesse Rosanne à cause de l'obscurité. Les hors-la-loi arrivent et exigent le butin, Jud révèle qu'il n'y en a pas. Ils renoncent à se venger, et laissent Jud aux mains de la justice. Jud se jette sur Jim, qui le tue en état de légitime défense. En ville, Rosanne part avec le cerceuil.

Disponibilité: DVD

Référence: *Cimarron Strip, The Complete Series*, Ent. One Music, 2014

Climax! ou Climax Mystery Theater

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode Night of Execution
Date de diffusion 22/09/1955 (jeudi, 8h30-9h30)
Saison de l'épisode 2
Numéro 4
Synopsis Emily, une veuve dont le fils vient de mourir, raconte en flash-back à son avocat comment elle a tué son mari pour l'empêcher de torturer son fils – trop sensible et

pas assez masculin à ses yeux. Le crime est passé à l'époque pour un accident de chasse. Le jardinier de la famille, Craig, est condamné à mort quelques temps après pour le meurtre passionnel de sa maîtresse. Juste avant d'être emmené pour son exécution, il fait venir Emily auprès de lui, et lui annonce qu'il va endosser le meurtre de son mari à l'occasion de ses dernières paroles. Comme elle doit élever son fils, elle accepte. Plusieurs années plus tard, après la mort de son fils lors d'un accident d'avion, Emily décide d'avouer son crime pour soulager sa conscience.

Disponibilité: Internet

Titre de l'épisode The Hanging Judge
Date de diffusion 12/01/1956 (jeudi, 8h30-9h30)
Saison de l'épisode 2
Numéro 17
Synopsis En Angleterre, un juge implacable condamne quatre personnes à mort et déclare dans la presse que personne, de mémoire d'homme, n'a été condamné à mort sans l'avoir mérité. Le système est infaillible selon lui. Le juge se rend dans sa maison de campagne, qu'il occupe sous une fausse identité. Un homme, Teal, s'y introduit et se confronte au juge. Il lui révèle qu'il est son fils naturel, et meurt peu après avoir juré de lui faire ressentir des émotions humaines, comme la panique. Il s'est servi de lui pour se suicider. Le juge commence à détruire les preuves de la présence de Teal dans sa maison. Le policier en charge de l'enquête trouve de nombreuses preuves, dont le corps de Teal dans le puits de la propriété du juge ; et d'autres preuves que Teal a semé pour incriminer son père biologique. Il en vient à soupçonner le juge. Un journaliste se porte à l'aide du policier, dont l'enquête est gênée par sa hiérarchie, du fait de la position sociale du juge. Le juge essaie de se justifier, mais ne peut échapper à un procès pour meurtre. Il finit par tout avouer devant le jury, ne croyant pas que le système judiciaire puisse le condamner pour avoir dit la vérité. En attendant la fin de la délibération du jury, le juge réfléchit à ses certitudes. Il est condamné à mort. Alors que le journaliste et le policier détiennent un élément de preuve qui leur permet de demander un sursis, le juge a rédigé des aveux. Il apprend ensuite, déçu, qu'il vient d'être pardonné. Son fils a donc gagné : dans sa panique, le juge a trahi tout ce en quoi il croyait, et a signé une fausse confession. Le journaliste pense que le juge est fini, mais que l'homme sera meilleur.

Disponibilité: UCLA

Référence: VA18999 T

Cowboy G-Men

Chaîne de première diffusion syndication

Titre de l'épisode Hang the Jury
Date de diffusion 17/01/1953
Saison de l'épisode 1

Numéro 18

Synopsis Stoney Crockett arrive à Fort Chance, pour enquêter sur un juge qui a pendu 50 criminels en un an et aider un enquêteur de l'État de l'Oklahoma. En ouvrant une porte, un cadavre lui tombe dessus. Il est ensuite assommé. Pat arrive en plein milieu du procès de Stoney. Il est condamné à mort par le juge Dixon. Pat découvre que le juge a un frère criminel, décédé un an plus tôt. Pat se rend ensuite chez la sœur de l'enquêteur ; tous deux comprennent qu'il s'agit de l'homme pour le meurtre duquel Stoney a été condamné. Elle lui propose de l'aide, et se rend à la capitale pour chercher des informations. Le sheriff, le procureur et le juge Dixon décident d'avancer l'exécution pour se débarrasser de Stoney. Pat se rend au cimetière et se rend compte que le juge n'a en fait pendu personne. Pat arrive juste à temps pour sauver Stoney de la corde. Pat retourne à Fort Chance et se confronte au juge. Il s'agit en réalité du frère jumeau criminel. Il partageait la prime sur la tête des criminels avec ceux-ci – officiellement morts. Stoney arrive avec des renforts. Il tue le procureur qui cherche à s'enfuir. Le « juge » est arrêté pour le meurtre de son frère. Il est jugé avec Pat et Stoney comme témoins, il est promis à la corde.

Disponibilité: DVD

Référence: *Cowboy G-Men*, Volume 2 (Alpha Video, 2007)

Crossroads

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Unholy Trio

Date de diffusion 21/10/1955 (vendredi, 8h30-9h)

Saison de l'épisode 1

Numéro 3

Synopsis L'avocat d'un condamné à mort vient demander l'aide d'un rabbin. Trois hommes sont condamnés, même si un seul d'entre eux a effectivement tué la victime, un policier. Son client, Irving Green, a fait des mauvaises rencontres ; sa mère pense qu'il est innocent. Le rabbin rencontre le condamné dans le couloir de la mort : il a été complice de plusieurs cambriolages, avec ses co-condamnés. Il ne veut pas dire qui a tué sur le policier car cela ne changerait rien. Le rabbin ne croit pas dans la légitimité de la peine de mort pour felony murder, dans le cas des complices qui n'ont pas tué. Le rabbin enquête auprès de la police ; il comprend que l'un des condamnés a caché une arme dans sa casquette : il lui faut trouver cette preuve. Le soir de l'exécution, faute de nouvelle preuve, il faut une confession pour sauver les deux hommes qui n'ont pas tué. Perrone, l'un d'eux prie ; Irving chante un chant hébreu. Le troisième, Jack, commence à paniquer, il n'a pas pu manger son dernier repas. Il finit par avouer au rabbin et au révérend sous l'effet d'un sentiment de culpabilité et parce qu'il ne supporte pas le chant hébreu. Il s'effondre : il a avalé des cachets pour dormir dans l'infirmerie de la prison. Plus tard, le rabbin lit le journal : l'arme du crime a été retrouvée et confirme la culpabilité de Jack.

Disponibilité: UCLA

Référence: T81565

Daniel Boone

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The Prisoners
Date de diffusion 10/02/1966 (jeudi, 7h30-8h30)
Saison de l'épisode 2
Numéro 21

Synopsis Dans un fort militaire, un traître est exécuté. Son frère, Matthew Eliot, assiste à la scène depuis sa cellule. Aidé de deux complices, ils s'évadent. Les trois évadés prennent Israel et Jemima, les enfants de Daniel Boone, en otage. Les enfants sont emmenés dans une grotte. Daniel et Mingo sont ensuite faits prisonniers. Matthew exige de Daniel qu'il lui ramène le colonel Calloway, qui a commandé le peloton d'exécution, en échange de la vie de ses enfants. Puis il devra emmener les évadés au Canada. Becky, la femme de Daniel, demande l'aide de Jericho pour retrouver sa famille. Daniel s'introduit dans le fort, le colonel refuse de l'aider, Daniel l'assomme et l'emmène avec lui. Malgré les Indiens et la mauvaise volonté du colonel, Daniel parvient à la grotte. Jericho donne en cachette un couteau à Mingo, qui retourne dans la grotte et libère les enfants. Devant la grotte, Matthew parlemente avec Daniel et le colonel. Les enfants s'enfuient. Une bagarre a lieu, les trois évadés sont arrêtés. Le colonel et Daniel sont prêts à redevenir des amis.

Disponibilité: DVD

Référence: *Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary*, 20th Century Fox, TV Archives

Titre de l'épisode The King's Shilling
Date de diffusion 19/10/1967 (jeudi, 7h30-8h30)
Saison de l'épisode 4
Numéro 6

Synopsis Les soldats britanniques exigent des colons qu'ils saluent le drapeau. Daniel Boone prend leur défense. Le colonel a reçu l'ordre de nettoyer la région pour en débarrasser les ennemis de la couronne. Il doit notamment arrêter David Hubbard, qui a participé aux incidents ayant mené au « massacre de Boston ». L'officier déconseille à Daniel d'avancer vers la guerre et la sédition. David Hubbard est arrêté, et Daniel propose aux coloniaux d'attendre qu'il soit transféré vers Salem pour le libérer. Le père de David, Andrew, ne veut pas attendre, même s'il désapprouve les opinions révolutionnaires de son fils. Andrew et sa fille, Dinah, enlèvent un soldat anglais, Tom. Andrew veut échanger son fils contre le soldat, ce dernier se moque de lui car sa vie n'a plus de valeur depuis qu'il l'a vendue au roi pour un shilling. Le colonel explique à Daniel que si le soldat n'est pas libéré à l'aube, David sera pendu en public. Depuis sa cellule, David harangue la foule, qui est ensuite dispersée. Daniel essaie de convaincre Andrew d'abandonner son plan. Andrew et David se disputent : les actions du père ne sont que de la vengeance, et non un acte politique. Plus tard, Daniel libère David, qui part rejoindre les autres révolutionnaires. Dans la cabane, Dinah et Tom sympathisent. Dinah empêche son père de tuer Tom, Daniel intervient, et leur

apprend que David est libre. Le colonel arrive et arrête Daniel, il le transfère immédiatement vers Salem pour être jugé puis pendu. Des femmes s'interposent sur la route, puis escortent le cortège. Des hommes sortent des fourrés, menés par Andrew. Les soldats sont prêts à tirer. Daniel explique au colonel qu'il y aura un autre massacre de Boston, et que cela nuira à sa carrière. L'officier cède, en promettant de revenir avec plus de troupes. Tom promet de revoir Dinah, dès que son engagement militaire sera terminé.

Disponibilité: DVD

Référence: *Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary*, 20th Century Fox, TV Archives

Titre de l'épisode	The Traitor
Date de diffusion	02/11/1967 (jeudi, 7h30-8h30)
Saison de l'épisode	4
Numéro	8
Synopsis	Julia, la fille du commandant de la garnison britannique, quitte les lieux pour préparer son mariage avec le lieutenant Drake. Les soldats achèvent de construire une potence, qui doit servir pour pendre Daniel Boone. La diligence de Julia est attaquée par les Indiens, les soldats sont tués, elle est enlevée. Au fort, le commandant est prêt à épargner Daniel s'il s'engage à faire signer un traité de paix aux Indiens Shawnees, et de rétracter une déclaration hostile à la couronne. Il refuse. Il est emmené pour sa pendaison qui est interrompue par l'arrivée de la diligence vide. Daniel explique que le chef des Indiens, Penango veut se venger des Anglais qui ont tué sa famille. Daniel offre son aide, le commandant accepte et le fait suivre par un sergent, qui a pour mission de le tuer s'il cherche à s'enfuir. Daniel, le sergent et une escouade partent sur les traces des Pawnees et de Julia. Daniel sera pardonné si elle revient saine et sauve. Le lieutenant Drake accepte les ordres de Daniel et collabore avec lui. Ils tendent un piège aux Indiens. Penango est tué et Julia est libérée. De retour à la garnison, la potence est démontée. Le commandant est soulagé car il n'a jamais pendu personne. Il est ravi de voir Boone partir car il pourrait diffuser ses idées, et la discipline militaire est en danger.

Disponibilité:DVD

Référence: *Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary*, 20th Century Fox, TV Archives

Dusty's Trail

Chaîne de première diffusion syndication

Titre de l'épisode	Horse of Another Color
Date de diffusion	27/09/1973
Saison de l'épisode	1
Numéro	3

Synopsis Dusty attrape un cheval sauvage sans le faire exprès. Callahan ne trouve pas de marque dessus. De leur côté, trois hommes cherchent un voleur de chevaux, et prévoient de pendre le voleur sur place. Les voyageurs s'arrêtent dans un ancien relais de poste. Dusty essaie de domestiquer le cheval. Les trois hommes arrivent, l'un est un *marshal*. Ils veulent pendre Dusty sur le champ. Les autres voyageurs s'y opposent et demandent que la culpabilité soit prouvée. Le propriétaire du cheval montre la marque en forme de cercle sur le cheval, cachée dans les taches. Les voyageurs exigent un procès. Un procès improvisé a lieu, où le *marshal* joue le rôle du juge. Le juge déclare Dusty coupable. Il sera pendu le lendemain au lever du soleil. Dusty est détenu dans une vieille baignoire, et attaché par des menottes. La nuit, Callahan fait évader Dusty et tous deux cherchent les traces du voleur de chevaux pour l'innocenter. Dusty est capturé, et presque pendu. Callahan arrive avec le cheval sauvage qui effraie les autres chevaux : il n'y a pas eu de vol. Dusty est libéré, le *marshal* reconnaît son erreur.

Disponibilité: DVD

Référence: *Dusty's Trail: The Almost Completes Series*, Bci / Eclipse, 2004

F-Troop

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode The Day They Shot Agarn

Date de diffusion 16/02/1967 (jeudi, 8h-8h30)

Saison de l'épisode 2

Numéro 24

Synopsis Le caporal Agarn est sur le point d'être exécuté pour la mort de son ami, le sergent O'Rourke. Les amis du caporal font tout pour retarder l'inéluctable, mais le major Hughes insiste pour que l'exécution ait lieu. Agarn refuse d'exprimer une dernière volonté, il a le bandeau sur les yeux. Un flashback montre l'arrivée du major avec un prisonnier, Delaney, condamné à vie pour désertion et pour avoir vendu du matériel militaire aux Indiens. Agarn et le capitaine doivent l'escorter jusqu'à la prison. Delaney s'échappe et Agarn est rendu responsable. Selon le code militaire, il doit faire la peine de Delaney à sa place. Il est dégradé. En prison, il ne s'évade pas malgré l'aide de ses amis (dont il ne comprend pas la portée). O'Rourke se lance à la poursuite de Delaney pour faire libérer Agarn. Delaney est retrouvé, il tire sur O'Rourke. Plus tard, les effets personnels du sergent sont retrouvés au pied d'une falaise : Agarn doit être exécuté car Delaney est désormais un assassin. Fin du flashback : le capitaine est toujours réticent. Agarn fait durer ses dernières paroles. O'Rourke arrive avec Delaney au dernier moment. Le peloton d'exécution tire, Agarn tombe à terre, mais il n'est pas touché. Les soldats sont tellement mauvais qu'ils ont tiré dans une citerne.

Disponibilité: DVD

Référence: *F-Troop: Complete Seasons 1&2*, Warner Home Video, 2008

Felony Squad

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode A Walk to Oblivion
Date de diffusion 19/09/1966 (lundi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 2

Synopsis Un cambriolage a lieu dans la boutique d'un prêteur sur gage. Le cambrioleur est surpris par le propriétaire, il a une cicatrice sur la main. Deux détectives, Sam et Jim, visitent un condamné qui doit être exécuté à minuit, Joe Caslin. Il prétend que le cambrioleur du prêteur sur gage est celui qui a commis le crime pour lequel il a été condamné, car le même mode opératoire a été utilisé. Jim, le jeune policier, s'interroge sur la solidité de la condamnation et du dossier. Les points communs avec l'affaire de Caslin sont nombreux. Ils font donc le tour des suspects et trouvent Pyle. Ils retrouvent la trace de sa sœur, qui leur apprend que son frère travaille sur un cargo. Sam cherche à obtenir un sursis pour l'exécution. Ils se rendent au port, comme le capitaine du cargo leur semble louche, ils décident de le surveiller. Le sursis est rejeté faute d'éléments nouveaux solides. Une course poursuite et une bagarre éclate entre Jim et Pyle. Alors que Jim est blessé par balle, Pyle est mortellement blessé, et n'a le temps que d'avouer sa culpabilité dans le cambriolage le plus récent. Dans le couloir de la mort, le chapelain arrive. Le capitaine du cargo a un alibi pour le jour du crime de Caslin, il avoue cependant qu'il fait de la contrebande. Le lendemain, le chapelain arrive au commissariat. Peu avant sa mort, le condamné a avoué sa culpabilité. Celle-ci a donc été prouvée deux fois selon Sam.

Disponibilité: Internet

Fireside Theater

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Three Strangers
Date de diffusion 28/11/1950 (mardi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 3
Numéro 12

Synopsis Dans une région reculée de l'Ouest, des Écossais célèbrent le baptême de leur fils. Le temps est à la tempête, les participants décident de rester en attendant la pendaison du lendemain. Le condamné a volé un cheval. Les femmes s'opposent à l'exécution au nom de la civilisation, la femme du *sheriff* l'a forcé à faire appel à un bourreau professionnel. Un premier étranger arrive à pied, sans bagage ; il plaît à l'une des jeunes femmes de la fête, Rosalie. Un second étranger arrive, et commence à boire et à faire le pitre. Il révèle qu'il est Betram le Grand, le bourreau. Un troisième étranger arrive, qui semble reconnaître le premier étranger. Un messenger arrive : le condamné s'est échappé. Le troisième étranger part précipitamment, à pied. Le premier fait de même, mais il prend le cheval du bourreau. Le troisième étranger est rattrapé par le *sheriff*, mais ce n'est pas le

condamné. Le condamné est le premier étranger, qui ironiquement selon le troisième, s'est enfui en volant le cheval du bourreau. Il révèle qu'il est William Parsons, le frère du condamné : il explique que son frère cherche à rejoindre sa femme malade, il a une bonne raison de voler un cheval. Le *sheriff* est d'accord, la fête reprend. Le *sheriff* et le bourreau se disputent à propos du paiement de ses gages, étant donné qu'il n'y aura pas de pendaison. Alors que Bertram s'évanouit ivre, William et Rosalie font des projets d'avenir.

Disponibilité: UCLA

Référence: T2128

Four Star Playhouse

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode To Die at Midnight
Date de diffusion 15/02/1956 (jeudi, 9h30-10h)
Saison de l'épisode 4
Numéro 22

Synopsis Le directeur de prison Gordon cherche à obtenir du gouverneur un sursis pour Daniel Harrison, un condamné à mort qu'il croit innocent. L'exécution est prévue pour le soir même, à minuit. Pauvre mais honnête, Daniel est condamné pour le meurtre et le vol de sa bienfaitrice, une veuve qui avait la réputation d'être riche. Gordon proclame sa responsabilité individuelle dans l'exécution tandis que le gouverneur ne veut pas prendre le risque d'être impopulaire, en particulier auprès de la presse. Alors que minuit approche, une émeute éclate dans la prison, et un des prisonniers blessés avoue le meurtre de la veuve, avant de mourir. Gordon essaie ensuite de trouver une preuve irréfutable de l'innocence de Daniel. Minuit sonne, le directeur de la prison renonce à exécuter le condamné, et doit assommer son adjoint pour le sauver. Le lendemain, alors que Gordon s'apprête à annoncer sa démission devant la presse, la preuve tant attendue est enfin trouvée. Il peut annoncer alors publiquement l'innocence de Daniel et la tenue d'un nouveau procès.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Golden Age of Television, Volume 10*, Alpha Video, 2012

Ghost Story ou Circle of Fear

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The New House
Date de diffusion 17/03/1972 (vendredi, 9h-10h)
Saison de l'épisode 1
Numéro 1

Synopsis Eileen, une jeune femme enceinte qui vient de s'installer avec son mari dans une nouvelle maison, entend la nuit des bruits et des pas dans la maison. Son mari, John, a du mal à la croire. La gouvernante pense que la maison a été construite sur un

cimetière, elle lui conseille de se renseigner. Eileen se rend chez un vieil érudit. Il lui apprend que sa maison a été construite sur un lieu d'exécution. Il y avait une potence jusqu'en 1779; elle a été démolie après un scandale suite à l'exécution d'une jeune femme condamnée pour avoir volé une miche de pain. Le vieil homme lui lit le compte-rendu de l'exécution, qui s'est terminée par le rire diabolique de la condamnée. Elle a été sans doute enterrée sur place. Dans la cuisine, Eileen entend l'exécution à la radio. John appelle le médecin, elle est diagnostiquée hystérique à cause de sa grossesse. Dans la salle de bain, Eileen a une vision de la pendaison dans le miroir. Elle est presque étranglée. Elle tombe au sol et demande à être emmenée à l'hôpital. Eileen rentre avec son bébé et son mari. La situation semble apaisée. Un soir, John est retenu sur la route, une tempête coupe l'électricité. Eileen est effrayée. La gouvernante est renvoyée chez elle par une ombre, qui est le fantôme de Tomasina, la condamnée. Eileen aperçoit Tomasina au pied des escaliers. Elle entre dans la chambre et demande le bébé. Elle se rapproche, Eileen supplie. John arrive et trouve Eileen prostrée dans la chambre. L'hôte conclut : Tomasina s'est réincarnée dans le bébé. L'enfant va bien, mais a un rire étrange et est un peu sauvage. Eileen, elle, parle très peu.

Disponibilité: Internet

Gunsmoke

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode Born to Hang

Date de diffusion 02/11/1957 (samedi, 10h-10h30)

Saison de l'épisode 3

Numéro 8

Synopsis Joe Digger, un cowboy, est lynché par son patron et deux autres cowboys, car il est accusé de lui avoir volé des chevaux. Les trois hommes ne sont pas tous d'accord, l'un, nommé Dobbie, s'en va et les deux autres procèdent à la pendaison. Ils laissent Joe Digger pour mort. Dobbie revient sur ses pas et sauve Digger. Digger affirme au *marshal* Dillon qu'il va se venger. Il donne un ultimatum à Dillon : si les deux hommes ne sont pas arrêtés à minuit, il promet de les tuer lui-même. Le premier agresseur résiste à son arrestation, il est tué par le *marshal*. Au saloon, Digger attend minuit pour tuer le second agresseur. Minuit sonne, Digger tue l'homme. Dillon arrive trop tard pour l'en empêcher. Digger est emmené à la potence par le *marshal*, et rappelle les paroles de son propre père : sa destinée était d'être pendu.

Disponibilité: DVD

Référence: *Gunsmoke: Third Season, Volume 1*, Paramount, 2008

Titre de l'épisode The Gallows

Date de diffusion 03/03/1962 (samedi, 10h-11h)

Saison de l'épisode 7

Numéro 22

Synopsis Pruitt Dover, un cowboy, arrive à Dodge avec le chariot d'Ax Parsons et lui demande les 100\$ promis pour ce travail. Il refuse. Pruitt reste le soir et boit avec lui pour essayer de le convaincre. Ils se battent, le corps de Parsons est retrouvé le lendemain. Pruitt prend la fuite. Matt Dillon, le *marshal*, apprend que Pruitt a été arrêté à Elkader, il va le chercher pour le ramener à Dodge. Sur la route, Pruitt et Matt sympathisent. Pruitt sauve la vie de Matt. Ce dernier promet de prendre sa défense auprès du juge. Au procès, Pruitt refuse de plaider la légitime défense car il était soûl et ne se souvient de rien. Malgré le soutien de Matt, le juge condamne Pruitt à mort. Sur le chemin de Hayes, Matt laisse Pruitt partir pour lui sauver la vie. Pruitt revient se constituer prisonnier car il ne veut pas que Matt perde son badge et cesse de faire son devoir, et il ne veut pas passer sa vie à craindre d'être pris. Le lendemain matin, Pruitt est pendu.

Disponibilité: DVD

Référence: *Gunsmoke: Seasons 6 - 10 Pack*, Paramount, 2014

Titre de l'épisode With a Smile
Date de diffusion 30/03/1963 (samedi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 8
Numéro 29
Synopsis Dal, le fils d'un puissant rancher, est paresseux et autoritaire. Il est défendu par son père, un officier à la retraite. Il est en conflit avec Pat Kane pour les faveurs de Lottie, danseuse dans le saloon de Miss Kitty. De dépit, Dal tue Lottie sous les yeux de Chester. Il se laisse arrêter car il est convaincu que son père peut le faire libérer ou acquitter. Dal est condamné, mais il ne veut toujours pas croire qu'il va être pendu. Le major essaie de faire pression sur le juge, en vain. En prison, Dal est odieux avec Chester. En apprenant qu'il n'y aura pas de nouveau procès, le condamné est pris de panique, son père le frappe pour le calmer. Matt emmène Dal à Hayes. Il croit un moment que son père peut obtenir un pardon du gouverneur, mais cette démarche échoue. Dal pleure et supplie. Le major et Matt discutent : le père a honte de son fils, il craint qu'il ne se comporte comme un lâche sur la potence. La veille de l'exécution, le *sheriff* de Hayes explique à Dal qu'il a été soudoyé par le major pour saboter la potence. Au matin, Dal ne montre aucune peur lors de sa pendaison, il est pendu. Le *sheriff* a en réalité été payé pour mentir à Dal, la potence n'a jamais été truquée. Il rend l'argent au major. Ce dernier demande à Matt de raconter à Dodge que son fils est mort comme un homme, sans peur, et en souriant.

Disponibilité: DVD

Référence: *Gunsmoke: Seasons 6 - 10 Pack*, Paramount, 2014

Titre de l'épisode Old Man
Date de diffusion 10/10/1964 (samedi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 10
Numéro 3
Synopsis Joe Silva se bat avec Harve Litton, qui a essayé de lui voler son cheval, Litton menace de se venger. Un jeune homme, Danny, sauve un vieil homme sur le

point de mourir. Ils voyagent ensemble jusqu'à Dodge. Au saloon, Joe Silva humilie le vieil homme, qui se fait appeler Old Man. Danny et Old Man se soûlent. Litton tue Silva d'un coup de couteau, laisse l'arme près du corps et porte Old Man inconscient dans la chambre de Silva. Au matin, Matt Dillon, le *marshal*, vient constater les faits. Old Man admet qu'il a menacé Silva, mais il est confiant car il est innocent. Le procès a lieu, Old Man demande à être jugé par le juge seul, et refuse un jury. Le juge prononce la peine de mort car il n'a pas entendu d'éléments qui pourraient indiquer l'innocence du vieil homme. Danny donne une arme à Old Man en prison, pour qu'il s'échappe. Cependant, Matt refuse de le laisser partir et Old Man se révèle incapable de tuer Matt. Old Man est emmené à Hayes où il est pendu après avoir fait ses adieux à Danny. De retour à Dodge, Matt surprend une conversation qui lui indique la culpabilité de Litton. Il l'arrête. Il va voir Danny qui est sur le point de partir vers l'Ouest, lui explique qu'il a trouvé le véritable assassin, et le dissuade de se venger. Danny s'en va.

Disponibilité: DVD

Référence: *Gunsmoke: Seasons 6 - 10 Pack*, Paramount, 2014

Titre de l'épisode	The Hanging
Date de diffusion	31/12/1966 (samedi, 10h-11h)
Saison de l'épisode	12
Numéro	15
Synopsis	Un prisonnier évadé tue un couple qui s'apprêtait à dîner. Il est capturé par Matt Dillon et ses adjoints. Il s'appelle Billy Bowles et il promet que son gang interviendra pour empêcher sa pendaison. À Dodge, c'est carnaval. Matt apprend qu'il doit pendre Bowles sur place. Au saloon, Doc et Miss Kitty critiquent ceux qui sont venus expère pour assister à la pendaison. Un homme tente de tuer Bowles devant le bureau du <i>marshal</i> : il s'agit de Preston, dont Bowles a tué l'épouse lors de son dernier braquage. La femme de Bowles se présente à la prison, Matt se méfie, mais en profite pour faire épier la conversation. Thad, adjoint de Matt, cherche un bourreau : plusieurs hommes refusent, Auro, un Mexicain, père de famille, accepte car la tâche est payée et il a désespérement besoin d'argent. Matt demande à Festus, son autre adjoint, de constuire la potence, il accepte avec réticence. Le gang fait des projets pour tuer Bowles afin de l'empêcher de parler. Auro avoue à sa femme qu'il est devenu bourreau, elle désapprouve, il va y perdre son âme. Bowles explique à sa « femme », membre du gang, qu'il a écrit un testament dénonçant l'identité des membres du gang, et qui sera remis à Matt après sa pendaison. Ils doivent le sauver. Matt décide d'avancer la pendaison à quatre heures du matin, pour éviter toute situation dangereuse pour le public. L'exécution est interrompue par une fusillade organisée par les membres du gang. Bowles est tué par Preston. La « femme » de Bowles essaie de récupérer son testament sur le corps, Matt l'arrête. Au matin, Auro refuse l'argent de la pendaison. Matt demande à Festus de démonter la potence.

Disponibilité: Internet

Titre de l'épisode The Prisoner
Date de diffusion 17/03/1969 (lundi, 7h30-8h30)
Saison de l'épisode 14
Numéro 25

Synopsis Un chasseur de primes arrive à Dodge avec un prisonnier blessé, Steven Downing. Il refuse de le faire soigner car il est condamné à mort. Steven sauve Miss Kitty d'un accident. Newly, l'adjoint du *marshal* insiste pour que Steven soit soigné et nourri, et apprend que la prime pour Steven est de 5000\$. Au saloon, Kitty prend la défense du condamné, et ne croit pas qu'un tueur de sang froid risquerait sa vie pour un étranger. Elle est inquiète car le comté de Mathison, où il a été jugé, a une réputation de justice expéditive. Steven a été condamné par contumace. Kitty gagne le prisonnier aux cartes car le chasseur de prime l'a mis en gage au poker. Kitty demande de l'aide à Matt : il devra remettre le prisonnier au *sheriff* de Mathison s'il se présente, car tout est légal. Il va chercher un juge pour essayer d'organiser un nouveau procès. Bob Mathison, l'homme fort du comté qui porte son nom, doit arriver sous peu avec ses hommes et « son » *sheriff*, pourvu d'un *death warrant*, document légal qui lui permet d'exécuter le condamné où et quand il veut. Steven essaie de s'enfuir, il est surpris par Kitty, mais renonce à la tuer et se décide à parler. Il a tué Mme Mathison, mais par accident, en rejetant ses avances ; elle a menti sur son lit de mort en l'accusant de tentative de viol. Il a fui pour sauver sa vie. Kitty demande à Festus de cacher le prisonnier. Bob arrive, et essaie de racheter le prisonnier pour 5000\$, Kitty refuse. Matt arrive auprès du juge, puis se dépêche de rentrer. La cachette du prisonnier est dénoncée, et la pendaison est organisée sur le champ, grâce au document légal auquel personne ne peut s'opposer. Steven en profite pour dire la vérité sur Mme Mathison. L'exécution est interrompue par Matt, à l'aide d'un ordre du juge. Plus tard, un télégramme révèle que Steven a été libéré après son procès.

Disponibilité: Internet

Hallmark Hall of Fame

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Reign of Terror
Date de diffusion 18/05/1952 (dimanche après-midi)
Saison de l'épisode 1
Numéro 20

Synopsis Paris, 1794. Les Jacobins font régner la Terreur. James Monroe, ambassadeur des États-Unis, et sa femme, Eliza, viennent d'arriver. Lors d'une soirée mondaine, Eliza apprend que Mme Lafayette est en prison par ordre du comité de salut public. Louis Legendre est en charge du dossier et selon lui Mme Lafayette est une royaliste et la femme d'un traître. Alors que James refuse de s'inquiéter, Eliza essaie de retrouver Mme Lafayette. Elle se rend auprès de Legendre pour l'interroger et lui rappelle les différences entre la révolution américaine, qui s'est faite sur les champs de bataille contre un ennemi extérieur, et la révolution française, menée contre l'aristocratie, un ennemi intérieur, et qui a tourné à la boucherie. En rentrant, Eliza apprend que Mme Lafayette doit être

exécutée le lendemain. Elle se rend à la prison, séduit les gardes pour y entrer. Elle trouve Mme Lafayette, qui a échappé à la guillotine l'après-midi même, faute de place sur le chariot des condamnés. Alors que Legendre tient à exécuter la jeune femme, un autre membre du comité de salut public est plus sensible à l'argument de l'incident diplomatique. Le lendemain, James arrive avec Mme Lafayette, dont il a pu négocier la libération lors d'une réunion du comité.

Disponibilité: UCLA

Référence: VA464 T

Titre de l'épisode The Promise
Date de diffusion 15/05/1955 (dimanche soir)
Saison de l'épisode 4
Numéro 36
Synopsis Dionysius, tyran de Sicile, se méfie de son peuple, qu'il opprime depuis longtemps. Il se méfie également de son général, Pythias, et refuse d'envoyer des renforts contre les Barbares, qui menacent les frontières. Selon Dionysius, l'amitié n'est qu'une illusion, seul le pouvoir compte. Pythias enfreint un ordre du tyran pour se porter à l'aide de la population, et voir sa femme qui vient d'accoucher. Il est condamné à mort. Pythias plaide son cas, sans succès. Pythias apprend que sa famille est malade, il demande à se rendre auprès d'eux une dernière fois, et promet de revenir à temps pour sa décapitation. Le tyran refuse, Damon, le meilleur ami de Pythias, propose de prendre sa place ; il sera décapité si son ami ne revient pas. Le tyran accepte, pensant que Pythias va prendre la fuite, abandonner son ami et démontrer que les deux amis sont des hypocrites. Le tyran envoie un pardon à Pythias s'il reste auprès de sa famille ; il refuse. Il ne veut pas prendre les armes et déclencher une guerre civile meurtrière. Dans sa cellule, Damon entend l'estrade en construction en place publique ; il refuse l'offre du tyran qui lui propose un poste de général. Pythias arrive au dernier moment. Chacun exige d'être exécuté, à la grande surprise de Dionysius. Ils lui expliquent qu'il peut gouverner sans peur, dans la confiance. Si ses soldats se battent si bien contre les Barbares, c'est parce qu'ils ont embrassé les idéaux pythagoriciens. Le tyran finit par rejoindre la secte.

Disponibilité: UCLA

Référence: VA457 T

Titre de l'épisode Barefoot in Athens
Date de diffusion 11/11/1966 (vendredi, 9h30-11h)
Saison de l'épisode 16
Numéro 1
Synopsis Athènes est défaite dans la guerre contre Sparte. La cité doit détruire ses propres murs, et les opposants au gouvernement des Trente, imposé par Sparte et son roi, sont pourchassés sans respecter les procédures légales. Socrate refuse de participer au procès d'un opposant aux Trente, il est menacé par Critias l'un d'entre eux. Cependant, le roi de

Sparte admire Socrate, il refuse donc de l'exécuter sur place, malgré la demande Critias. Pour punir Critias, le roi de Sparte le fait exécuter. Le roi cherche à transformer Athènes en monarchie militaire (sur le modèle de Sparte) et demande à Socrate qui choisir. Le philosophe demande le retour de la démocratie, même si cela est risqué pour lui, car il est détesté de la population. De nouvelles accusations sont portées contre Socrate. Il refuse de s'inquiéter et doit faire face à la colère de son épouse : il néglige son foyer, ne rapporte pas d'argent, et il a une maîtresse. Le procès contre le philosophe est organisé car il remet tout en question, notamment la démocratie et les dieux de la cité. Selon un accusateur, il a corrompu la jeunesse, et les trois derniers leaders d'Athènes ont été ses disciples, or ils étaient de mauvais leaders. Lors du procès Socrate proclame son amour pour Athènes, mais il met au-dessus de toute cité la recherche de la vérité. Une majorité des 500 juges vote pour la culpabilité du philosophe. En vertu des lois athéniennes, Socrate doit proposer sa punition : il propose une amende d'une obole, et d'être nourri aux frais de la cité. Les juges refusent la punition proposés et prononcent la sentence de mort. Le roi de Sparte propose à Socrate, qui doit être exécuté dans la journée, une porte de sortie. Il refuse l'exil. Satyros, bourreau et esclave ne veut pas forcer le philosophe à boire le poison. Socrate le prendra seul. L'épouse du philosophe arrive, elle est déçue par sa décision, mais elle lui pardonne. Ils répètent ensemble la prière de leur foyer : ils demandent aux dieux avoir la beauté intérieure plutôt qu'extérieure, et d'être humbles pour être plus proches des dieux.

Disponibilité: UCLA

Référence: VA255 T

Titre de l'épisode Saint Joan
Date de diffusion 04/12/1967 (lundi, 9h-11h)
Saison de l'épisode 17
Numéro 2
Synopsis La situation politique et militaire semble désespérée dans le royaume de Franc. Jeanne, la pucelle, demande à être amenée auprès du Dauphin. Elle semble pouvoir motiver les troupes. Le Dauphin finit par recevoir Jeanne, l'archevêque est touché par sa candeur et sa foi. Puis elle apprend au Dauphin qu'il sera couronné à Reims, selon la volonté divine, et qu'il vaincra les Anglais. Il confie le commandement de l'armée à Jeanne pour aller à Orléans. Dans la ville, le commandant attend que le vent change de direction ; il demande à Jeanne de prier en ce sens, le vent change immédiatement. Le commandant Dunois lui jure allégeance. Du côté des Anglais, l'évêque de Beauvais et un moine se demandent si Jeanne est une sorcière ou une hérétique. Le comte de Warrick pense que si le culte de la pucelle perdure, la guerre sera perdue. Après le sacre, à Reims, Jeanne prie. Elle discute avec Dunois de ses voix, et débat avec lui de l'opportunité de prendre Paris. Dunois s'oppose à son plan. Le procès de Jeanne est organisé à Rouen, elle est prisonnière depuis neuf mois. Il est présidé par un dominicain, au nom de l'Inquisition. Comme Jeanne refuse de jurer sur la Bible, plusieurs membres de la cour proposent de la soumettre à la torture, comme l'habitude le dicte. On lui reproche de refuser de dire que ses voix et ses visions ne viennent pas de Dieu, mais également d'avoir volé un cheval et de ne pas porter des vêtements féminins. Le bourreau apprend à Jeanne que le bûcher est prêt et construit tellement haut qu'il ne pourra pas la tuer, elle mourra brûlée. Elle est surprise, ses voix lui ont promis qu'elle échapperait au

bûcher. Jeanne se rétracte, à la satisfaction des clercs mais à la déception de Warrick. Elle est condamnée à la prison à vie. Elle déchire sa rétractation, car elle ne peut pas vivre coupée de la nature, et donc de Dieu. Elle est déclarée relapse et excommuniée. Jeanne est brûlée immédiatement, en place publique. Plusieurs clercs admirent le comportement de Jeanne sur le bûcher, l'un d'eux pense qu'elle a vu Dieu. Le moine anglais va prier sur ses cendres, il déclare qu'il veut se pendre comme Judas. Le bourreau révèle que le cœur de Jeanne n'a pas brûlé, tout ce qui reste est au fond du fleuve, car Warrick ne veut pas de reliques. Jeanne apparaît au dauphin dans son sommeil. Ses juges ont été jugés, le jugement contre elle a été annulé. L'évêque a été déterré puis excommunié. Le soldat qui lui a donné deux bâtons pour faire une croix est en enfer, il en sort un jour par an, car c'est sa seule bonne action. Warrick reconnaît qu'il a commis une erreur politique. Tous sont agenouillés en prière devant elle, et la louent. Elle leur demande si elle va revenir parmi les hommes. Aucun ne veut la voir revenir, ils veulent la paix. Les hommes ne sont pas assez bons pour que des saints puissent vivre parmi eux.

Disponibilité: UCLA

Référence: VA486 T

Have Gun – Will Travel

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode The Hanging of Roy Carter

Date de diffusion 04/10/1958 (samedi, 9h30-10h)

Saison de l'épisode 2

Numéro 4

Synopsis Paladin empêche le lynchage de Kino, un hors-la-loi qui a commis un crime pour lequel Roy Carter, le fils du chef du groupe de lyncheurs, doit être pendu dans 30 heures. Kino avoue mais le gouverneur est injoignable. Paladin arrive cependant à être invité à la pendaison en tant que témoin fédéral. Le directeur de la prison refuse de repousser l'exécution. Paladin essaie de trouver de l'aide auprès du chapelain de la prison, mais celui-ci ne veut pas agir de peur de voir ses projets d'amélioration des conditions de vie dans la prison annulés. La pendaison a lieu, mais la trappe refuse de fonctionner. Paladin en profite pour se barricader avec Roy dans sa cellule, en cassant la serrure. Le directeur de la prison fait scier la porte, le chapelain intervient et détruit la scie, ce qui doit laisser le temps au pardon du gouverneur de parvenir à la prison. Une fois sorti de prison, Roy refuse de repartir avec son père, et rejoint le chapelain qui veut fonder une bibliothèque dans une autre prison. Paladin explique à Carter que Roy est devenu un homme.

Disponibilité: DVD

Référence: *Have Gun Will Travel: Complete Series Pack*, Paramount, 2013

Titre de l'épisode The Black Hankerchief

Date de diffusion 14/11/1959 (samedi, 9h30-10h)

Saison de l'épisode 3

Numéro 9

Synopsis Paladin est appelé à l'aide par une demoiselle en détresse. Son neveu, Pierre, issu d'une riche famille, a été condamné à mort. Il a avoué avoir participé à un vol de diligence (au cours duquel une personne a été tuée) et doit être exécuté le lendemain. Paladin découvre que Pierre cherche à se venger de son père, et qu'il est innocent. Les véritables bandits sont trois chasseurs de bison. Paladin négocie avec le sheriff des conditions de pendaison plus humaines, et rend une dernière visite à Pierre en prison. Celui-ci reconnaît qu'il a agi bêtement, il est responsable de ses choix. Dans l'hôtel de la ville, une foule commence à s'assembler pour assister à la pendaison. Paladin croise un des chasseurs de bison : il le pend dans sa chambre d'hôtel pour le forcer à avouer son crime. Il renvoie les spectateurs chez eux.

Disponibilité: DVD

Référence: *Have Gun Will Travel: Complete Series Pack*, Paramount, 2013

Titre de l'épisode Fandango

Date de diffusion 04/03/1961 (samedi, 9h30-10h)

Saison de l'épisode 4

Numéro 24

Synopsis Paladin se rend auprès du *sheriff* Backwater qui a besoin d'aide pour capturer deux condamnés à mort qui se sont évadés. Paladin retrouve d'abord Bob Holson, un garçon de 16 ans, qui tente de résister. Il rejoint ensuite Ernie Backwater qui a repris le second condamné, Jimmy, lui aussi âgé de 16 ans. Les deux condamnés ont tué un garçon de 19 ans, dont le frère, Lloyd Petty, est un rancher puissant et un as de la gachette à la retraite. Il a juré de les tuer lui-même. Paladin commence à regretter sa participation dans cette affaire quand il apprend que les deux condamnés doivent être pendus le lendemain matin. Sur le chemin du retour, Lloyd Petty propose une dernière fois au *sheriff* et à Paladin de lui laisser les condamnés, sinon il promet d'agir par la force. Ernie et Paladin refusent et se barricadent dans le bureau du *sheriff*, où ils tentent de préparer les deux garçons à leur exécution le lendemain matin. Le jour se lève, les hommes de Lloyd utilisent de la dynamite pour pénétrer dans la cellule. Une fusillade s'en suit lors de laquelle Paladin tue Lloyd en duel. L'explosion a permis à Bob de se libérer de ses chaînes. Paladin le tient au bout de son arme, et décide de le laisser s'enfuir. Jimmy n'a pas pu se libérer, le *sheriff* va suivre les prescriptions de la loi.

Disponibilité: DVD

Référence: *Have Gun Will Travel: Complete Series Pack*, Paramount, 2013

Titre de l'épisode The Hanging of Aaron Gibbs

Date de diffusion 04/11/1961 (samedi, 9h30-10h)

Saison de l'épisode 5

Numéro 8

Synopsis En chemin vers San Francisco, Paladin rencontre Sarah Gibbs, une dame afro-américaine, dont la mule est en train d'agoniser. Paladin lui propose son aide : il achève la

bête et il accepte d'emmener Sarah dans la ville de Dunbar. Son mari, Aaron, doit y être pendu, avec deux complices, pour avoir provoqué la mort de 14 mineurs, en essayant de voler leur paie. Il est prévu que personne ne peut avoir de contact avec le prisonnier avant sa mort, pour des raisons de sécurité. Ils arrivent à Dunbar, où les trois nœuds coulants sont prêts. Paladin se présente au *marshal*. Il répète que personne n'a le droit de voir les prisonniers : les mineurs n'ont pas eu le droit de faire leurs adieux à leur famille, les condamnés doivent subir le même sort. Jim, l'adjoint, a perdu son frère dans l'accident. Le *marshal* explique qu'il a protégé les condamnés d'un lynchage, en faisant venir les troupes de l'État. Il cède cependant plutôt que d'être confronté à Sarah. Sarah et Aaron se disent adieu sous les regards hostiles de la foule. Aaron demande à sa femme de l'enterrer auprès de son fils. Les trois hommes sont pendus. Paladin doit faire face aux habitants, et notamment à Jim, pour récupérer le corps afin de l'enterrer dignement. Il leur rappelle qu'ils ont eu leur exécution, maintenant que la justice est rendue, ils doivent renoncer à la vengeance. Une veuve donne un voile noir à Sarah. Un adjoint propose d'enterrer les deux autres condamnés. Sarah et Paladin s'en vont.

Disponibilité: DVD

Référence: *Have Gun Will Travel: Complete Series Pack*, Paramount, 2013

Hogan's Heroes

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode The Kommandant Dies at Dawn
Date de diffusion 31/10/1969 (vendredi, 8h30-9h)
Saison de l'épisode 5
Numéro 6

Synopsis Les prisonniers reçoivent un message à faire passer à la Résistance. Un maréchal arrive au stalag, et l'équipe de Hogan décide de cacher le message sur le commandant Klink. Le contact avec la Résistance doit se faire lors de la soirée de réception pour le maréchal et sa maîtresse. Lors de la soirée, pour impressionner la maîtresse du maréchal, Klink lui révèle des secrets militaires. Cependant, elle travaille pour la Gestapo, et elle fait arrêter Klink pour trahison. Les prisonniers doivent récupérer le message. Dans sa cellule, Klink reçoit la visite de Hogan (qui échoue à récupérer le message) et de Schultz. Le sergent arrive avec une bonne nouvelle : Klink sera exécuté le lendemain à l'aube, mais il n'aura pas le droit à un bandeau sur les yeux. Hogan et Schultz se concertent pour faire évader Klink. Le sergent sort Klink de sa cellule et l'amène à la voiture du maréchal qu'il doit voler pour gagner la Suisse. La voiture explose avant. La Gestapo et le maréchal arrivent sur les lieux : Hogan fait passer Klink pour un héros de guerre, qui vient de sauver le maréchal. Le maréchal pardonne Klink. Ils sortent fêter l'événement, avec le fameux message toujours caché sur Klink. Schultz arrive auprès des prisonniers pour donner la morale. Bonne nouvelle : Klink est de retour, mauvaise nouvelle : le peloton d'exécution est annulé.

Disponibilité: DVD

Référence: *Hogan's Heroes: Complete Series*, Paramount, 2007

Judd, for the Defense

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Shadow of a Killer
Date de diffusion 06/10/1967 (vendredi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 1
Numéro 5

Synopsis À la suite d'un cambriolage à main armée, une jeune femme, Lou Ann est arrêtée, son complice s'enfuit. Judd est chargée de sa défense, et obtient une libération sous caution. Elle retrouve son complice, Merl Varney, qui lui demande d'accepter la prison pour lui. Elle est condamnée à une lourde peine, et découvre qu'elle est enceinte de Merl. Après son accouchement, Lou Ann apprend que comme elle n'est pas mariée, son bébé sera adopté. Elle décide de dénoncer Merl, pour sortir plus vite de prison. Judd retrouve Merl, il est condamné à mort et n'a plus que trois jours à vivre. Dans le couloir de la mort, Merl refuse d'aider Judd, il veut embaucher le célèbre avocat pour lui-même car il veut vivre. L'avocat habituel de Merl rencontre Judd et lui explique qu'il a demandé la clémence du gouverneur. Merl a prétendu avoir respecté les lois pendant la période de son évasion ; s'il reconnaît sa participation dans le cambriolage, cette clémence lui sera refusée. Merl doit témoigner dans le bureau du directeur de la prison et avouer pour sauver Lou Ann, mais Judd souligne qu'il est impossible de l'y forcer. Merl arrive, et nie tout en bloc, y compris connaître Lou Ann. Lou Ann et Merl sont laissés seuls quelques instants pour se dire adieu. Le condamné apprend qu'il a un fils mais son seul espoir est d'obtenir la clémence du gouverneur, il ne peut donc avouer même s'il veut aider sa famille. Il est ramené dans le couloir de la mort, où il finit par céder, et accepte de faire passer sa famille avant sa propre vie. Il avoue et la condamnation de Lou Ann est annulée, elle peut retrouver la liberté. Selon Judd, Merl est désormais un homme, il a une conscience. Dans le bureau du directeur de la prison, l'avocat de Merl pense qu'il est injuste qu'un homme soit condamné à mort car il manque de talent. Judd force le directeur à se rappeler qu'il est responsable de l'exécution, dont il choisit la date. Judd lui demande le report d'un ou deux jours, le temps de présenter l'affaire au gouverneur. Le directeur accepte, même s'il pense outrepasser les pouvoirs de sa fonction.

Disponibilité: Library of Congress

Référence: 88708563

Kraft Television Theater

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The Story of Mary Surratt
Date de diffusion 23/03/1955 (mercredi, 9h-10h)
Saison de l'épisode 8
Numéro 26

Synopsis 14 avril 1865: des conspirateurs préparent l'assassinat de Lincoln. Ils sont dans la pension de Mary Surratt, son fils fait partie du complot. Des soldats viennent

l'arrêter, elle et son fils, elle sera jugée par une commission militaire, avec les autres comploteurs. L'ancien amour de jeunesse de Mary arrive pour l'aider, il est sénateur. Selon lui, le secrétaire de la guerre veut établir un précédent pour pouvoir empêcher des sudistes de retrouver leur mandat. La foule l'a déjà condamné, et demande la corde. Johnson, le sénateur, propose à Mary d'être son avocat. Durant le procès, Mary est affaiblie ; le cœur des débats est la qualité de sa vision. Elle doit démontrer qu'elle peut tricoter sans lumière pour prouver son innocence. Elle est trop nerveuse et échoue. Johnson essaie de faire appel à la clémence de la commission, et interroger leur droit à juger une civile, à la priver de son droit constitutionnel à un procès public. Ils discutent déjà de la sentence. Le jour de son exécution, Mary cherche un sens à sa mort, elle panique. Le sénateur lui demande de bien se comporter pour son exécution. Il lui explique que son destin servira d'exemple de l'injustice, et finira par réveiller la conscience du monde. Elle fait ses adieux, et sort seule de sa cellule.

Disponibilité: Library of Congress

Référence: FTA 0595-0596

Kung Fu

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Alethea

Date de diffusion 15/03/1973 (jeudi, 9h-10h)

Saison de l'épisode 1

Numéro 10

Synopsis Caine rencontre une petite fille, Alethea. Au relais de poste, il est confronté au racisme du propriétaire. (Flashback : le jeune Caine doit sortir du monastère pour livrer un rouleau rare à un autre monastère). Au relais de poste, deux bandits attaquent la diligence. Le conducteur est tué et Alethea croit voir que c'est Caine qui a tiré. Les hors-la-loi s'enfuient, Caine est arrêté. Les hommes proposent de le lyncher, l'adjoint du *sheriff* s'y oppose. (Flashback : le jeune Caine est agressé sur la route et sauvé par un magicien). Caine essaie de s'échapper en sautant d'un pont, il est rattrapé. (Flashback : le magicien a volé le rouleau précieux). Le procès a lieu, Alethea est le seul témoin. Caine est condamné à mort. En prison, Caine explique à la petite fille qu'une potence est construite, car il ne peut que dire la vérité, qui est une valeur importante pour elle. Elle ne doit pas s'en vouloir car elle a dit la vérité. (Flashback : le magicien a été arrêté, il encourt la décapitation, il prétend que le jeune Caine l'a autorisé à prendre le rouleau). La pendaison de Caine est interrompue à la dernière minute par Alethea, qui rétracte son témoignage. Caine est libéré car il n'y a pas d'autre élément contre lui. Il va démontrer à la petite fille que son mensonge est en fait la vérité. Caine se lance à la poursuite des bandits, les retrouve et les arrête ; il démontre au *sheriff* son innocence. (Flashback : le jeune Caine demande que la vie du magicien soit épargnée, il propose la sienne en échange. Le maître lui explique qu'isl ne prendront pas sa vie car son innocence a été perdue pour toujours). Alethea et Caine discutent : toute la vérité n'a pas été encore découverte car aucun des deux bandits n'a avoué le meurtre. Il s'en va.

Disponibilité: DVD

Référence: *Kung Fu: Complete Series Collection*, Warner Home Video, 2007

Land of the Giants

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Six Hours to Live
Date de diffusion 28/09/1969 (dimanche, 7h-8h)
Saison de l'épisode 2
Numéro 2

Synopsis Dans une ferme, les “petits” héros entendent un vieux couple, les Cass, se disputer : un homme innocent doit être exécuté dans six heures, ils sont les assassins, et doivent attendre encore pour pouvoir dépenser sans inquiétude. Le butin acquis lors du crime Mme Cass est particulièrement agressive et autoritaire. Les héros décident d'intervenir malgré les réticences de l'un d'entre eux. En prison, Martin Reed, le condamné, proclame son innocence. Les héros se rendent à la pharmacie pour voler des tranquillisants. L'un d'entre eux, Steve, passe un coup de téléphone à un journaliste, Simmons, et lui donne rendez-vous. Simmons n'est pas convaincu, mais décide de les aider. Il cache deux d'entre eux dans son appareil photo et se rend à la prison. Les Terriens cassent la radio des Cass, pour ne pas qu'ils suivent l'exécution. Steve et son ami se rendent dans la cellule de Martin en se cachant sur le plateau du dernier repas. Mme Cass décide de quitter la ferme, les Terriens volent les clés de la voiture pour l'empêcher de partir. Les deux Terriens aident Martin à s'évader, en endormant un gardien. À la ferme, l'heure de l'exécution sonne : les Cass fêtent l'exécution. Les Terriens ont décroché leur téléphone à leur insu, et sont en ligne avec le directeur de la prison qui enregistre leur conversation. Martin arrive à la ferme et les Cass pensent qu'il s'agit d'un fantôme. Ils avouent leur crime pour s'en libérer. Mme Cass comprend son erreur et s'apprête à tuer Martin quand la police intervient. Le condamné est devenu un témoin. Il remercie les Terriens. La morale est donnée par l'un d'entre eux : Mme Cass donne envie de rester célibataire.

Disponibilité: DVD

Référence: *Land Of The Giants - The Complete Collection*, Revelation Films Ltd, 2012

Laramie

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Hour After Dawn
Date de diffusion 15/03/1960 (mardi, 7h30-8h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 26

Synopsis Le membre d'un gang, Billy Pardee, est arrêté par le *sheriff* après un braquage où il a tué l'adjoint. Le reste du gang cherche à le libérer, blessant le *sheriff*. Slim et Jess acceptent de le remplacer. Billy est condamné à la pendaison par le juge. Il doit être pendu le lendemain à l'aube. Les habitants de la ville sont inquiets de la réaction du gang, ils

sont favorables à la pendaison, mais ils ne sont pas prêts à soutenir Slim et Jess car cela est trop dangereux. Le soir, Slim et Jess discutent de leurs responsabilités, ils ne veulent pas être des bourreaux, mais un homme mauvais comme Billy Pardee rend les exécutions nécessaires selon eux. Des habitants proposent de pendre Billy à un arbre sans attendre le matin. Slim refuse car cela serait un lynchage. Le chef du gang propose à Slim de l'argent contre la libération de Billy, il refuse. Au matin, la pendaison est interrompue par l'arrivée du gang. Les habitants sortent de chez eux pour soutenir Slim et Jess. Une fusillade éclate lors de laquelle Billy et d'autres hors-la-loi sont tués. Slim félicite le *sheriff* et les habitants qui ont agi quand cela était nécessaire.

Disponibilité: DVD

Référence: *Laramie: Complete First Season*, Timeless Media, 2011

Titre de l'épisode	The Barefoot Kid
Date de diffusion	09/01/1962 (mardi, 7h30-8h30)
Saison de l'épisode	3
Numéro	15
Synopsis	Le cheval de Jess est volé. Il le retrouve dans la ville de Dry Springs. Le voleur est un jeune Mexicain, Juan. Il est arrêté, et le <i>sheriff</i> , Vince, compte organiser un procès pour le dissuader de devenir un criminel violent. Jess doit attendre le procès, il est invité chez le juge. La fille du juge est courtisée par Vince, ce dernier a des ambitions et veut devenir procureur. Au tribunal, Juan est déclaré coupable, et le juge le condamne à mort. À la sortie, Jess prend le parti de Juan, et essaie de faire changer d'avis le juge. Puis il discute avec un juré et comprend le contexte : le fils du juge a été tué par un Mexicain, et la ville est redevable au juge qui les a aidé à confirmer leurs droits de propriété face aux Mexicains. La propriétaire du café, Jenny, lui apprend également que le fils du juge était l'adjoint de Vince, et qu'il se sent coupable depuis. Jess regrette d'avoir participé à mettre la corde autour du cou du jeune homme. Il se rend en prison pour le soutenir, Juan est résigné. Jess le fait évader, mais il est arrêté. Juan fait demi-tour pour aider Jess. Jenny essaie de faire entendre raison à Vince : il participe à une vengeance contre un bouc émissaire, et non à la justice. Jess est emmené chez le juge pour s'expliquer, Juan arrive avec une arme. Lors de la confrontation qui s'en suit le juge révèle ses opinions racistes, tout en insistant sur la légalité de la condamnation à mort de Juan. Alors que Vince ramène Juan et Jess en prison, Jess lui demande un délai ou un changement de juridiction, car le juge n'est pas impartial. Le <i>sheriff</i> finit par céder et les libère. Le juge arrive et tente de tuer le <i>sheriff</i> . Jess reprend le contrôle de la situation et proclame que le juge a perdu tout pouvoir sur la ville. Rentré chez lui, Jess assure à son ami Slim qu'il ne cherche pas les ennuis.

Disponibilité: Internet

Laredo
Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Coup de Grace
Date de diffusion 07/10/1966 (vendredi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 2
Numéro 4
Synopsis L'équipe des Rangers doit protéger Morales, un leader mexicain pro-Juarez. Alors qu'ils sont distraits par une bagarre, Morales est enlevé pour être livré à Maximilien. Le capitaine des Rangers est très en colère, car Morales est protégé en tant que réfugié politique. Ils doivent le sauver de son exécution prochaine. L'équipe prend contact avec Carmella, dans une cantina. Alors que les Rangers ébauchent un plan, le capitaine de la garnison propose à Morales une commutation de peine, s'il reconnaît Maximilien et collabore avec lui. Morales refuse. Les Rangers s'introduisent dans la prison et échangent les balles du peloton pour des balles à blanc. Eric doit cependant se déguiser en officier pour demander l'honneur de donner le coup de grâce. Reese doit se déguiser en femme pour rendre visite Morales, pour se faire passer pour son épouse, et lui révéler le plan d'évasion. Eric parvient à se faire passer pour un officier français, obtient le droit de tirer le coup de grâce. et d'emmener le corps de Morales par la suite. L'exécution se déroule comme prévu, Morales s'effondre au sol. Cependant, un homme qui peut reconnaître les Rangers arrive. Les Rangers sont reconnus et doivent s'enfuir sous le feu nourri des soldats.

Disponibilité: DVD

Référence: *Laredo: Complete Series*, Timeless Media, 2009

M Squad

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode One Man's Life
Date de diffusion 23/01/1959 (vendredi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 2
Numéro 17
Synopsis Un policier à la retraite demande à Barringer de rouvrir une enquête, car il pense que le condamné, Novotny, est incapable de meurtre malgré l'absence de preuves. Il a 48 heures pour prouver son innocence et le sauver de son exécution. Barringer rend visite au condamné qui répète qu'il est innocent, même si la victime était son concurrent, et qu'ils se sont battus. L'élément clef contre lui est le témoignage de Mme Warren, femme d'un professeur d'université. Barringer lui rend visite, elle refuse de changer son témoignage. Barringer rencontre sur les lieux du crime un garde privé, en remontant cette piste il découvre que l'entreprise de sécurité organise le racket des commerçants du quartier. Il découvre un lien entre Mme Warren et l'homme à la tête de ce racket, Devon : ils sont originaires de la même ville. Barringer emmène Mme Warren en prison, quelques heures avant l'exécution, pour qu'elle répète son témoignage face à Novotny. Elle se rétracte. Elle révèle qu'elle a cédé à un chantage, et voulait protéger sa réputation. Novotny est libéré et ouvre un nouveau magasin.

Disponibilité: DVD

Référence: *M Squad: The Complete Series*, Timeless Media, 2008

Titre de l'épisode Death Is a Clock
Date de diffusion 03/07/1959 (vendredi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 2
Numéro 40
Synopsis Au commissariat, la femme de Paul Danzig, condamné à mort auquel il reste 20 heures à vivre, vient plaider sa cause auprès de Barringer. Le condamné est amnésique, il ne se souvient pas du crime : il aurait tué un barman lors d'une bagarre. Barringer interroge Paul dans le couloir de la mort, quelques souvenirs semblent lui revenir sous la pression des événements. Sa femme, Loretta, vole une arme à Jerry, le frère de Paul, et elle compte forcer le gouverneur à arrêter l'exécution. Barringer intervient et ramène Loretta voir son mari. Ce dernier perd la tête, devient hystérique et lance Barringer sur la piste d'une chanson de juke box. Grâce à cette chanson, le détective trouve un témoin, qui a vu Paul en compagnie d'un homme le soir du crime. Barringer est la cible d'une fusillade, preuve qu'il s'approche de la vérité. Les nouveaux souvenirs de Paul concernant le véritable coupable permettent à Loretta de reconnaître la description de Jerry. Barringer obtient un sursis grâce à un coup de téléphone au gouverneur. Il arrête Jerry qui essaie de s'enfuir.

Disponibilité: DVD

Référence: *M Squad: The Complete Series*, Timeless Media, 2008

Mackenzie's Raiders

Chaîne de première diffusion syndication

Titre de l'épisode Revenge ou Hostage
Date de diffusion 01/01/1958
Saison de l'épisode 1
Numéro 7
Synopsis Lopez, un émissaire mexicain en route pour Washington, est kidnappé par la bande de Ben Pierce. Il se rend au fort tenu par le colonel Mackenzie pour négocier la libération de son frère (Jed) qui doit être pendu dans la journée, en échange de l'émissaire mexicain. Le colonel accepte un échange de prisonniers. Le colonel part en avance avec un sniper pour préparer l'échange en toute sécurité. Lors de cet échange, Ben est mortellement blessé par le colonel, l'émissaire est libéré. Au fort, les colons ont demandé aux soldats l'autorisation d'assister à la pendaison de Jed, car celui-ci a fait régner la terreur dans la région. Le colonel refuse.

Disponibilité: DVD

Référence: *Mackenzie's Raiders: Complete Series*, Timeless Media, 2013

Man with a Camera

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode The Face of Murder
Date de diffusion 09/01/1959 (vendredi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro de 13

Synopsis Mike arrive en prison pour voir (et prendre en photo) le visage d'un meurtrier, qui représente le mal incarné. Selon le directeur, Edwin Bray a tué cinq personnes gratuitement. Dans le couloir de la mort, Bray parvient à prendre Mike et un prêtre en otage. Il les retient ensuite à l'infirmierie, où se trouvent cinq prisonniers, et la sœur de l'un d'entre eux. L'alerte sonne, les négociations débutent. Bray veut une voiture et quitter la prison à la faveur de la nuit. Bray aide Mike à protéger la jeune femme ; puis il accepte de laisser partir le prêtre. La nuit arrive. Bray demande à Mike comment il a réussi à se libérer de son milieu, il rêve de refaire sa vie au Mexique. Bray essaie de s'enfuir avec Mike comme otage, il est abattu par un sniper dans la cour de la prison. Mortellement blessé et toujours armé, il renonce à tuer Mike. Il se déclare libre, puis meurt.

Disponibilité: DVD

Référence: *Man With a Camera: Complete Collection*, Infinity Ent, 2007

Mannix

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode The Lost Art of Dying
Date de diffusion 24/10/1970 (samedi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 4
Numéro de 6

Synopsis Une émeute éclate dans le quartier des condamnés à mort, ils prennent en otage un garde et exigent que Mannix leur soit amené. Mannix arrive et discute avec le leader qui lui ordonne d'aider Carl Danzig, le plus innocent d'entre eux, qui doit être exécuté à la fin de la semaine. Il pense que si l'innocence de Carl est prouvée, les autorités pourraient hésiter à exécuter les autres, et renoncer totalement à la peine de mort. Carl raconte son affaire : il a essayé d'aider une ancienne maîtresse, Verna, en lui donnant de l'argent et une arme. Après être allé rendre visite à un médecin à la demande de Verna, il a retrouvé cette dernière morte. D'après la police, Carl a tué Verna car elle était enceinte, et il est marié. Mannix rend visite l'avocat de Carl. C'est un débutant, il pense qu'il n'a pas été assez efficace. Mannix demande de l'aide à un ami journaliste, Frank McGill, qui a couvert l'affaire. Mannix retrouve Rose, la femme de Carl, elle a pris un emploi dans un « bar exotique » pour soutenir son mari. Elle a engagé un détective, Roxton, qui a abandonné son enquête après une semaine. Mannix rend visite à Roxton qui reste évasif. En sortant, il est agressé par deux hommes. Roxton révèle qu'il a été menacé par un homme à qui il manquait un index pour abandonner son enquête. Mannix retourne à la prison, et comprend grâce à

Carl que cet homme sans index est le faux médecin. Frank pense que Hagen, truand notoire, est l'assassin, et que Verna était sa maîtresse. Il demande à Mannix de venir l'aider au journal, car il est menacé. Une fusillade s'en suit, lors de laquelle Mannix tue Hagen. Mannix et Frank se rendent à la prison. Frank se trahit en révélant un détail. Il avoue qu'il a tué Hagen, il le faisait chanter car il a compris que Hagen est le véritable assassin. Le gardien arrête Frank. Le leader des condamnés remercie Mannix, et tous les deux espèrent que cette affaire va changer les choses.

Disponibilité: DVD

Référence: *Mannix: Fourth Season*, Paramount, 2011

Maverick

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode The Day They Hanged Bret Maverick

Date de diffusion 21/09/1958 (dimanche, 7h30-8h30)

Saison de l'épisode 2

Numéro de 1

Synopsis Un braqueur tue un caissier lors d'une attaque de banque, une troupe se lance à sa poursuite. Le braqueur croise Bret Maverick et remarque qu'ils se ressemblent. Il place sur lui des preuves incriminantes. Maverick est identifié par les témoins, arrêté, jugé, puis condamné à mort. En cellule, Maverick attend son exécution. Il est visité régulièrement par des habitants de la ville qui lui demandent où il a caché l'argent du braquage, tout en prétendant agir pour sauver son âme éternelle en lui permettant de se confesser. Le *sheriff* s'associe avec le *coroner* pour truquer la pendaison de Maverick, en échange du butin. Bret est pendu, caché dans un cercueil, et réussit à s'enfuir. La « veuve » de Bret arrive en ville, elle demande que la tombe de Maverick porte son vrai nom, celui de Cliff Sharp, un dangereux criminel. Bret suit « sa » veuve qui quitte la ville en diligence et la séduit. Elle l'emmène auprès de Cliff, s'en suit une fusillade au cours de laquelle Cliff est tué. Bret récupère le butin, et ramène la veuve avec lui dans la ville d'Hallelujah où il a été arrêté. Bret édifie les « honnêtes gens » de la ville avant de partir.

Disponibilité: DVD

Référence: *Maverick: The Complete Second Season*, Warner Home Video, 2013

Titre de l'épisode Trooper Maverick

Date de diffusion 29/11/1959 (dimanche, 7h30-8h30)

Saison de l'épisode 3

Numéro de 12

Synopsis Bart Maverick est arrêté dans un fort militaire, et doit accepter de se faire passer pour une recrue, afin de renseigner le colonel. L'officier cherche en effet un groupe de traîtres, qui ravitaille en matériel et nourriture les Indiens (dont il craint une révolte imminente). Bart doit infiltrer le groupe, en se présentant comme un mauvais soldat. Alors que le colonel s'absente du fort, Bart est recruté par le groupe, dont la tête pensante est la

propre femme du colonel, une Indienne qui ne se sent pas intégrée dans la société blanche. Bart et ses complices sont pris en train de livrer les Indiens. Une fusillade éclate, et Maverick est le seul survivant. En prison, il essaie d'expliquer qu'il a agi sur les ordres du colonel, mais les militaires ne le croient pas. Le colonel, qui est le seul à pouvoir prouver l'innocence de Bart, est tué. Bart est condamné à mort. La femme du colonel trouve une lettre qui peut sauver Maverick, mais ne la donne pas aux militaires. Elle retrouve un jeune leader indien, son co-conspirateur. Il déclare qu'il renonce à leur projet de révolte et de vengeance contre les Blancs. Alors que Maverick est sur la potence la corde autour du cou, la femme du colonel intervient, et il est sauvé. Il lui reste alors à terminer sa peine en tant que recrue.

Disponibilité: DVD

Référence: *Maverick, The Complete 3rd Season*, Warner Home Video, 2013

Titre de l'épisode Bolt from the Blue
Date de diffusion 27/11/1960 (dimanche, 7h30-8h30)
Saison de l'épisode 4
Numéro de 11
Synopsis Beau Maverick rencontre Ebe, un vieil homme, et accepte de faire route avec lui. Arrive un groupe d'hommes qui cherchent deux voleurs de chevaux, l'un jeune et l'autre âgé. Ils s'emparent de Beau et Ebe pour les lyncher. Un avocat qui passe par là interrompt la scène et exige qu'un procès ait lieu. Il va chercher le juge itinérant dans la ville voisine. Il y rencontre une jeune femme, Angelica. Le juge accepte de s'occuper de cette affaire, car elle est capitale. Les jurés sont choisis parmi le groupe de lyncheurs. Beau est accusé par Angelica d'être Benson January, le fiancé de sa sœur, un arnaqueur. Ebe est acquitté mais Beau est condamné à mort. Il doit cependant attendre le lendemain pour être pendu, car il ne peut être exécuté un dimanche. Ebe vient aider Beau, qui a séduit entre temps Angelica. Les trois fugitifs se rendent dans la cabane du vrai January. Ce dernier arrive et se fait passer pour un honnête homme. Laisse en charge des prisonniers, il les libère, puis s'enfuit en volant les chevaux du groupe de lyncheurs.

Disponibilité: DVD

Référence: *Maverick, The Complete 4th Season*, Warner Home Video, 2014

Mickey Spillane's Mike Hammer
Chaîne de première diffusion syndication

Titre de l'épisode The Broken Frame
Date de diffusion 14/06/1958
Saison de l'épisode 1
Numéro de 22
Synopsis Chambers, un policier, se rend à la prison de Sing Sing pour visiter Stark, un condamné à mort sur le point d'être exécuté. Il prétend que Mike Hammer et Chambers sont envoyés un innocent à la chaise électrique, Wally Bennett. Il fait publier dans

les journaux une confession s'accusant du crime pour lequel Wally Bennett a été exécuté, et prétend qu'une preuve sera découverte après son exécution. La mère de Stark confie à Mike l'arme du crime en question. La veuve de Wally prétend ne pas connaître Stark. David, le frère de la veuve, est blessé dans une fusillade. En remontant la piste de l'arme, Mike comprend que Paul, le frère de Stark était le complice de Wally et de David. Mike tue Paul dans une fusillade. Les policiers se félicitent car David, lui, a survécu à ses blessures, et sera sur pied pour son exécution.

Disponibilité: DVD

Référence: *Mike Hammer, Complete Series*, A&E Home Video, 2011

Naked City

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Prime of Life
Date de diffusion 13/02/1963 (mercredi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 4
Numéro de 21

Synopsis Flint, détective pour la police de New York, arrive de nuit à la prison de Sing Sing pour assister à une exécution en tant que témoin officiel. Flashback : Flint va voir son partenaire et mentor, car il ne veut pas être témoin. Mike l'incite à y aller pour réfléchir au pouvoir qu'il détient, en tant que policier armé. Les témoins se rassemblent à la prison, et doivent vider leurs poches avant d'aller voir le directeur de la prison. L'un des témoins, victime du braquage, pense que le condamné, Hames, mérite son sort. Flashback : le braquage du bureau d'une blanchisserie industrielle, Hames tue sans provocation. Un autre témoin de l'exécution est un policier, qui a rencontré Hames quatre ans auparavant, et qui aurait parié sur cette fin pour lui. Un journaliste, Jasper, s'inquiète de la disposition des lieux et veut être sûr d'être séparé de la chaise électrique. Les témoins sont emmenés dans le bureau du directeur, par de longs couloirs sombres. Flint se sent étouffé par les lieux. Le directeur résume les faits, et donne les consignes : silence total. Une camionnette emmène les témoins dans la *death house*. Ils passent par la salle où le condamné a fait ses adieux à sa femme, l'un des témoins s'interroge sur les sujets possibles de la conversation. Les témoins entrent dans la salle d'exécution. Flashback : Flint prend la décision d'assister à l'exécution, il a le sentiment que c'est son devoir, et qu'il apprendra qui il est vraiment. Certains témoins s'agrippent nerveusement à la balustrade. Il s'interroge sur sa propre mort, dont le lieu et le moment sont inconnus. Le condamné entre dans la salle. Flashback : Hames résiste à son arrestation, blesse ou tue de nombreux policiers dans une fusillade. Flint pousse un cri sous la pression. Flashback : le juge prononce la sentence. L'exécution a lieu sous le regard des témoins. Tous s'en vont en silence, le corps est enlevé. Flint quitte la prison. Il se rappelle des paroles de Mike : son avis sur l'exécution n'a pas d'importance, la décision appartient à un jury et elle est légale, il doit réfléchir à son pouvoir de vie ou de mort. Narrateur : tant qu'un homme n'a pas vu la mort de près, il ne peut pas apprécier la valeur de la vie.

Disponibilité: DVD

Référence: *Naked City: Season 4*, Image Entertainment, 2014

Peter Gunn

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Death House Testament
Date de diffusion 01/12/1958 (lundi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro de 11

Synopsis Peter Gunn se rend dans le couloir de la mort auprès d'un condamné qui doit être exécuté dans les minutes suivantes. C'est un braqueur qui veut donner à Peter la localisation de son dernier butin, pour qu'il en fasse don anonymement à sa fille. Il est emmené pour sa dernière marche. Peter refuse de parler à la police. Il est ensuite enlevé par un gang pour qu'il avoue où se trouve le butin. Peter parvient à s'échapper. Puis il donne l'argent à la fille du condamné, en respectant sa promesse.

Disponibilité: DVD

Référence: *Peter Gunn - Season 1*, Liberation, 2007

Playhouse 90

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode Galvanized Yankee
Date de diffusion 05/12/1957 (jeudi, 9h30-11h)
Saison de l'épisode 2
Numéro de 13

Synopsis Dans un camp de prisonniers de guerre tenu par l'armée de l'Union durant la guerre de Sécession, les sudistes continuent à croire à une victoire miraculeuse. Ils refusent de prêter allégeance à l'Union, même en échange d'une amnistie. Une bagarre éclate entre un prisonnier, Bob Shay, et un soldat. Le capitaine du camp, Kipper, blessé de guerre, condamne Bob au peloton d'exécution malgré les protestations du médecin. L'exécution a lieu le lendemain matin, et le frère de Bob jure de le venger. Kipper explique au médecin qu'il compte faire une entrée triomphale à Laramie avec des rebelles repentis, ce qui relancera sa carrière. Shay accepte de signer le serment d'allégeance et entraîne ses hommes à faire de même pour pouvoir sortir du camp, s'évader et tuer Kipper. Le convoi doit traverser un territoire cheyenne. Kipper refuse d'écouter les conseils de Shay et le convoi est attaqué. Les nouvelles sont mauvaises pour l'armée confédérée, la guerre est presque terminée. Ils reprennent la route sous la menace des Indiens. Kipper accepte de donner des armes aux repentis, mais sans munitions. Shay accepte de reporter sa vengeance, le temps de traverser le territoire cheyenne, pour pouvoir obtenir des balles pour les fusils des repentis. Il jure sur l'honneur qu'ils ne tueront pas les hommes de Kipper. Lors d'une attaque, Kipper est sauvé par Shay. Arrivés dans la zone surveillée par les forces de Laramie, les repentis

s'évadent. Shay comprend que Kipper préfère mourir plutôt que revenir les mains vides à Laramie, il renonce donc à le tuer, car il est déjà mort à l'intérieur. Au fort, Kipper annonce à son supérieur qu'il a libéré les hommes de Shay car ils ont aidé à sauver des vies ; il est prêt pour une cour martiale. Selon le bon docteur, Kipper a enfin agi comme un être humain.

Disponibilité: *Library of Congress*

Référence: FPE 0962-0970

Producers' Showcase

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Darkness at Noon
Date de diffusion 02/05/1955 (lundi, 8h-9h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro de 9

Synopsis Dans les années 1930, pendant les purges staliniennes, un bolchevique historique, représentant la vieille garde, Rubichov, est arrêté et emprisonné. Les prisonniers communiquent entre eux en tapant sur les murs. Il se souvient de sa vie, des débuts de la révolution à son ascension en tant que directeur d'usine, chargé de faire respecter les objectifs du Plan. Dans le passé, il a défendu la ligne officielle du parti, notamment la lutte contre les « socio-traîtres » en Allemagne, alors que les nazis étaient au pouvoir. Rubichov pensait alors que l'individu était une fiction, et pourtant il est tombé amoureux de Louba, sa secrétaire. Rubichov est interrogé par Sasha, un ancien subordonné. Il accuse le parti d'avoir trahi la révolution et de terroriser la population. Sasha lui promet qu'il ne sera puni qu'à cinq ans de prison, s'il avoue sa culpabilité au cours d'un procès public. En cellule, les prisonniers lui conseillent de se taire et de mourir dans l'anonymat. Rubichov continue de se souvenir de son passé : il est implacable à l'usine pour respecter les objectifs du Plan. Sa relation avec Louba se prolonge, même s'il la trouve trop « bourgeoise », car elle aime la nature, l'art, et rêve de se déplacer librement. Puis elle est appelée à Moscou, et exécutée. Sasha explique à Rubichov que s'il avoue, il calmera la population en incarnant les « saboteurs » du Plan. Le lendemain, Rubichov est confronté à un nouvel interrogateur, un jeune loup (car Sasha a été exécuté selon ses dires). Le jeune soldat lui rappelle qu'il n'a pu sauver Louba, elle a cru en lui jusqu'au bout. Rubichov cède. Il admet qu'il est un saboteur dans un procès public. Le voisin de cellule de Rubichov est un monarchiste, il l'accuse d'avoir causé l'emprisonnement de 180 millions de personnes. Rubichov est emmené pour son exécution.

Disponibilité: UCLA

Référence: VA10005 T

Profiles in Courage

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Gen. Alexander William Doniphan

Date de diffusion 17/01/1965 (dimanche, 6h30-7h30)

Saison de l'épisode 1

Numéro de 10

Synopsis Narrateur : les Mormons ont été cruellement persécutés, leur expulsion du Missouri est une honte, mais le Général Doniphan a empêché que la situation soit pire encore. Le gouverneur du Missouri se renseigne sur les Mormons, dont le leader a promis une guerre d'extermination. Selon Doniphan, cette rhétorique promet surtout que les Mormons vont se défendre, ils sont persécutés quotidiennement. Le comté de Caldwell leur a été donné, mais c'est une réserve. Le gouverneur exige des militaires qu'ils surveillent les élections pour faire en sorte que les Mormons puissent voter, malgré l'opposition du reste des habitants. Doniphan intervient efficacement pour permettre le vote des Mormons. Le soir, des Mormons se rendent chez le juge de paix, et l'intimident pour qu'il les laisse voter à l'avenir. Il porte plainte pour agression. Doniphan est l'avocat des Mormons, il obtient leur libération sous caution. Doniphan est placé par le gouverneur sous le commandement de Lucas, ce qui l'empêche d'être avocat. La stratégie de Lucas est de contenir les Mormons dans « leur » comté, par la force si nécessaire, et avec l'aide des habitants. Alors que, sous les ordres de Lucas, le capitaine Bogart recrute des volontaires pour se battre, les Mormons discutent des mesures à prendre. Une fusillade près de la rivière sacrée des Mormons entraîne la mort d'un volontaire. Bogart le déguise en militaire, le gouverneur déclare les Mormons ennemis de l'État. Il ordonne à Lucas de les exterminer, Doniphan est en désaccord. Les Mormons se préparent à partir, ils sont peu armés et peu nombreux. À la demande de Lucas, Smith et deux autres leaders mormons décident de se rendre. Ils sont jugés « *in absentia* », et sans avoir le droit à un avocat. Doniphan doit les exécuter dans les deux heures, il cherche une porte de sortie car il ne peut désobéir à un ordre direct d'un officier supérieur. Doniphan déclare l'ordre illégal : une exécution en public suppose que la sécurité est rétablie, donc l'état de guerre n'est plus, ce qui veut dire que les Mormons ne sont plus des rebelles. Le narrateur explique que la carrière de Doniphan a été gênée par son association avec les Mormons, mais il est resté un bon avocat et un bon soldat.

Disponibilité: Library of Congress

Référence: FGB 9028-9031

Titre de l'épisode John Peter Altgeld

Date de diffusion 24/01/1965 (dimanche, 6h30-7h30)

Saison de l'épisode 1

Numéro de 11

Synopsis Chicago, 1886. Une grève secoue la ville, une confrontation violente oppose la police et les ouvriers. Une bombe explose, tuant sept policiers et faisant plusieurs blessés graves. C'est le Massacre du Haymarket. Un an s'est écoulé depuis le procès, de nombreux condamnés ont demandé et obtenu une réduction de leur peine. Albert, l'un d'entre eux, refuse de demander, il est innocent et il ne croit pas à la justice, au service des capitalistes. Il est prêt à donner sa vie pour sa cause. Son avocat, Shelling, demande de l'aide au juge Altgeld, mais il refuse d'intervenir. Albert est exécuté. Plusieurs années plus tard,

Altgeld est élu gouverneur de l'Illinois. À la demande de Shelling, un de ses amis, il enquête sur le procès des anarchistes des émeutes de 1886. Il découvre que le procès a été entaché de nombreuses irrégularités, les témoins ont été acheté, intimidés ou battus. Contre son intérêt politique, et malgré le scandale, il fait publier un rapport sur cette injustice, accorde un pardon aux condamnés toujours emprisonnés, et un pardon posthume pour Albert.

Disponibilité: Library of Congress

Référence: FGB 9009-9012

Quinn Martin's Tales of the Unexpected

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The Final Chapter
Date de diffusion 02/02/1977 (mercredi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 1
Numéro 1

Synopsis En février 1966, un condamné qui se prétend innocent est électrocuté. Parmi les témoins se trouve Frank Harris, un journaliste. Le directeur de la prison leur donne des instructions. Cependant, ne pouvant supporter la scène, Frank et un autre témoin quittent la salle. Dix ans plus tard, Frank décide de se mettre dans la peau d'un condamné à mort, le directeur de la prison accepte de se prêter à l'expérience et place le journaliste, sous une fausse identité, dans le couloir de la mort. Frank y entend les cris de folie d'un condamné, y retrouve un ancien officier de police dont il a gêné la carrière, ce dernier est devenu gardien. La peine capitale a été réinstaurée, l'éditeur demande à Frank de mettre fin à l'expérience mais il refuse. Le condamné fou est emmené. Frank est changé temporairement de cellule, et reçoit les vêtements d'un autre condamné, qui doit être exécuté le lendemain. Le directeur, seule personne au courant, est absent. Le gardien, qui déteste Frank, refuse d'attester de l'identité réelle du journaliste, le condamné à mort, occupant la cellule en face de lui, refuse de l'aider également. La tête de Frank est rasée en préparation de son électrocution. Le gardien vient chercher la commande pour le dernier repas, et admet qu'il se venge en appliquant la loi, car Frank a ruiné sa carrière dans la police. Le chapelain arrive, et ne croit pas Frank, il lui envoie l'infirmier. Harris continue à répéter qu'il y a une erreur d'identité, mais personne ne l'écoute. Les témoins entrent dans la salle d'exécution. Frank est emmené, il crie son innocence pour se faire entendre du gouverneur qui est au bout du fil. L'exécution se prépare, Frank est sanglé sur la chaise, malgré ses efforts pour se débattre. L'électrocution est interrompue par le directeur de la prison et l'éditeur du journaliste. Toutes les personnes rencontrées dans la prison sont en fait des acteurs du système judiciaire qui sont opposés au retour de la peine de mort, et qui ont travaillé pour lui permettre de vivre ce moment de vérité. Ils enlèvent la cagoule de la tête de Frank et découvrent qu'il est catatonique.

Disponibilité: UCLA

Référence: VA20615 T

Rocky King, Inside Detective

Chaîne de première diffusion DuMont

Titre de l'épisode Murder PhD
Date de diffusion 14/12/1953 (dimanche, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 5

Numéro

Synopsis Nathan Merrill doit être exécuté à minuit pour le meurtre du psychiatre de sa femme. Rocky King, le policier qui a participé à son arrestation, reçoit un coup de téléphone d'un homme qui prétend être le vrai coupable. Alors que le temps presse, les policiers rouvrent l'enquête, régulièrement interrompus par les appels de l'assassin. Les dossiers du psychiatre les mènent à soupçonner Karl Gehrard, qui a disparu après avoir été accusé de harcèlement par sa femme. Elle l'a dénoncé grâce à l'intervention du psychiatre. Rocky retrouve la trace de Gehrard et parvient à l'arrêter quelques instants avant l'exécution.

Disponibilité: DVD

Référence: *Rocky King Detective, Volume 1*, Alpha Video, 2006

Shotgun Slade

Chaîne de première diffusion syndication

Titre de l'épisode Laughing Widow
Date de diffusion 14/10/1960
Saison de l'épisode 2
Numéro 10

Synopsis Slade a été appelé à l'aide par Pete Miller, *sheriff* dans une petite ville. Son fils, Bob, qui est aussi son adjoint, doit être pendu dans deux jours. Il a été condamné à mort pour avoir tué le garde d'un transfert de fonds par voie ferrée et volé l'or. Bob prétend qu'il a été assommé, et ne se souvient de rien. Branigan, un homme puissant en ville, rend visite à Pete pour le féliciter d'être prêt à pendre son propre fils, car c'est son devoir. Slade est vite persuadé de l'innocence de Bob, il enquête auprès de la gare. Il découvre qu'une veuve, Lorna, a reçu un cercueil très lourd (proche du poids de l'or volé). En suivant cette piste, il découvre que Lorna a deux complices. Ils essaient de s'enfuir avec l'or. Slade interrompt l'exécution à la dernière minute en arrivant avec l'or et Lorna. Il la force à avouer, elle nomme Branigan : il a tout organisé, et exigé qu'un meurtre soit commis. Il cherchait à se venger du *sheriff* qui a pendu son fils. Quelques temps plus tard, Slade revient voir Pete et Bob, ils ont repris le cours de leur vie. Bob ne compte pas se venger, et Branigan sera sans doute pendu sous peu.

Disponibilité: Internet

Studio One ou Studio One Summer Theatre

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode Pontius Pilate
Date de diffusion 07/04/1952 (lundi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 4
Numéro 30

Synopsis Pontius Pilate est confronté au procès de Jésus de Nazareth, un rebelle qui a commis le crime de trahison contre Rome. Contre l'avis de sa femme, Procula, il le condamne à mort par crucifixion. Il fait ensuite face aux réactions des différents protagonistes, Procula notamment le considère coupable de la mort de Jésus, et entame une conversion spirituelle. 15 ans plus tard, Pilate est gouverneur de Cappadoce. Procula ayant disparu, il s'est remarié. Chargé de poursuivre les chrétiens, il est hanté par les crucifixions qu'il doit quotidiennement ordonner, mais il est attaché à la loi romaine. Un nouveau groupe de chrétiens est amené, parmi eux se trouve Procula. Tous refusent de prêter le serment de fidélité à Rome et à l'empereur, malgré la peine de crucifixion qui les attend. La crucifixion de Procula débute, mais Pilate ne tolère pas les cris de douleur de son ancienne épouse. Il ordonne que les chrétiens soient relâchés. Confus par sa propre incapacité à respecter la loi de Rome, il retourne son arme contre lui.

Disponibilité: DVD

Référence: *Studio One Anthology*, Koch Vision, 2008

Titre de l'épisode Abraham Lincoln
Date de diffusion 26/05/1952 (lundi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 4
Numéro 37

Synopsis La biographie d'Abraham Lincoln est le sujet de cet épisode. Malgré son aversion pour la violence, il ne peut empêcher la guerre d'éclater. À Gettysburgh, Lincoln refuse de diffuser une proclamation pour faire exécuter les perdants, et grâce William Scott, un soldat condamné à mort pour s'être endormi pendant une garde. Quelques temps plus tard, il reçoit la nouvelle de la mort de Scott lors d'une bataille. Il part ensuite pour le théâtre, où l'attend son propre destin.

Disponibilité: Internet

Sunday Showcase ou NBC Sunday Showcase

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode The Sacco-Vanzetti Story
Date de diffusion 03/06/1960 (dimanche, 8h-9h)
Saison de l'épisode 1

Numéro 29

Synopsis Sacco et Vanzetti sont en prison, il ne leur reste que peu de temps à vivre. Un flashback rappelle le crime qui a été commis : deux hommes tuent le payeur d'une usine et son garde du corps. Début de l'enquête : les témoins oculaires ne sont pas fiables. Le narrateur rappelle le contexte : c'est le temps de la « peur des rouges », les droits des syndiqués et des immigrants ne sont pas respectés. Un homme doté d'une machine parapsychique mène les policiers sur la piste de Sacco et Vanzetti, anarchistes d'origine italienne. Ils sont arrêtés avec des armes sur eux, et taisent leurs activités politiques. Le policier refuse de leur préciser les charges qui pèsent contre eux. Ils sont interrogés pour établir leur alibi pour une tentative de vol. Vanzetti est condamné à 15 ans de travaux forcés pour cette tentative de vol, malgré de nombreux témoins lui donnant un alibi. Le narrateur précise que huit ans plus tard, cinq hommes ont reconnu avoir commis ce crime, une fois passé le délai de prescription. Le procès pour le vol et les meurtres débute ensuite. Les accusés sont mis en cage, la population est pressée d'assister au spectacle. Des jurés potentiels se moquent de la culpabilité selon le narrateur. Les témoins défilent, aucun n'est fiable. L'avocat de la défense n'a pas toujours le droit de les contre-interroger, mais il lance un comité de soutien. L'expert en balistique n'affirme pas devant la cour que les balles ne proviennent pas des armes des accusés, sous la pression du procureur. Le juge Thayer, présidant le procès, fait une déclaration antibolchevique à un de ses amis, il promet de condamner les accusés. Le procureur reproche aux accusés leur pacifisme radical pendant la Première Guerre mondiale, et interroge leur amour des États-Unis. Le dernier jour, le tribunal est rempli de bouquets envoyés pour remercier le juge de ses actions. Les jurés proclament Sacco et Vanzetti coupables de meurtre au premier degré.

Disponibilité: Library of Congress

Référence: FUA 0183

Titre de l'épisode The Sacco-Vanzetti Story

Date de diffusion 10/06/1960 (dimanche, 8h-9h)

Saison de l'épisode 1

Numéro 30

Synopsis 1923, Sacco et Vanzetti ont un nouvel avocat. Un nouveau témoin se présente mais le juge refuse de l'entendre, car le verdict repose sur des preuves circonstancielles et de nombreux témoignages. Le comité de soutien s'organise. Le nouvel avocat veut croire dans le système judiciaire, et ne pense pas que son pays condamne pour délit d'opinion. En 1926, la cour suprême déclare qu'il n'y a pas eu d'erreurs légales durant le procès ; elle ne peut pas prendre en compte de nouveaux éléments, même si des vies sont en jeu. Un des coupables (Celestino Madeiras) est prêt à avouer, mais il refuse de dénoncer ses complices. Le comité de soutien pense qu'il y a des éléments pour un nouveau procès, le juge Thayer refuse. En 1927, le juge prononce la peine de mort. Les deux condamnés se déclarent innocents, condamnés pour leurs idées et parce qu'ils sont étrangers. Le juge Thayer est moralement condamné par Vanzetti et par le narrateur. Le gouverneur se penche sur l'affaire, il accorde un sursis. Il met en place une commission, dont le rapport confirme le verdict. Le gouverneur veut défendre son pays de la menace rouge, qui a financé Sacco et

Vanzetti selon lui, ce qui passe avant la justice. Les deux accusés sont découragés, malgré les actions nombreuses de leurs avocats et du comité de soutien. Tous les appels sont rejetés, les manifestations de soutien cessent. Madeiras accepte son châtement car il a tué et c'est un criminel de carrière. Sacco et Vanzetti se préparent. Les deux hommes écrivent leurs adieux, lus en voix off pendant que leurs cheveux sont rasés. Les paroles d'Einstein rappellent que les meilleures institutions ne dépendent que des hommes qui les utilisent.

Disponibilité: Library of Congress

Référence: FUA 0184

The Alfred Hitchcock Hour

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode Starring the Defense
Date de diffusion 15/11/1963 (vendredi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 2
Numéro 7

Synopsis Miles Crawford a abandonné sa carrière d'acteur pour devenir avocat. Son fils, Todd, un jeune homme d'une vingtaine d'années, est arrêté pour avoir tué un de ses camarades, Jules Herman, durant une bagarre. L'avocat de Todd, Rutherford, apprend à Miles que son fils est accusé de meurtre au premier degré, il risque une condamnation à mort. Miles propose à l'avocat d'être le « visage » de la défense, en tant qu'ancien acteur, il pourra plus facilement émouvoir le jury. Rutherford, puis Todd, acceptent. Le procès commence, et établit que les relations entre Todd et Jules étaient souvent violentes, ils étaient rivaux pour la conquête d'une jeune femme, Barbara. Le soir du crime, ils avaient bu tous les deux. Todd témoigne, le procureur lui fait reconnaître qu'il voulait tuer Jules au moment des faits, établissant l'intention meurtrière. Miles est anéanti. Lors de sa plaidoirie, Miles défend la possible réhabilitation de Todd, un jeune homme. La salle l'applaudit. Le lendemain, le procureur révèle dans le bureau du juge que Miles a tiré sa plaidoirie d'un film dans lequel il a joué, 30 ans plus tôt. Il fait projeter le film. Miles est embarrassé mais demande à ce que la dernière scène du film soit diffusée. Elle présente l'exécution d'un jeune condamné, qui résiste et supplie. Le fils est reconnu coupable de meurtre par le jury, mais le juge décide de le condamner à de la prison à vie, avec possibilité de libération sur parole.

Disponibilité: Internet

The Americans

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The Coward
Date de diffusion 08/05/1961 (lundi, 7h30-8h30)
Saison de l'épisode 1

Numéro 16

Synopsis George Harrod, soldat confédéré, est condamné à mort pour avoir fui devant l'ennemi et désertion. Son exécution est interrompue à la dernière seconde par la hiérarchie militaire : il a servi d'exemple, et il s'agit de son premier manquement. Il doit retourner sous les drapeaux, sans paie. Certains soldats sont déçus de voir George épargné. Jeff Canfield, le personnage principal, prend sa défense. George est rejeté par l'ensemble des soldats, même sa sœur propose de prendre sa place au combat dans une lettre. Il est déshonoré. Lors d'une rencontre avec des soldats de l'Union, George se cache, paniqué et terrifié. Cependant, il est considéré comme un héros à la suite d'un malentendu. Le lendemain, une bataille se prépare. George laisse courir le malentendu, car il vient de retrouver le soutien de ses camarades. Il discute avec Jeff sur le courage, et ne comprend pas pourquoi il peut se battre dans une bagarre, faire face au peloton d'exécution, mais pas à l'ennemi. Quand les yankees attaquent, George reste inactif alors que ses camarades sont tués, puis il prend la fuite. Jeff se retrouve seul et blessé. George fait demi-tour, se porte à son aide, fait reculer l'ennemi, puis est blessé mortellement. L'honneur de George est sauvé par le témoignage de Jeff, confirmé par celui d'un soldat de l'Union. Le soldat américain est né.

Disponibilité: Library of Congress

Référence: FDA 0067

The Court of Last Resort

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The Allen Cutler Case

Date de diffusion 11/04/1958 (vendredi, 8h-8h30)

Saison de l'épisode 1

Numéro 26

Synopsis Allen Cutler, condamné à mort pour meurtre lors d'un cambriolage, échappe de peu à son exécution grâce à un sursis accordé par la cour suprême de l'État, attirant l'intérêt de la « cour du dernier recours ». L'avocat rappelle les faits et insiste sur la faiblesse des preuves contre son client. L'arme du crime n'a jamais été retrouvée. Lors du procès le procureur a pu montrer que Cutler a menti : il a prétendu avoir fait la guerre, alors qu'il était en prison pour cambriolage. Il a perdu toute crédibilité. L'enquêteur pour la « cour du dernier recours », Larsen, se rend auprès de la famille du condamné : celui-ci n'a pas d'alibi. Le procureur refuse d'intervenir sans un élément nouveau solide. Larsen demande à un expert en balistique de la police de vérifier si l'arme du crime a servi pour d'autres cambriolages. L'expert trouve en effet une autre affaire, pour laquelle l'alibi de Cutler est cependant fragile. Larsen retourne voir l'expert, et lui demande d'examiner des balles de cambriolages plus récents. Il ne reste plus qu'une journée avant l'exécution, Cutler fait ses adieux à sa famille. L'expert trouve, peu avant minuit, une balle ayant servi dans un cambriolage effectué alors que Cutler était dans le couloir de la mort. Larsen appelle le procureur et le gouverneur, qui signe immédiatement un pardon. Le procureur lui-même apporte le document au prisonnier et à sa femme.

Disponibilité: UCLA
Référence: VA7053 T

The Deputy

Titre de l'épisode The Hard Decision
Date de diffusion 28/01/1961 (samedi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 2
Numéro 18
Synopsis Deux condamnés complotent la libération du frère de l'un d'entre eux, Jimmy, qui doit être pendu. En prison, Jimmy n'est pas inquiet, y compris quand le bourreau arrive. Selon le *marshal*, Simon, une foule d'étrangers se prépare à assister à la pendaison, au saloon, ou en observant la construction de la potence. Clay, l'adjoint part donc enquêter pour trouver le frère de Jimmy, Alby. L'adjoint est fait prisonnier et retenu dans une chambre d'hôtel, utilisée par un dentiste, et qui contient une chaise pour les soins et une bonbonne de gaz mortel. Prenant les habitants à témoin, Alby donne dix minutes au *marshal* pour libérer Jimmy, sinon il tue Clay. Simon refuse de céder : il confie au sergent réticent le soin de procéder à la pendaison en temps et en heure, quoiqu'il en coûte. Simon se rend à l'hôtel et négocie la libération de Clay, dont il prend la place en tant qu'otage. Il répète l'ordre de pendre Jimmy. Attaché à la chaise du dentiste, Simon ouvre le gaz. Dans le bureau du *marshal*, le sergent est prêt à laisser Alby et Jimmy s'enfuir alors que Clay veut obéir aux ordres de Simon. Il finit par céder car le temps de l'ultimatum est dépassé, il amène Jimmy devant l'hôtel. Comme personne ne se présente, les trois hommes entrent dans la chambre, dont tous les occupants ont perdu connaissance. Clay tue Jimmy en état de légitime défense. Quand Simon revient à lui, il explique qu'il a ouvert le gaz car il savait que son adjoint serait sentimental et céderait au chantage. Il lui conseille de faire mieux à l'avenir, mais le remercie quand même.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Deputy Complete Series 1959-1961: 76 Episodes*, Timeless Media, 2010

Titre de l'épisode The Means and the End
Date de diffusion 18/03/1961 (samedi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 2
Numéro 25
Synopsis Simon et son adjoint, Clay, ramènent Josie Styles en prison. Elle est l'épouse d'un fameux et dangereux hors-la-loi, dont personne ne connaît le visage, sauf un témoin, Colby. Ce dernier est retrouvé mort. Simon ordonne la tenue d'un procès : il sera le principal témoin, Josie sera jugée pour le meurtre de Colby. Clay n'arrive pas à rassembler un jury, car les habitants de la ville ont trop peur des représailles. Le juge détermine seul la sentence et le verdict, et condamne Josie à mort pour *felony murder*, en tant que complice de son mari. Simon se moque bien de choquer la communauté et d'être impopulaire en faisant pendre une femme. Cette condamnation fait partie de son plan : il veut attirer Farley Styles, le forcer à se révéler pour sauver son épouse. Simon cherche à recruter des adjoints pour

assurer la sécurité lors de la pendaison, il ne convainc qu'un étranger, Jess. Ce dernier se rend auprès de Josie, avec qui il semble comploter. Au saloon, Jess démissionne de son poste avec fracas, expliquant qu'il refuse de pendre une femme, ce qui est un geste trop désavoué. Simon est certain que Jess est Styles, mais il ne peut rien faire, faute de preuve. L'exécution est interrompue au pied de la potence par « Jess », accompagné de nombreux habitants. Simon parvient à faire avouer Styles par la ruse, et l'arrête. Il révèle ensuite à son ami le sergent que Josie sera rejugée, cette fois-ci dans les règles.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Deputy Complete Series 1959-1961: 76 Episodes*, Timeless Media, 2010

The Eleventh Hour

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Which Man Will Die?
Date de diffusion 02/01/1963 (mercredi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 1
Numéro 13

Synopsis Le gouverneur reçoit Bassett, le héros, psychiatre. Il lui demande de se pencher sur le cas de Foley Adams, dans le couloir de la mort depuis sept ans. Il a écrit plusieurs livres derrière les barreaux, dénonçant la peine de mort, et a acquis de solides connaissances juridiques. Le gouverneur explique qu'il déteste la peine capitale, il a commué des peines, mais il doit appliquer la loi. Il demande à Bassett d'examiner Foley pour voir s'il a été réhabilité pendant son séjour en prison, c'est le seul argument légal qu'il peut utiliser pour commuer sa sentence en prison à vie. Foley n'a plus que six jours à vivre. Devant la prison, deux camps s'opposent : les rétentionnistes et les abolitionnistes. Parmi les manifestants, Bassett reconnaît sa nièce, elle manifeste pour Foley avec ses camarades de classe. Bassett rencontre le directeur de la prison qui considère que l'attente dans le couloir de la mort est une torture, et qu'il serait plus humain d'exécuter les condamnés le jour de la sentence. Foley est le leader du couloir de la mort, il aide ses camarades dans leurs démarches juridiques. Il refuse de parler avec Bassett. De retour chez lui, Bassett dispute sa nièce : elle ferait mieux d'aller en cours. Bassett rencontre Foley dans sa cellule. Il refuse de parler de sa victime, mais se lance dans un plaidoyer savant contre la peine capitale, citant la Bible, Montesquieu et Rousseau. Il joue ensuite le jeu du remords en pleurant, avant de se moquer ouvertement du médecin. Grâce à ce genre de performance, il déclare avoir obtenu un second procès et neuf sursis. Un condamné est emmené pour son exécution dans la nuit, il se décompose et crie avant de se reprendre. Foley désapprouve la passivité du condamné, il ne compte pas se soumettre. Bassett lui trace le portrait de sa vie possible en prison si sa peine est commuée : il sera le nouveau Socrate qui dénonce le système de l'intérieur. La femme qui a témoigné contre Foley est amenée. Foley l'interroge et démontre qu'il est facile de lui suggérer les réponses. Elle déclare qu'elle continue à rêver de lui et du moment du meurtre. Bassett fait admettre à Foley qu'il est responsable. Le docteur appelle le gouverneur : Foley a été confronté à la peur d'une autre personne et il en a été ému, c'est le

signe qu'il a une conscience. Devant la prison, les abolitionnistes apprenent à la radio que le gouverneur a commué la peine de Foley en perpétuité.

Disponibilité: Library of Congress

Référence: VBL 3349

The Guns of Will Sonnett

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Of Lasting Summers and Jim Sonnett

Date de diffusion 06/10/1967 (vendredi, 9h30-10h)

Saison de l'épisode 1

Numéro 5

Synopsis Jeff et Will se dirigent vers la ville où un homme prétendant être Jim Sonnett (le père de Jeff et le fils de Will) doit être pendu. Ils rencontrent le bourreau, Lasting Summers, qui se prépare en riant pour le spectacle du lendemain. Le soir, Jeff et Will croisent le bourreau et « sa cour », il raconte des anecdotes amusantes sur les hommes qu'il a exécutés. Jeff s'emporte. Will fait face au *sheriff*, l'homme de loi est très méfiant. Jim a tué un couple pour voler un ranch. Le *sheriff* accepte de laisser Jeff et Will voir le condamné. Will ne reconnaît pas Jim dans le prisonnier. Le *sheriff* n'est pas intéressé par le possible mensonge du condamné sur son identité. Plus tard, Jeff revient dans la prison, propose à Jim de l'aider, car il croit que le condamné est bien son père. Ce dernier lui indique qu'il a deux complices qui doivent intervenir lors de la pendaison pour le faire évader. Au matin, le condamné est emmené pour sa pendaison, le public l'applaudit. Les deux complices arrivent, Will empêche Jeff de prendre part à la fusillade et de tirer sur des hommes de loi. Les deux complices sont abattus. Will utilise la jalousie pour faire avouer au condamné qu'il n'est pas Jim. Il reconnaît qu'il est Jack Sloane. Il est pendu. Will et Jeff doivent continuer à chercher Jim.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Guns of Will Sonnett: The Complete Seasons 1-2*, Timeless Media, 2009

The Name of the Game

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Ordeal

Date de diffusion 22/11/1968 (vendredi, 8h30-10h)

Saison de l'épisode 1

Numéro 10

Synopsis Une nuit dans le jardin d'une riche villa, un homme est tué par balle par sa femme. Au tribunal, Linda est déclarée coupable du meurtre de son mari. Trois juges d'appel confirment. La clémence du gouverneur est refusée. Un ancien juré essaie de

convaincre Dan Farrell, journaliste judiciaire, d'étudier l'affaire de Linda, à qui il reste sept jours à vivre avant son exécution. Il prétend avoir subi des pressions, les habitants la détestent, il a voté la mort car il pensait que la sentence serait commuée. Dan rassemble ses collaborateurs pour enquêter et comprendre notamment comment Linda a épuisé tous ses recours en 18 mois, malgré un avocat de premier ordre. Son mari, Tom Ramsay, un puissant industriel, avait des relations dans le monde de la politique et de la justice. Joe, son jeune assistant, ne croit pas à la conspiration. Dan se rend auprès de l'avocat de Linda : il pense que le jury n'était pas impartial. Dan est troublé car les riches et les puissants ne sont pas condamnés à mort. Ils se rendent en prison pour interroger Linda : elle prétend avoir tiré un coup de feu sur un rôdeur. Ses relations avec son mari étaient complexes : c'était un alcoolique et il aimait l'humilier. Elle avait un amant, et elle pensait que son mari aller la tuer pour se venger. Dan et Joe interrogent la belle-sœur de Linda, Billie. Toutes deux se détestent, c'est une vieille fille qui a été chassée de la maison familiale après le mariage de son frère. Ils vont voir l'amant de Linda, Oakland Walters, il prétend qu'il est prêt à épouser Linda dès sa sortie de prison. Joe croit toujours que Linda est coupable. Dan pense que Linda a tiré sur Tom alors qu'il était déjà mort. Il obtient l'exhumation du corps. Dan est menacé par Billie. Joe est arrêté par Buck, policier qui a témoigné lors du procès de Linda. L'autopsie de Tom révèle une trace de piqure d'aiguille. Dan comprend que les goûts de luxe et les « mauvaises habitudes » de Walters désignent une addiction à l'héroïne. Il force Walters à avouer. Flashback : Buck, Walters et Billie ont tué Tom par overdose ; ils ont déposé le corps dans le jardin et attiré Linda pour qu'elle tire dessus. Billie et Buck arrivent et retiennent Dan en attendant l'exécution prévue quelques heures plus tard. Joe intervient. Une bagarre éclate. L'exécution de Linda est interrompue à la dernière minute, grâce à un appel au procureur.

Disponibilité: Internet

The Public Defender

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode	The Last Appeal
Date de diffusion	30/08/1954 (lundi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode	1
Numéro	26
Synopsis	Matthews, avocat commis d'office, et Sam Copeland, son enquêteur, rouvrent une enquête à la demande d'un juge. L'affaire concerne un jeune homme, Jimmy, délinquant juvénile libéré sur parole, qui doit être exécuté dans 11 heures pour meurtre et vol à l'encontre de son patron. Sam retrouve les témoins, une femme et un chauffeur de taxi, dont le témoignage ne semble pas fiable. Pendant que le condamné se prépare à son exécution, Sam découvre une preuve qui incrimine un ami de Jimmy. Le condamné est innocenté peu avant son exécution. Selon l'épilogue, le vrai coupable a payé son crime de sa vie, et Jimmy peut enfin avoir un rôle utile dans la société.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Public Defender, Volume 8*, Alpha Video, 2014

The Range Rider

Chaîne de première diffusion syndication

Titre de l'épisode Cherokee Round-Up

Date de diffusion 02/02/1953

Saison de l'épisode 3

Numéro 10

Synopsis Le Range Rider et son acolyte Dick se portent à l'aide d'un chef cherokee, Black Cloud, accusé par l'Agent Indien de vol de chevaux. Le fils de Black Cloud veut attaquer l'Agence Indienne, Range Rider parvient à l'en dissuader. Pour le forcer à avouer, l'Agent Indien fait fouetter Black Cloud. Black Cloud est ensuite jugé et condamné à la pendaison par l'Agent. Range Rider, ses amis et les Cherokee interrompent l'exécution. L'Agent Indien est emmené dans une cage vers la prison fédérale, tandis que les Indiens signent un contrat avec l'armée américaine, dont ils deviennent le fournisseur en chevaux.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Range Rider, Volume 1-5*, Alpha Video, 2007

The Rebel

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Judgment

Date de diffusion 11/10/1959 (dimanche, 9h-9h30)

Saison de l'épisode 1

Numéro 2

Synopsis Johnny Yuma est attaqué par un homme aux abois qui essaie de voler son cheval. Un groupe de poursuivants arrive, comprenant le juge et le *sheriff* du lieu, et l'arrête. Yuma apprend du juge que l'homme en question, Randall, s'est évadé avant son procès, et que l'accusation de vol de cheval doit maintenant s'ajouter à celle d'agression et d'entrée illégale sur une propriété privée. Le procès doit se tenir dans l'heure. La fille de Randall essaie d'obtenir l'aide de Yuma. Les Randall accusent le juge de corruption lors du procès. Randall est condamné à mort par un jury composé d'anciens sudistes, alors que lui-même s'est battu du côté de l'Union. Yuma désapprouve la sentence, qui condamne à mort un homme pour le vol d'un cheval. Il mène l'enquête sur la corruption du juge (qui s'est emparé des terres de Randall). Au matin, Yuma surprend le juge dans son sommeil, ameute les habitants et force le juge à se confesser en public, sur la potence, la corde autour du cou. Randall est libéré et remercie Yuma. Les Randall décident de ne pas quitter la ville.

Disponibilité: Internet

The Rifleman

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Eight Hours to Die
Date de diffusion 04/11/1958 (mardi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 6
Synopsis

Un homme est pendu. Le bourreau est tué au pied de la potence par un homme qui prétend être le vrai juge. Lucas reçoit une lettre de menace identique à celle reçue par le bourreau et le *sheriff* qui ont été assassinés pour avoir participé à la pendaison. L'auteur de la lettre est l'ancien juge Burton. Il est le père d'Ephram, le meurtrier capturé par Lucas et exécuté. Burton arrive à la ferme de Lucas, et l'attache à la roue d'une charrette. Il prépare une corde pour pendre Mark, le fils de Lucas, afin qu'il connaisse lui aussi la douleur de l'attente de l'exécution et celle de voir son fils pendu. Burton pense que son fils est innocent. Lassé d'attendre, Burton retrouve Mark, qui rentre de l'école, et lui fait croire que son père est blessé. Le juge tombe de cheval et souffre d'hallucinations. Mark essaie de l'aider, inconscient du danger, pendant que Lucas parvient à se libérer. Sur le point de mourir d'une attaque, le juge sauve la vie de Mark, et admet que Dieu est le seul juge.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Rifleman Official Season 1 (Episodes 1 - 40)*, Levy-Gardner-Laven Productions, Inc., 2013

The Sixth Sense

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Witch, Witch, Burning Bright
Date de diffusion 11/03/1972 (samedi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 1
Numéro 8
Synopsis

Michael, docteur en parapsychologie et médium, est appelé à l'aide par son oncle, Ray. Il est hanté par une femme, habillée à la mode du XVII^e siècle, qui l'a attaqué avec un couteau. Michael rencontre la voisine de son oncle, Damaris, et sa mère, Judith. Ray habite sur l'ancien domaine de ses ancêtres. Damaris appelle l'oncle Ray "juge Fletcher", elle a beaucoup d'imagination selon sa mère. Le fantôme se jette sur l'oncle qui tombe au travers d'une porte vitrée et meurt de ses blessures. Damaris prétend qu'elle est responsable, elle est arrêtée. Pour Michael, quelqu'un a envoyé une image mentale à Damaris et lui a fait croire qu'elle était présente. Michael vient voir Damaris en prison. Elle prétend être une sorcière, elle a eu de nombreuses visions où elle le poignardait. Michael a la vision d'une femme exécutée au bûcher pour sorcellerie et de son bourreau, le juge Fletcher. Ses visions sont confirmées par les données conservées à la bibliothèque. Selon Michael, la condamnée n'était pas une sorcière, mais une médium. Elle a envoyé avant sa mort une pensée appelant à la vengeance. Cette pensée est tellement puissante, qu'elle continue à être efficace 300 ans plus tard, Damaris y est sensible car elle est une médium elle aussi. Au

tribunal, Michael hypnotise Damaris. Elle a une vision de l'exécution de la médium, qui est en réalité son ancêtre. Elle revient sur ses aveux et elle est relâchée. De son côté, Judith prépare un rituel pour exorciser le fantôme, qui hante sa fille. Sur le chemin pour empêcher le rituel, Michael est attaqué par le fantôme, et il a un accident. Coincé dans les décombres, il assiste impuissant au rituel, mais parvient à envoyer une pensée à Damaris et lui permet de se libérer de l'influence du fantôme. Avant de partir Michael explique à Damaris que, 300 ans auparavant, on les aurait pris pour des sorciers.

Disponibilité: DVD

Référence: *Le 6ème sens - Intégrale Saisons 1 et 2*, Elephant Films, 2014

The Twilight Zone

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode Execution
Date de diffusion 01/04/1960 (vendredi, 10h-10h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 26
Synopsis Dans les années 1880, Joe Caswell est pendu. Il se balance quelques instants au bout de la corde avant de disparaître, laissant le nœud coulant vide, à la stupéfaction des témoins. Caswell se réveille dans un laboratoire. Un scientifique lui explique qu'il a fait un voyage dans le temps, il est à New York dans les années 1960. Le docteur se doute que Caswell est dangereux, il aperçoit la marque de la corde autour de son cou. Caswell lui avoue qu'il a tué à plusieurs reprises, pour survivre. Il refuse d'être renvoyé dans le passé et tue le scientifique. Caswell sort dans la rue, où il est confronté à la modernité de la métropole. Il retourne au laboratoire pour retrouver son époque. Arrive un cambrioleur. Une bagarre entre les deux hommes éclate. Le cambrioleur tue Caswell en l'étranglant avec le cordon d'un rideau. Il déclenche ensuite par mégarde la machine à voyager dans le temps, et se retrouve dans le nœud coulant prévue pour Caswell. Les témoins sont à nouveau stupéfaits et cherchent à faire sens des événements.

Disponibilité: DVD

Référence: *Quatrième dimension (La série originale) - L'intégrale*, Universal Pictures, 2010

Titre de l'épisode Dust
Date de diffusion 06/01/1961 (vendredi, 10h-10h30)
Saison de l'épisode 2
Numéro 12
Synopsis Une petite ville de l'Ouest se meurt sous un soleil brûlant dans le désespoir. Un marchand ambulant, Sykes, a vendu au *sheriff* une corde neuve pour une pendaison. Un condamné doit être pendu : il s'appelle Luis et il a renversé une petite fille avec son chariot, qu'il conduisait en état d'ivresse. Le convoi funéraire passe dans la rue principale, Sykes promet aux parents éplorés qu'ils seront vengés sous peu. Le père de Luis supplie les parents et les habitants de renoncer à l'exécution. Il explique que Luis a bu sous le

poids des difficultés sociales. Sykes propose à la petite sœur de Luis de la poussière « magique » qui transforme la haine en amour et en pardon, pour 100 pesos. Luis discute avec le *sheriff* ; il se considère comme un bouc émissaire. En réalité, les habitants détestent le sol stérile et la chaleur. De son côté, grâce à l'aide de toute la communauté hispanique, le père de Luis a pu rassembler les 100 pesos, certains se sont même endettés. L'exécution débute. Le père de Luis jette la poussière magique sur le public en criant qu'il leur jette un sort d'amour. Lors de la pendaison, la corde cède. Le *sheriff* demande aux parents s'ils veulent une nouvelle pendaison, selon lui ils sont les seuls à pouvoir l'exiger. Ils refusent et s'en vont. Luis est libéré et se jette dans les bras de son père. Sykes ramasse la corde brisée, et ne comprend pas qu'elle ait cédé. Il rend les 100 pesos. L'hôte conclut : le cœur humain est incompréhensible et plein de magie.

Disponibilité: DVD

Référence: *Quatrième dimension (La série originale) - L'intégrale*, Universal Pictures, 2010

Titre de l'épisode	Shadow Play
Date de diffusion	05/05/1961 (vendredi, 10h-10h30)
Saison de l'épisode	2
Numéro	26
Synopsis	Dans un tribunal, Adam Grant est condamné à mourir par électrocution pour meurtre au premier degré. Il éclate de rire avant d'ajouter qu'il refuse de mourir à nouveau. Il déclare qu'il est prisonnier d'un rêve récurrent. Dans le couloir de la mort, Adam raconte à un autre condamné ce qu'est une exécution. Le procureur rend visite à Grant, qui essaie de lui expliquer qu'ils sont tous dans son cauchemar, et qu'ils vont tous disparaître quand il sera exécuté. Il arrive à semer le doute dans son esprit. Un détenu pense que Grant devrait plaider la folie. Grant pense que tout ce qu'il voit est tiré de sa mémoire et notamment des films qu'il a pu voir. Il est préparé puis emmené pour son exécution, alors que le procureur appelle le gouverneur car il a un doute sur la santé mentale du condamné. L'électrocution a lieu, alors que le téléphone sonne dans la chambre d'exécution, le sursis arrive trop tard. Adam reprend connaissance dans la salle du tribunal, les acteurs sont les mêmes mais ils ont changé de rôle. Grant est à nouveau condamné. L'hôte invite les spectateurs dans l'épilogue à se demander s'ils vivent bien dans la réalité.

Disponibilité: DVD

Référence: *Quatrième dimension (La série originale) - L'intégrale*, Universal Pictures, 2010

Titre de l'épisode	The Obsolete Man
Date de diffusion	02/06/1961 (vendredi, 10h-10h30)
Saison de l'épisode	2
Numéro	29
Synopsis	Dans un État totalitaire d'un futur possible, le procès en obsolescence de Romney Wordsworth commence. C'est un bibliothécaire, alors que les livres n'existent plus. Il est aussi inutile qu'un ministre du culte car il a été prouvé définitivement que Dieu

n'existe pas. Romney est déclaré obsolète par un jury de trois personnes. Il a le choix du moment et de la méthode de son exécution : il demande à ce qu'elle reste secrète, et que son exécution soit filmée. Il choisit minuit et le lieu sera sa chambre. Le chancelier qui l'a condamné se félicite, car la retransmission de son exécution servira le pouvoir. Le chancelier visite Romney dans sa chambre, peu avant son exécution, pour prouver que l'État n'a pas peur du bibliothécaire. Quand Romney perdra tout courage, la toute puissance de l'État sera démontrée. Le chancelier conseille à Romney de montrer des émotions à la caméra pour, peut-être, attirer la pitié des puissants. Alors que le chancelier s'apprête à partir, Romney lui explique qu'il a fait poser une bombe dans sa chambre, et qu'il a fermé la porte à clef. Le bibliothécaire sort une Bible, cachée dans un meuble, et commence à lire une prière. Le chancelier ne peut pas compter sur l'aide de l'État selon Romney, car il doit maintenant prouver le courage d'un homme représentant le pouvoir, devant tous les téléspectateurs. Le chancelier se décompose peu à peu, et finit par supplier, au nom de Dieu, qu'il le laisse sortir. Romney ouvre la porte, la bombe explose quelques instants plus tard. Dans la salle du tribunal, le chancelier a été déclaré obsolète, il a déshonoré l'État par sa lâcheté, il est lynché par la foule malgré ses supplications.

Disponibilité: DVD

Référence: *Quatrième dimension (La série originale) - L'intégrale*, Universal Pictures, 2010

Titre de l'épisode	An Occurrence at Owl Creek Bridge
Date de diffusion	28/02/1964 (vendredi, 9h30-10h)
Saison de l'épisode	5
Numéro	22
Synopsis	Rod Serling présente l'épisode comme exceptionnel. C'est un court métrage de cinéma réalisé par Robert Enrico, qui a gagné la palme d'or à Cannes. Pendant la guerre de Sécession, un homme est préparé pour son exécution au petit matin, sur un pont ferroviaire. Il doit être pendu par l'armée de l'Union. Le condamné se souvient de sa famille, jouant au jardin. Un soldat lui prend sa montre, l'homme pleure, puis il la planche sous ses pieds est retirée. Il tombe dans l'eau de la rivière qui coule sous le pont, car la corde s'est brisée. Il remonte à la surface, poursuivi par les soldats, mais parvient à leur échapper. Il éclate de joie, et continue de fuir dans une forêt. Il emprunte une allée bordée d'arbres, passe un portail, se trouve devant une demeure, sa femme sort et s'approche de lui. Alors qu'ils sont sur le point de se rejoindre, le cou du condamné se brise dans un cri. Il apparaît pendu sous le pont. Le jour est levé.

Disponibilité: DVD

Référence: *Quatrième dimension (La série originale) - L'intégrale*, Universal Pictures, 2010

Titre de l'épisode	I Am the Night - Color Me Black
Date de diffusion	27/03/1964 (vendredi, 9h30-10h)
Saison de l'épisode	5
Numéro	26

Synopsis Colbie, le *sheriff* d'une petite ville se prépare à une exécution, cependant le soleil refuse de se lever et il fait toujours nuit noire en pleine matinée. Un journaliste interroge le *sheriff* sur la culpabilité du condamné : la victime était un homme violent, son adjoint, Pierce, s'est parjuré pour obtenir une condamnation. Le *sheriff* aurait pu témoigner dans le sens de la légitime défense, mais il ne l'a pas fait. Le journaliste se rend ensuite auprès du condamné, Jagger. Il prétend qu'il a voulu protéger son prochain en tuant le leader des racistes de la ville, qui fouettait un homme noir. La foule se rassemble au pied de la potence. Colbie propose de suspendre l'exécution, le temps de comprendre pourquoi la nuit se prolonge, Pierce s'y oppose. Le *sheriff* reconnaît qu'il a mal agi, pour assurer sa réélection. Un révérend afro-américain se trouve sur les lieux, il a proposé son soutien à Jagger, en vain. Le *sheriff* amène le condamné : il refuse à nouveau les prières du révérend, et promet à la foule qui s'impatiente un beau spectacle. Monté sur la potence, il proclame qu'il a aimé tuer sa victime. Jagger est pendu. Le révérend s'adresse à la foule : il y a tellement de haine dans les cœurs qu'elle se retrouve dans la noirceur du ciel. De retour au bureau du *sheriff*, la noirceur perdure. En allumant la radio, les hommes présents apprennent que le même phénomène est observé à Dallas, au dessus du mur de Berlin, dans le Vietnam du Nord, ... L'hôte conclut : la haine est une maladie contagieuse et mortelle, on peut la voir dans le miroir.

Disponibilité: DVD

Référence: *Quatrième dimension (La série originale) - L'intégrale*, Universal Pictures, 2010

The United States Steel Hour

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Shadow of a Pale Horse
Date de diffusion 20/07/1960 (mercredi, 10h-11h)
Saison de l'épisode 7
Numéro 21

Synopsis Dans la petite ville isolée de Cobar Springs, sur la Frontière australienne, un jeune homme est trouvé mort, avec auprès de lui Jess Langen, ivre, un bâton ensanglanté à ses pieds. Le père de la victime, Jack Rigger, se jette sur Jess. Ce dernier prétend qu'un homme sur un cheval clair a commis le crime. Jack accepte d'attendre d'avoir enterré son fils pour lyncher Jess. Le lendemain, Jess échappe au lynchage grâce à l'intervention de son patron, Kirk. Une tempête ayant coupé toutes les communications, la communauté doit rendre la justice sans aide extérieure. Les habitants consultent un ermite qu'ils considèrent comme un homme sage et neutre. Pour assurer l'impartialité de la procédure, il donne à Jack le rôle de l'avocat de la défense, Kirk sera le procureur, et le juge sera le conducteur d'un chariot de ravitaillement, absent lors des événements. Le procès est organisé. Une nouvelle théorie du crime apparaît : le fils de Jack aurait surpris un cambrioleur. Jack obtient un délai pour retrouver l'homme sur le cheval clair, car il croit les déclarations de son client. Jess lui-même n'est pas sûr d'être innocent, car il s'est disputé avec la victime le soir du crime, et il était ivre. Jack demande à arrêter le procès : seule sa famille souffre, la communauté n'est pas vraiment concernée. Cette proposition est refusée.

Le procès prend fin et Jess est condamné à mort. L'ermite revient en ville pour apporter son soutien à Jess. Le condamné est pendu, après que la communauté ait répété son consentement. Tous se retrouvent au saloon, où l'ambiance est morbide ; le prix de la justice est très élevé. Pendant qu'ils se disputent, ils entendent un cheval arriver : c'est un cheval clair dont le cavalier, mort, s'est attaché au cheval. Kirk s'effondre, et Jack se demande s'ils sont tous coupables de meurtre. La justice est vraiment pour les hommes forts.

Disponibilité: UCLA

Référence: DVD12115 T

The Virginian, puis The Men from Shiloh

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The Executioners
Date de diffusion 19/09/1962 (mercredi, 7h30-9h)
Saison de l'épisode 1
Numéro 1
Synopsis Tom Newcombe, hors-la-loi notoire et meurtrier, est pendu en ville. Molly, jeune journaliste, a détesté la pendaison, mais a dû y assister pour des raisons professionnelles. Le Virginien a choisi de ne pas y assister, car la mort est un événement qui doit rester privé selon lui. Au ranch, l'anniversaire de Betsie, la fille du juge Garth, est en préparation. Le *sheriff* reproche au juge de ne pas avoir assisté à la pendaison, ce qui pourrait être interprété comme un signe de désaveu, alors que la loi a été respectée. Lors de la fête d'anniversaire, Paul, un étranger, fait la connaissance de Miss Celia, l'institutrice. Puis il fait un numéro de mime avec une cordelette, il se la passe autour du cou, provoquant un malaise dans l'assemblée. Paul est embauché au ranch, mais le juge Garth ne l'apprécie pas, car il pose des questions sur le procès. Paul séduit Miss Celia, mais le *sheriff* désapprouve car en tant qu'institutrice, elle doit rester digne et « pure ». Le Virginien provoque Paul, il pense qu'il cherche à venger Tom. Paul cherche la vérité, et pense que Tom est innocent du meurtre pour lequel il a été condamné. Paul amène Celia à avouer qu'elle était avec Tom le soir du crime, elle se sent responsable de sa mort. Elle n'a pas témoigné en sa faveur pour préserver sa réputation et son emploi. Il lui révèle que Tom est son père. Le *sheriff* arrive et Paul le menace d'une arme, il le considère comme également responsable de la mort de son père. Le Virginien, qui assiste à la scène, proclame que tout le monde est coupable, la ville s'est vengée, maintenant la honte est générale. Paul est satisfait, mais frappe le *sheriff*. Le *sheriff* et Celia sont laissés seuls.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Virginian, The Complete First Season*, Timeless Media, 2010

Titre de l'épisode The Judgment
Date de diffusion 16/01/1963 (mercredi, 7h30-9h)
Saison de l'épisode 1

Numéro 17

Synopsis Le juge Garth reçoit la visite d'un groupe qui lui demande de se porter candidat pour redevenir juge. Un flashback commence. Dix ans plus tôt, les frères Carewe, hors-la-loi notoires, arrivent à Medicine Bow pour sauver leur frère Billy d'une condamnation à mort. L'avocat de Billy souligne que le juge n'a pas rendu sa sentence, et a le droit légalement de ne pas tenir compte de l'avis du jury, s'il a une bonne raison. Jake Carewe pense que son frère a subi une discrimination car sa famille a mauvaise réputation, ce que nie Garth. Le juge courtise Alice (qu'il compte épouser), mais elle le trompe avec le *sheriff*. Les frères Carewe intimident les habitants de la ville et les menacent. Le *sheriff*, qui doit arrêter les Carewe, est roué de coups. Les commerçants de la ville discutent avec le juge, ils sont inquiets et prêts à céder. Le juge refuse de les suivre. Garth apprend à l'adjoint du *sheriff* qu'il compte démissionner après cette affaire, pour s'occuper de son ranch et de sa fille. Alice avoue à Garth sa liaison avec le *sheriff*. Ce dernier démissionne plutôt que de faire face aux Carewe. Garth n'arrive pas à recruter des adjoints pour le nouveau *sheriff*, tous ont peur des représailles. Un juré apporte une déclaration sous serment du jury attestant que Billy a été discriminé. Garth refuse d'en reconnaître la validité. L'avocat de la défense propose au juge d'annuler le procès. Garth refuse. La foule s'assemble devant le tribunal pour entendre la sentence. Garth, aidé du *sheriff*, amène Billy au tribunal. Le juge oblige les Carewe à se désarmer pour entrer au tribunal. Il condamne Billy à la pendaison, qui doit avoir lieu immédiatement, étant donné les circonstances. Le juge tue un Carewe en état de légitime défense, et retient la foule dans la salle du tribunal sous la menace d'une arme, le temps de la pendaison. En sortant, le juge empêche les Carewe de récupérer leurs armes, ils s'en vont en emportant les deux corps. Le juge espère qu'un jour les armes ne seront plus nécessaires. Retour au temps présent : les Carewe ne se sont jamais vengés. Garth ne compte pas se présenter car l'ancien avocat de Billy, son adversaire, fera un bon juge.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Virginian, The Complete First Season*, Timeless Media, 2010

Titre de l'épisode The Brothers
Date de diffusion 15/09/1965 (mercredi, 7h30-9h)
Saison de l'épisode 4
Numéro 1

Synopsis Dans la prison d'un fort militaire, Will Denning, condamné à mort, doit être exécuté dans quelques heures. Son frère, Matt, arrive et le fait évader, en assommant violemment le gardien, un sergent. Will se prétend innocent. Les frères décident d'aller au Canada, mais Will doit passer d'abord par son ranch, pour chercher sa femme et son fils. Emmet, le *sheriff*, est aussi le meilleur de Matt. Il essaie de les arrêter au ranch, mais il est blessé par Will. Il révèle à Matt que le sergent est mort. Emmet se lance à la poursuite des Denning, il rencontre sur la route les militaires qui les cherchent eux aussi. Ils sont rattrapés, mais la région est remplie d'Indiens hostiles. Les Indiens attaquent, les militaires doivent accepter de donner des armes aux Denning pour qu'ils se battent à leurs côtés. Une fois la confrontation terminée, Will tire de sang froid sur un vieil indien, qui le blesse mortellement. Pendant son agonie, Will admet sa culpabilité, il a menti à Matt pour recevoir son aide. Lors du procès de Matt, les circonstances atténuantes sont multiples mais le juge refuse de les

considérer. La veille de son exécution, Matt fait ses adieux aux cowboys du ranch. Sa femme lui apprend que tous ses biens ont été vendus aux enchères bien au-dessus de leur valeur réelle, preuve du soutien de la communauté. Le jeune fils de Matt arrive et donne une arme à son père pour le sauver. Emmett refuse de laisser Matt s'évader, obéir à la loi est difficile mais indispensable. Matt abandonne. Au matin, le *marshal* vient chercher Matt pour sa pendaison et ne comprend pas son calme. Emmett aide la femme et le fils de Matt dans leurs derniers préparatifs pour leur nouvelle vie.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Virginian, The Complete Fourth Season*, Timeless Media, 2013

Titre de l'épisode Requiem for a Country Doctor
Date de diffusion 25/01/1967 (mercredi, 7h30-9h)
Saison de l'épisode 5
Numéro 18
Synopsis Le Virginien arrive dans une ville où une potence est en construction. Il apprend que Stacey Grainger, son ami, a été condamné à mort pour le meurtre d'un docteur, qu'il aurait aussi volé. Le Virginien est envoyé auprès du juge de paix pour se renseigner, il explique qu'il n'a pas attendu le juge fédéral car la ville est touchée par le crime et les habitants attendent une réaction. Il refuse d'accorder un délai, Stacey. Le Virginien mène l'enquête auprès de la famille de la victime, Mme Marsh et sa fille, Lucy, sans succès. Puis il interroge la serveuse du saloon, Clara, qui lui révèle que le docteur était aimé de tous. Le *sheriff* demande au Virginien de laisser Stacey trouver la paix, pour que la pendaison se déroule bien. Le Virginien inspecte la scène de crime avec l'adjoint du *sheriff*, et trouve le portefeuille du médecin, encore plein. Selon la rumeur, le docteur aurait une maîtresse, ce que nie fermement sa femme. Le Virginien pense que Clara est la maîtresse en question, elle nie. Lucy rend visite à Stacey en prison. En sortant, elle avoue au Virginien qu'elle a surpris son père avec Clara sur les lieux du crime il y a quelques temps. Le Virginien est agressé et assomé par deux hommes qui l'accusent de troubler la paix. Le prisonnier dans la cellule voisine de Stacey essaie de s'évader avec des complices et propose à Stacey de les suivre. Stacey hésite, le *sheriff* arrive et tue les criminels. Le Virginien interroge à nouveau Clara : elle avoue qu'elle a eu une liaison avec le médecin. Il se rend ensuite chez Mme Marsh. Elle explique que Lucy est en vérité la fille de Clara. Le couple l'a adoptée. Quand Clara a demandé à voir sa fille, elle a demandé à son mari de la payer pour qu'elle s'en aille. Clara avoue que le docteur l'a empêchée de se suicider, mais il a été mortellement blessé en la sauvant. Stacey est libéré. Stacey et le Virginien observent Lucy inviter Clara à dîner avant de quitter la ville.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Virginian, The Complete Season Five*, Timeless Media, 2012

Titre de l'épisode A Bad Place to Die
Date de diffusion 08/11/1967 (mercredi, 7h30-9h)

Saison de l'épisode 6

Numéro 9

Synopsis Trampas est condamné à mort pour meurtre, il lui reste six jours à vivre. Stacey, Grainger, et le Virginien lui promettent de l'aide, car il est innocent. Trampas arrive en prison, son compagnon de cellule le prévient qu'il n'a plus qu'à attendre et à avoir peur. Le Virginien entre sous une fausse identité au ranch Standish, le père de la victime. Il découvre que la jeune et belle veuve, Lila, est convoitée par le contremaître, Kylee. Fred, la victime, avait notoirement mauvais caractère, prompt à la bagarre. Les appels pour Trampas échouent. L'arrivée du bourreau pousse Trampas à réfléchir à sa participation à l'évasion préparée par les autres prisonniers. Le Virginien accuse Kylee d'avoir tué Fred pour s'emparer du ranch et de Lila, il nie. Les prisonniers s'évadent, et prennent un gardien en otage. Grainger arrive avec un sursis du gouverneur en main, il apprend l'évasion. Le Virginien désapprouve et demande à Stacey de retrouver le maréchal-ferrand itinérant, un possible témoin. Les évadés volent des armes et des chevaux avant de se séparer, Trampas reste en arrière avec le gardien blessé. Le gardien meurt des suites de ses blessures. À la prison, Grainger apprend au directeur que les évadés ont été retrouvés, l'un d'entre eux a avoué avoir blessé le gardien. Le Virginien retrouve Trampas et lui demande de se constituer prisonnier. Trampas finit par accepter. Stacey retrouve le maréchal-ferrand. Celui-ci avoue le crime, Trampas est libéré. Au ranch Standish, Trampas présente ses condoléances à Standish. Ce dernier reconnaît qu'il est dur et qu'il a mal éduqué son fils. Le Virginien et Kylee se réconcilient.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Virginian, The Complete Season Six*, Timeless Media, 2012

Titre de l'épisode The Price of the Hanging

Date de diffusion 11/11/1970 (mercredi, 7h30-9h)

Saison de l'épisode 9

Numéro 9

Synopsis Tate arrive au lever du jour dans la petite ville de Concho, il cherche un médecin pour soigner le colonel Mackenzie. Il ne trouve que sa femme, elle lui explique que son mari, Kinkaid, doit être pendu le lendemain matin. Tate va voir le juge Markham pour obtenir la libération de Kinkaid le temps d'opérer, le juge refuse. Markham pense que Kinkaid est incompetent et dangereux, mais face au colonel blessé, il cède. Kinkaid commence par refuser d'opérer, puis demande 10000\$ car il est très endetté et veut laisser un capital à sa femme. Le docteur commence l'opération, puis s'arrête en plein milieu : Tate doit prouver son innocence ou il laissera le colonel mourir. Kinkaid prétend qu'il était en état de légitime défense quand il a tué Gannon, un joueur de poker, au saloon. L'entraîneuse, témoin de la scène, a menti selon lui. Tate l'interroge, elle raconte sa version des faits. Il y a eu une bagarre entre Kinkaid et Gannon, et un coup de feu est parti. L'arme n'a pas été retrouvée. Tate parle avec le *sheriff* qui lui explique que le docteur car il n'a pas réussi à sauver la fille du juge à cause d'une erreur médicale, il le déteste depuis. Tate s'introduit chez le juge, trouve une arme cachée dans son bureau et croise la femme du juge, qui a perdu l'esprit. Le juge nie qu'il s'agisse de l'arme de Gannon. Le docteur a terminé l'opération, il est ramené dans sa cellule. La foule se rassemble au pied de la potence pour assister à la pendaison.

L'exécution est interrompue par Tate qui force le juge à reconnaître qu'il a condamné Kinkaid pour la mort de sa fille, il a caché l'arme du crime. Kinkaid est libéré et embrassé par la foule. Le colonel fait le chèque de 10000\$ que le médecin déchire aussitôt. Ils se remercient mutuellement. Tate et le colonel s'en vont.

Disponibilité: DVD

Référence: *The Virginian: The Final Season*, Shout Factory, 2013

The Young Rebels

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode To Hang a Hero

Date de diffusion 11/10/1970 (dimanche, 7h-8h)

Saison de l'épisode 1

Numéro 4

Synopsis Jeremy, Henry et Isak sont envoyés à New York, derrière les lignes ennemies, pour prendre contact avec un espion patriote. Isak est fait prisonnier par les Anglais et se fait passer pour un esclave, il prétend que son maître est Jeremy. Henry et Jeremy rencontrent l'espion. Il s'appelle Nathan Hale, il a un réseau de partisans dans la ville, les Fils de la Liberté. Il leur apprend que des chevaux ont été aperçus à Battery Park, les Anglais vont chercher à contourner les soldats patriotes par le fleuve. Dans une taverne, Jeremy et Henry retrouvent Isak qui apporte des informations complémentaires sur les plans anglais. Il a été « adopté » par le commandant britannique, Jeremy lui « donne » Isak. Un capitaine britannique reconnaît Nathan, c'est son cousin. Un autre soldat accuse Nathan d'être un espion patriote, il est arrêté. Le commandant ordonne que Nathan soit pendu à onze heures pour qu'elle puisse servir d'exemple à la foule. Le capitaine rend visite à son cousin, et tente de comprendre ses motivations. Nathan lui pardonne sa participation aux forces contre-révolutionnaires. Le lendemain matin, Jeremy et Henry apprennent que les Fils de la Liberté ont pris peur, ils veulent abandonner la révolution. Avant l'exécution, le commandant offre à Nathan une commutation de sa peine s'il renie ses opinions en public. Nathan refuse de céder, et réaffirme son patriotisme avant d'être pendu, devant les patriotes présents dans la foule. Le soir, les Fils de la Liberté se rassemblent : les États-Unis sont bien un pays car Nathan est mort pour lui. Ils se rendent à Battery Park et dispersent les chevaux. De retour derrière les lignes américaines, tout le crédit de la victoire est donné à Nathan. Il a redonné du courage aux patriotes par son héroïsme, il ne sera pas oublié.

Disponibilité: Internet

Titre de l'épisode Dangerous Ally

Date de diffusion 06/12/1970 (dimanche, 7h-8h)

Saison de l'épisode 1

Numéro 12

Synopsis Jeremy et Henry se rendent aux funérailles d'un homme tué par une balle perdue. Ils rencontrent Edward, le cousin de Henry, lassé d'attendre la fin de la révolution. Selon lui, les patriotes se gargarisent de mots, alors que tout le monde devrait se soulever, et les civils utiliser le terrorisme. Edward met au point une bombe, avec des produits volés dans la pharmacie d'Henry, et fait exploser un entrepôt de l'armée. Son nouveau projet est de faire exploser une bombe dans une taverne où le général Cornwallis et ses officiers vont se réunir. Henry est arrêté par les Anglais (qui ont suivi la piste des produits chimiques) mais il refuse de parler, et l'officier le condamne à mort pour terrorisme. Jeremy, Isak et le général Washington discutent de la distinction entre la guerre, le terrorisme et le meurtre. Le général rappelle qu'ils ne peuvent accepter le terrorisme, sous peine de trahir leurs idéaux. Il écrit ensuite un faux ordre de transfert pour Henry. Jeremy et Isak placent ce faux ordre sur un messager de l'armée britannique, dont l'arrivée interrompt la pendaison au dernier moment. Henry est ensuite délivré par les patriotes lors de son transfert. Le complice d'Edward finit par accepter de renoncer au terrorisme, et tous se rendent à la taverne pour empêcher l'attentat. Jeremy et Henry s'installent dans l'auberge comme deux clients ordinaires. Edward, qui a enclenché le compte à rebours, demande à son cousin de sortir avant l'explosion. Il refuse et exige que la bombe soit désarmée. Edward cède, reconnaissant le manque de légitimité de son action. Dans le camp des patriotes, Edward semble avoir compris que le terrorisme n'apporte pas la liberté. Le panneau déroulant précise que, dans la réalité, les étudiants amers à cause de la fermeture des universités, ont fini par comprendre que l'honneur est indispensable à la survie d'une nation, grâce à l'intervention des sages leaders patriotes.

Disponibilité: Internet

Titre de l'épisode	Unbroken Chains
Date de diffusion	27/12/1970 (dimanche, 7h-8h)
Saison de l'épisode	1
Numéro	14
Synopsis	Jeremy, Henry et Isak surprennent un voleur dans une de leur cache d'armes. Il s'agit de Pompey, le frère d'Isak. Pompey nie être un espion britannique. C'est un esclave qui a pris la fuite, il ne fait confiance à personne, et pense qu'Isak se fait des illusions sur les États-Unis. Pompey est emmené dans un lieu sûr, où il raconte comment il a été séparé de sa famille par son maître, qui a vendu ses proches uns à uns. Pompey refuse de rejoindre la cause patriote, il ne se bat que pour lui. Les patriotes, en compagnie de Lafayette, surprennent Pompey qui les espionne. Il avoue sa culpabilité, un procès improvisé se tient, les patriotes condamnent Pompey à mort à l'unanimité. Isak sauve son frère de l'exécution et le laisse partir. De retour chez les patriotes, Isak se fait admonester mais tous sont soulagés que l'exécution n'ait pas eu lieu. Pompey se rend dans la garnison anglaise, mais il ne donne aucune information au colonel qui l'interroge. Ce dernier menace de le renvoyer comme esclave aux Caraïbes et révèle son racisme. Pompey parvient à s'enfuir, et retourne chez les patriotes. Il les aide à s'introduire dans la garnison, pour détruire les munitions qui y sont entreposées. Ils sont découverts, une fusillade éclate. Ils s'enfuient une fois leur objectif atteint. De retour à leur quartier général, les patriotes savourent leur victoire. Lafayette prononce officiellement l'émancipation de Pompey en vertu de ses pouvoirs de général de

l'armée continentale. Pompey ne choisit pas de nom de famille pour se souvenir qu'il reste encore des esclaves.

Disponibilité: Internet

Thriller

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode Guillotine

Date de diffusion 26/09/1961 (lundi, 10h-11h)

Saison de l'épisode 2

Numéro 2

Synopsis France, 1875, autour de la guillotine, le bourreau et ses assistants font leurs derniers réglages. Un prisonnier est surpris dans son sommeil et emmené à l'exécution malgré ses supplications. L'hôte, Boris Karloff, présente l'exécution « à la française » et regrette l'abandon des méthodes anciennes. Un prisonnier, Robert, reçoit la visite de sa femme, Babette. Selon une coutume, si le bourreau meurt juste avant son exécution, il sera libéré. Il lui demande donc de tuer le bourreau, M. de Paris. Babette le séduit et l'empoisonne. Alors que le bourreau ressent les effets du poison, qui le gênent sur le chemin de la prison, le condamné refuse d'être inquiet. M. de Paris est de plus en plus affaibli, et il ne trouve pas d'aide car c'est l'exécuteur. Babette se présente à la porte de la prison, réservée à M. de Paris, pour voir s'il a survécu. Robert demande à être emmené dans la cour de la prison, car si le bourreau est en retard, son exécution sera annulée. M. de Paris arrive à la prison, comprend ce qu'il s'est passé en voyant Babette, et la fait arrêter. Il se traîne jusqu'à la guillotine, et meurt avant d'avoir pu actionner le levier. Robert triomphe. L'assistant prend la main du bourreau et la fait tomber sur le levier, déclenchant la chute de la lame. Le couperêt tombe.

Disponibilité: DVD

Référence: *Thriller: The Complete Series*, Image Entertainment, 2010

Wagon Train

Chaîne de première diffusion NBC

Titre de l'épisode The Jean LeBec Story

Date de diffusion 25/09/1957 (mercredi, 7h30-8h30)

Saison de l'épisode 1

Numéro 2

Synopsis La caravane des pionniers est à St Joseph, Missouri, pour faire un dernier ravitaillement avant le grand départ vers l'Ouest sauvage. Mark Harmon est le leader tout puissant dans la ville. Son fils, Bill, perd au poker contre Jean LeBec. Ce dernier accompagne Mary Leigh, une jeune femme placée sous sa protection, en Californie. Bill fait des avances à Mary Leigh, Jean intervient. S'en suit un duel entre les deux hommes et Bill

est tué en état de légitime défense par Jean. Jean s'enfuit de la ville, car Mark le menace de sa vengeance. Il interdit aux commerçants de la ville de ravitailler les membres de la caravane, tant que Jean ne lui est pas livré. Pour mettre fin à cette situation, Jean se rend. Il est immédiatement condamné à mort par un procès expéditif. Alors que la potence est en construction, Mary Leigh vient supplier Mark de sauver Jean. Mark finit par céder, reconnaît qu'il a mal éduqué son fils, et libère Jean à condition qu'il épouse Mary Leigh. La caravane peut repartir.

Disponibilité: DVD

Référence: *Wagon Train, The Complete First Season*, Timeless Media Group, 2010

Wanted : Dead or Alive

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode Tolliver Bender
Date de diffusion 13/02/1960 (samedi, 9h-9h30)
Saison de l'épisode 2
Numéro 23

Synopsis Josh et Jessie arrivent dans une petite ville à la recherche de Tolliver Bender. Ils découvrent qu'il doit être pendu dans l'heure. Josh interrompt la pendaison, il explique au « représentant de la loi », Amos McKenna, qu'il a besoin du témoignage de Tolliver pour sauver un ami à lui – qui encourt la peine de mort. McKenna laisse dix jours à Josh pour revenir avec Tolliver, ou Jessie sera pendu à sa place. En chemin vers le tribunal, Josh et Tolliver discutent : il a tué un homme car il avait insulté sa fille (à juste titre cependant) et il accepte son châtement. Tolliver sauve Josh lors d'une fusillade. En ville, Josh touche 1000\$ (car il a ramené Tolliver pour le procès) et rencontre une jeune femme, Abbie. Sur le chemin du retour, Josh et Tolliver sont attaqués, et l'argent est volé. Abbie se révèle être la fille de Tolliver. Josh est fait prisonnier par un homme de McKenna, Tolliver a disparu. Josh et Jessie sont sur le point d'être pendus. Tolliver arrive, il demande la libération des deux hommes en échange des 1000\$ disparus. Tolliver explique qu'il est revenu pour être pendu, et il annonce qu'il a caché l'argent dans la ville. Le public de la pendaison quitte les lieux en courant, pour chercher l'argent. Tolliver est pendu. En partant, Josh explique que Tolliver a donné l'argent à sa fille pour qu'elle ait une chance dans la vie.

Disponibilité: DVD

Référence: *Wanted: Dead or Alive - The Complete Series - Special Edition*, Mill Creek Entertainment, 2013

Yancy Derringer

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode Memo to a Firing Squad
Date de diffusion 04/12/1958 (jeudi, 8h30-9h)

Saison de l'épisode 1

Numéro 9

Synopsis Avant d'être assassiné, un homme confie à Yancy Derringer un pli pour l'administrateur Colton. Ce pli est volé par un pickpocket. Yancy apprend ensuite qu'il contient un pardon présidentiel pour Philip Hampton, condamné à mort pour le meurtre de son officier supérieur pendant la Guerre de Sécession. Yancy se rend à la prison, où l'officier en charge, le colonel Tate, compte bien fusiller Philip le lendemain. Philip a en effet tué le frère du colonel. Yancy récupère le pardon, mais l'administrateur est enlevé par trois soldats (il ne peut le faire appliquer). Yancy apporte directement le pardon au colonel qui refuse d'en tenir compte et le détruit sous ses yeux. Le colonel arrête Yancy, mais celui-ci parvient à s'enfuir. Le lendemain, Yancy sauve Philip de son exécution au dernier moment. Ils s'enfuient. Ils se rendent dans une plantation abandonnée, où l'administrateur est retenu, et le délivrent. Le colonel est ensuite attiré dans un casino, car il cherche toujours à assassiner Philip pour se venger. Il est arrêté en flagrant délit de tentative de meurtre.

Disponibilité: DVD

Référence: *Yancy Derringer - The Complete Series*, Timeless Media Group, 2012

You Are There

Chaîne de première diffusion CBS

Titre de l'épisode The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc

Date de diffusion 01/03/1953 (dimanche, 6h-6h30)

Saison de l'épisode 1

Numéro 5

Synopsis Cronkite, l'hôte, nous apprend que Jeanne d'Arc a été condamnée car c'est une sorcière et une relapse selon le tribunal. Elle menace le pouvoir britannique dans la guerre de succession pour le trône de France. Elle doit être exécutée dans la journée. À Rouen, le bûcher est en construction. Les habitants sont réticents car la jeune fille a reçu l'inspiration divine, mais ils obéissent à leur duc. Jeanne doit être brûlée vive, ce qui est rare. Le duc de Warrick explique au journaliste qu'elle sera brûlée pour sorcellerie ou trahison (si elle se rétracte). Il nie l'importance de son rôle. Dans sa cellule, Jeanne est interrogée par un moine dominicain, et un directeur de conscience, qui lui demandent de se rétracter sur l'origine divine de ses « voix ». Elle refuse ; les clercs lui annoncent qu'elle va mourir le jour même, elle s'effondre en pleurs. Elle supplie pour être pendue ou noyée, mais pas brûlée. Les officiels et la foule se rassemblent devant le bûcher. Jeanne est amenée, puis excommuniée, et confiée au bras séculier. Elle est brûlée, un homme pousse un cri de soutien dans la foule. À Louviers, dans le camp français, Le Hire, qui a assisté à l'exécution, rapporte comment Jeanne est morte. Elle n'a pas eu peur, elle a prié jusqu'au bout, Dieu l'a empêchée de souffrir. Il exhorte la foule à la venger. Selon Cronkite, Le Hire a donné naissance à la légende de Jeanne. Elle a été canonisée : l'histoire lui a donné raison.

Disponibilité: UCLA

Référence: VA1971 T

Titre de l'épisode The Death of Socrates
Date de diffusion 03/05/1953 (dimanche, 6h-6h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 14

Synopsis Walter Cronkite présente le cas de Socrate : à Athènes, personne ne veut le voir mourir, ni le peuple, ni les dirigeants, ni ses amis, et pourtant son exécution se prépare. Aristophane est interviewé : il a critiqué Socrate, mais il ne pense pas que le philosophe soit coupable de crime. Sa pièce, *Les Nuées*, a servi de prétexte pour faire condamner Socrate, car il a osé critiquer la démocratie et son fonctionnement. Un ami de Socrate sort de la prison : ce dernier a prophétisé que des punitions terribles allaient s'abattre sur la cité, elle souffrira plus que lui. Il n'a pas peur de la mort, seulement de faillir moralement. Milatus, le principal accusateur, arrive. Selon lui, Socrate a forcé le tribunal à le condamner à mort car il n'a pas offert de compromis. Le philosophe a refusé de s'enfuir. Un partisan de Socrate explique que l'homme est un vieillard, il n'acceptera pas l'exil, seulement une amnistie. Anates, éminent démocrate, est interrogé. Les disciples de Socrate ont fait de mauvais dirigeants. Platon essaie d'intercéder pour le maître, mais Anates refuse de céder car il a mis en cause leur mode de vie et leur mode de gouvernement. Dans sa prison, Socrate explique son choix à ses disciples. S'il ne peut discuter, critiquer, il n'a plus de raison de vivre. Seul son corps va mourir, ses idées survivront, et il sera éternel de cette façon. S'il s'enfuit, Anates gagne, et il ne pourra plus donner le meilleur de lui-même à ses proches et à sa famille. Le bourreau arrive avec le poison ; il décrit ses effets. Socrate boit la ciguë, continue à échanger des propos sur la vérité avec ses disciples, demande à Criton de payer une de ses dettes puis meurt. Cronkite donne raison à Socrate : ses idées ont survécu, nombreux sont ceux qui ont continué à chercher ce qu'est la justice, la vertu, la liberté et la vérité. Les Athéniens ont pleuré le vieil homme têtu qui refusait de les laisser se complaire dans leur confort, leur ignorance, et leur vanité. Ils ont été forcés de chercher des objectifs plus nobles à la vie humaine que le pouvoir et la richesse.

Disponibilité: UCLA
Référence: VA1967 T

Zorro

Chaîne de première diffusion ABC

Titre de l'épisode Zorro Saves a Friend
Date de diffusion 14/11/1957 (jeudi, 8h-8h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 6

Synopsis Le capitaine Monastario a fait arrêter Elena Torres et sa mère, deux dames de la haute société, pour s'en prendre à Don Torres, un riche propriétaire dont il convoite les terres et la fortune. Don Diego conseille la patience à son père, car ce dernier veut soulever une rébellion. Il donne le même conseil à Bénito, un *vaquero*, amoureux d'Elena, qui veut agir pour la libérer. Don Diego rend visite à Elena et sa mère, elles lui

apprennent que Monasterio veut leur faire signer une fausse confession attestant que leur mari et père est un traître à la couronne. La nuit venue, Zorro s'introduit dans la garnison, et il est capturé avant de pouvoir libérer les dames. Démasqué par les soldats, il s'agit de Bénito. Monasterio le condamne à mort sur place, et demande au sergent Garcia d'organiser immédiatement la pendaison. Un prêtre rend visite à Bénito. Alors que la corde est mise autour du cou du condamné, le prêtre se révèle : il s'agit de Zorro. Il libère Bénito, se bat avec les soldats et s'enfuit.

Disponibilité: DVD

Référence: *Walt Disney Treasures: Zorro, The Complete First Season*, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2009

Titre de l'épisode Garcia Stands Accused
Date de diffusion 16/01/1958 (jeudi, 8h-8h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 15
Synopsis Le sergent Garcia reçoit un message de Zorro qui lui donne rendez-vous dans la nuit, pour se constituer prisonnier. Parvenu au lieu donné, Garcia doit abandonner son épée à la demande d'un inconnu. Le lendemain, un messenger du roi arrive en ville, il a été battu et volé (alors qu'il transportait la paie des soldats). Le coupable n'a laissé pour preuve qu'une épée brisée. Le sergent rentre en ville, et le messenger le désigne comme l'agresseur. Garcia est arrêté puis jugé et condamné à être fusillé. Zorro comprend que le messenger fait partie du complot. Il interrompt l'exécution au dernier moment, et force le messenger à avouer en public : c'est bien lui qui a volé la paie. Garcia est sauvé, et ordonne à ses soldats de poursuivre la fausse victime plutôt que le cavalier masqué.

Disponibilité: DVD

Référence: *Walt Disney Treasures: Zorro, The Complete First Season*, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2009

Titre de l'épisode Zorro Fights His Father
Date de diffusion 06/02/1958 (jeudi, 8h-8h30)
Saison de l'épisode 1
Numéro 18
Synopsis Le *magistrado* Galindo doit faire face à une manifestation sous ses fenêtres. Les paysans, représentés par Paco, exigent que les taxes illégalement levées leurs soient rendues, car ils ont faim. Le sergent Garcia, provisoirement à la tête de la garnison, prend leur parti. Un paysan jette une pierre qui casse une vitre du magistrat. La foule est dispersée. L'homme qui a jeté la pierre est en fait un agitateur payé par le magistrat, pour faire croire aux propriétaires terriens qu'ils sont en danger. Les propriétaires se rassemblent, et forment un comité de vigilance pour restaurer l'ordre. Don Alejandro en prend la tête. Le comité arrête Paco et le magistrat le condamne à mort pour trahison. Don Alejandro révèle à Don Diego qu'il ne s'agit que d'une ruse pour faire venir Zorro au secours de Paco.

Cependant, le *magistrado* avance l'heure de l'exécution à minuit, car il veut réellement se débarrasser de Paco, un homme trop intelligent. Malgré les objections de Garcia, l'exécution a lieu, mais Zorro a saboté les fusils (par des balles à blanc). Il échappe ensuite au piège dressé par Garcia, et s'enfuit avec Paco. Don Alejandro a compris la leçon : il renonce au comité de vigilance, les citoyens ne doivent pas se charger de la loi et de l'ordre, ils ont failli exécuter un homme innocent.

Disponibilité: DVD

Référence: *Walt Disney Treasures: Zorro, The Complete First Season*, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2009

Titre de l'épisode	The Flaming Arrow
Date de diffusion	18/12/1958 (jeudi, 8h-8h30)
Saison de l'épisode	2
Numéro	11
Synopsis	Ricardo, un ami de Don Diego, fait des farces au <i>commandante</i> , et l'humilie devant les dames de la ville. Le soir, Ricardo se rend sous le balcon de sa cousine pour lui faire la sérénade, déguisé en Zorro. Il est arrêté par le sergent Garcia, qui sait qu'il ne s'agit pas du vrai Zorro. Cependant, le <i>commandante</i> ne veut pas le croire et ordonne que l'homme arrêté soit pendu. Don Diego critique le <i>commandante</i> qui veut réparer son honneur par cette exécution. La pendaison est interrompue par Zorro au dernier moment. Il fait reconnaître au <i>commandante</i> que Ricardo est innocent après l'avoir battu en combat singulier à l'épée, puis il jette Ricardo dans un abreuvoir pour lui donner une leçon.

Disponibilité: DVD

Référence: *Walt Disney Treasures: Zorro, The Complete Second Season*, Walt Disney Studios Home Entertainment, 2009

Sources : Tim Brooks, Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows (1946-present)*, 9^e édition, New York, Ballantine Books, 2007 (1979), xxi-1832 p., TVGuide.com; l'ensemble des synopsis a été rédigé par l'auteur du présent mémoire.

Présentation des séries du corpus

Titre ***21 Beacon Street***

Diffusion: 1959-1959

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 11

Genre : enquêtes policières

Présentation rapide : Dennis Chase (Dennis Morgan), détective privé, et son équipe, utilisent des méthodes inhabituelles pour résoudre des crimes, et piéger les criminels. Ils sont souvent amenés à mettre en place des mises en scène afin de les tromper pour qu'ils avouent.

Titre ***Adventures of Superman***

Diffusion: 1952-1958

Chaîne: syndication

Nombre de saisons: 6

Nombre d'épisodes: 104

Genre : science-fiction, aventure

Présentation rapide : La série met en scène les aventures de Superman alias Clark Kent (George Reeves), et Lois Lane (Phyllis Coates pour la première saison, puis Noel Neill), journalistes qui mènent des enquêtes pour le *Daily Planet*, dans la ville de Metropolis. L'éditeur du journal, Perry White (John Hamilton) ainsi que le jeune Jimmy Olsen (Jack Larson) les y aident. Les pouvoirs de Superman sont nombreux : force surhumaine, vision par les rayons X, vision télescopique, et bien sur le pouvoir de voler. Sa seule faiblesse est la kryptonite. Les épisodes sont produits avec un petit budget. Le ton sérieux des premières saisons cède peu à peu le pas à l'humour. La série est rediffusée à de nombreuses reprises après l'arrêt de la production.

Titre ***A Man Called Shenandoah***

Diffusion: 1965-1966

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 34

Genre : western

Présentation rapide : Un homme (Robert Horton) a été découvert blessé dans l'Ouest sauvage. Amnésique, il prend le nom de Shenandoah et cherche au fil des épisodes à découvrir sa véritable identité.

Titre *Alcoa Premiere*

Diffusion: 1961-1963

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 58

Genre : Anthologie dramatique

Présentation rapide : Fred Astaire est l'hôte dans cette anthologie dramatique, et joue occasionnellement. De nombreuses stars apparaissent dans ce programme prestigieux : Lee Marvin, Charlton Heston, James Stewart, John Ford lui-même dirige un épisode, un autre est basé sur un script de Ray Bradbury.

Titre *Alcoa Presents: One Step Beyond*

Diffusion: 1959-1961

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 97

Genre : anthologie fantastique

Présentation rapide : L'hôte John Newland présente cette anthologie d'histoires fantastiques, surnaturelles. Les fantômes et la transmission de pensée sont des thèmes récurrents.

Titre *Alfred Hitchcock Presents*

Diffusion: 1955-1962

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 7

Nombre d'épisodes: 317

Genre : anthologie de suspense

Présentation rapide : Alfred Hitchcock est l'hôte de cette anthologie : il offre au spectateur des prologues et épilogues typiques de l'humour anglais. Les intrigues policières, horribles, de suspense, proposent souvent un retournement final plein d'humour noir et d'ironie, où les méchants triomphent. L'épilogue permet cependant de redresser cette situation politiquement incorrecte. La série est un succès et est souvent rediffusée en syndication.

Titre *Alias Smith and Jones*

Diffusion: 1971-1973

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 50

Genre : western

Présentation rapide : Deux charmants voleurs de grand chemin, Hannibal Heyes (Peter Deuel) et Jed « Kid » Curry (Ben Murphy) décident de quitter leur vie de hors-la-loi. Le gouverneur promet de leur accorder un pardon, s'ils réussissent à ne pas commettre de crime pendant un an, alors qu'ils sont toujours recherchés par les forces de l'ordre.

Titre ***Bat Masterson***

Diffusion: 1958-1961

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 107

Genre : western

Présentation rapide : Bat Masterson (Gene Barry) est un cowboy dandy, il porte la canne et le chapeau melon. Il utilise peu son arme, à laquelle il préfère le bon sens, l'éloquence, et la séduction. Il se porte souvent à l'aide d'innocents accusés à tort, et représente les forces de l'ordre dans l'Ouest.

Titre ***Bonanza***

Diffusion: 1959-1973

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 14

Nombre d'épisodes: 430

Genre : western

Présentation rapide : Dans le Nevada, Ben Cartwright (Lorne Greene) et ses trois fils, Adam (Pernell Roberts), Hoss (Dan Blocker) et Little Joe (Michael Landon) sont de prospères ranchers qui gèrent leur domaine, le ranch Ponderosa. *Bonanza* est le premier western diffusé en couleur. Les intrigues mettent en scène les différentes aventures des Cartwright, confrontés à leurs amis, à leurs rivaux, et surtout aux habitants de Virginia City.

Titre ***Branded***

Diffusion: 1965-1966

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 48

Genre : western

Présentation rapide : Jason McCord (Chuck Connors) est le héros de cette série. Militaire à la carrière prometteuse, il a été renvoyé de l'armée après avoir été condamné à tort pour lâcheté. McCord erre dans l'Ouest en cherchant des preuves de son innocence.

Titre ***Casey Jones***

Diffusion: 1957-1958

Chaîne: syndication

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 32

Genre : western

Présentation rapide : Casey Jones (Alan Hale Jr.) est un fameux ingénieur et conducteur de locomotive. Accompagné du chef de train Redrock Smith, de son mécanicien, Wallie et, occasionnellement, de son fils Casey Jones Jr, il dirige la locomotive Cannonball Express, pour la compagnie Midwest and Central Railroad. Tous traversent les grands espaces encore sauvages, propices aux rencontres avec des cowboys, des hors-la-loi, et des Indiens.

Titre ***Checkmate***

Diffusion: 1960-1962

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 70

Genre : enquêtes policières

Présentation rapide : Une agence de détective, Checkmate Inc., basée à San Francisco, est gérée par Don Corey (Anthony George) et Carl Hyatt, professeur de criminologie (Sebastien Cabot). Avec l'aide du jeune Jed (Doug McLure), ils se sont donnés pour objectif d'empêcher les crimes. Dans l'essentiel des intrigues, les hommes de l'agence protègent des personnes qui ont été menacées, ou qui sont des potentielles victimes.

Titre ***Cimarron Strip***

Diffusion: 1967-1968

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 23

Genre : western

Présentation rapide : Jim Crown (Stuart Whitman), U. S. Marshal, est chargé de faire respecter la loi entre le territoire du Kansas et le territoire indien. Il peut compter sur l'aide de Mac Gregor, immigré venu d'Ecosse, et Francis Wilde, un jeune photographe. Tous sont des proches de Dulcey, qui tient l'auberge dans Cimarron City.

Titre ***Climax! ou Climax Mystery Theater***

Diffusion: 1954-1958

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 4

Nombre d'épisodes: 166

Genre : anthologie dramatique

Présentation rapide : William Lundigan est l'hôte de cette série, diffusée en *live* à ses débuts. La série a proposé des adaptations de grands classiques de la littérature comme *l'Adieu aux armes* ou *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*.

Titre *Cowboy G-Men*

Diffusion: 1952-1953

Chaîne: syndication

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 39

Genre : western

Présentation rapide : Pat Gallagher (Russel Hayden) et Stoney Crocket (Jackie Coogan) sont deux agents au service du gouvernement américain pour lequel ils travaillent dans l'Ouest.

Titre *Crossroads*

Diffusion: 1955-1957

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 78

Genre : anthologie dramatique

Présentation rapide : La série présente uniquement des intrigues basées sur des expériences vécues par des ministres du culte américains. Prêtres, ministres, rabbins sont successivement les héros d'intrigues qui se proclament directement issues de l'actualité.

Titre *Daniel Boone*

Diffusion: 1964-1970

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 6

Nombre d'épisodes: 165

Genre : western

Présentation rapide : Daniel Boone (Fess Parker) est un héros populaire de la Frontière. Entre la Caroline du Nord et le Tennessee, il doit faire face aux Anglais juste avant et pendant la guerre d'Indépendance, mais également aux Indiens. Il est également entouré de sa famille, et de ses amis, dont Mingo, un Indien. Il mène également des expéditions dans les territoires sauvages.

Titre *Dusty's Trail*

Diffusion: 1973-1974

Chaîne: syndication

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 26

Genre : sitcom western

Présentation rapide : Dusty (Bob Denver) et ses compagnons sont des migrants qui traversent les grands espaces américains pour atteindre la Californie. Dusty est en effet accompagné du chef du convoi, Callahan (Forrest Tucker), d'un riche couple, les Brookhaven, d'une fille de mauvaise vie et d'une jeune femme innocente, et d'un jeune homme.

Titre *F Troop*

Diffusion: 1965-1967

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 65

Genre: sitcom western

Présentation rapide : Les soldats de Fort Courage de cette farce militaire sont notoirement incompetents. Le capitaine est sorti du rang après avoir mené une charge victorieuse durant la guerre de Sécession, alors qu'il pensait fuir la bataille. Le caporal Agarn (Larry Storch) et le Sergent O'Rourke (Forrest Tucker) ne sont jamais à court d'idées pour concocter des plans qui échouent et se retournent contre eux, en particulier avec les Indiens.

Titre *Felony Squad*

Diffusion: 1966-1969

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 73

Genre : investigations policières

Présentation rapide : Dans une grande ville de l'Ouest, un détective vétérinaire, Sam Stone (Howard Duff) et un débutant, Jim Briggs (Dennis Cole) mènent leurs enquêtes. Le père de Briggs, un sergent, travaille dans le même commissariat que son fils. La série est tournée en extérieur à Los Angeles.

Titre *Fireside Theater*

Diffusion: 1949-1958

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 7

Nombre d'épisodes: 268

Genre : anthologie dramatique

Présentation rapide : À partir de 1950, les épisodes de cette série, présentant en majorité des drames, durent 30 minutes. En 1955, l'hôtesse représentative du programme, Jane Wyman, fait sa première apparition. En 1958, la série commence une fructueuse carrière en syndication, avec de nombreuses rediffusions.

Titre *Four Star Playhouse*

Diffusion: 1952-1956

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 4

Nombre d'épisodes: 129

Genre : anthologie dramatique

Présentation rapide : Des quatre stars prévues pour apparaître dans cette série anthologique, Dick Powell est celui qui compte le plus de participations. Les épisodes présentent des drames, comme des comédies. Willie Dante, joué par Dick Powell est même un personnage récurrent dans plusieurs épisodes. David Niven, Ida Lupino, et Joan Fontaine ont aussi participé à des épisodes.

Titre *Ghost Story ou Circle of Fear*

Diffusion: 1972-1973

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 22

Genre : fantastique, anthologie surnaturelle

Présentation rapide : Winston Essex (Sebastien Cabot) est l'hôte de cette anthologie du surnaturelle, où les fantômes côtoient les vampires et les sorcières. Les derniers épisodes de la série changent le format en renonçant notamment à l'aspect surnaturel et à l'hôte.

Titre *Gunsmoke*

Diffusion: 1955-1975

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 20

Nombre d'épisodes: 635

Genre : western

Présentation rapide : *Gunsmoke* est connu pour être l'une des séries, comprenant des personnages récurrents, diffusée le plus longtemps à la télévision en *prime time*. Le programme est également considéré comme le premier western pour adultes, à l'origine d'une vague d'autres séries western

pendant une décennie. Des thèmes comme les droits des minorités, les difficultés économiques, et la violence sexuelle par exemple, sont abordés. Dans la petite ville de Dodge, le marshal Matt Dillon (James Arness) fait régner la loi, aidé de son fidèle Chester (Dennis Weaver), de Doc (Milburn Stone) et de Miss Kitty (Amanda Blake) propriétaire du Long Branch Saloon. Matt Dillon, présent durant toute la série, connaît plusieurs adjoints dont Festus Haggen, Newly O'Brien et Thad Greenwood. Le programme est particulièrement populaire entre 1957 et 1961, puis connaît une phase de déclin avant de regagner les faveurs du public après 1967.

Titre ***Hallmark Hall of Fame***

Diffusion: 1951-

Chaîne: NBC

Nombre de saisons:

Nombre d'épisodes:

Genre : anthologie dramatique

Présentation rapide : Cette anthologie est encore diffusée de nos jours, et filmée en couleurs depuis 1954. Les épisodes des années 1950 comprennent des adaptations de grands classiques du théâtre, de pièces de Broadway, et des biographies. Des grands noms du cinéma ont participé comme Richard Burton, Laurence Olivier et Peter Ustinov.

Titre ***Have Gun – Will Travel***

Diffusion: 1957-1963

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 6

Nombre d'épisodes: 225

Genre : western

Présentation rapide : Paladin (Richard Boone) est un mercenaire peu ordinaire : cultivé, aimant la bonne compagnie et les bons vins dans son hôtel de San Francisco, le Carlton. Habillé de noir, il parcourt l'Ouest au service de causes qu'il considère justes – quitte à se retourner contre son employeur si celui-ci se révèle du mauvais côté de son sens de l'éthique. La série est immédiatement un succès et reste dans le top 3 des audiences jusqu'en 1961.

Titre ***Hogan's Heroes***

Diffusion: 1965-1971

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 6

Nombre d'épisodes: 168

Genre : sitcom militaire

Présentation rapide : Le Stalag 13, camp de prisonniers de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale, est officiellement dirigé par l'incompétent Colonel Klink (Werner Klemperer),

secondé par le tout aussi incompetent Sergent Schultz (John Banner). Les prisonniers de guerre, sous la direction de l'américain Colonel Hogan (Bob Crane) utilisent le camp pour aider la Résistance. Leur sens de l'organisation leur permet de vivre dans le confort tout en rendant service aux Alliés.

Titre *Judd, for the Defense*

Diffusion: 1967-1969

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 50

Genre : judiciaire

Présentation rapide : Clinton Judd (Carl Betz) est un puissant avocat, basé à Houston au Texas. Il accepte des affaires dans tout le pays, aidé de son assistant Ben (Stephen Young). Ils défendent tout autant les riches et puissants, que les hippies. Des intrigues sont basées sur des thèmes d'actualité comme les insoumis de la guerre du Vietnam, la lutte pour les droits civiques, ou le syndicalisme des Latinos.

Titre *Kraft Television Theater*

Diffusion: 1947-1958

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 11

Nombre d'épisodes: 650

Genre : anthologie dramatique

Présentation rapide : La série est un programme prestigieux, véritable pilier du mercredi soir, remportant de nombreux prix et attirant de bonnes audiences. Les épisodes présentent, en live, des pièces de théâtre, tragiques ou comiques, adaptées pour la télévision ou créées spécifiquement pour le programme. Des acteurs prestigieux ont participé à des épisodes comme Jack Lemmon, Grace Kelly, Anthony Perkins et James Dean à ses débuts. À partir du milieu des années 1950, la série prend une dimension musicale pour attirer une audience plus jeune.

Titre *Kung Fu*

Diffusion: 1972-1975

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 63

Genre : western

Présentation rapide : Kwai Chang Caine (David Carradine) joue le rôle principal de cette série devenue culte. Moine bouddhiste, élevé en Chine dans un temple Shaolin, où il reçoit une

éducation philosophique, valorisant la non violence. Il est également expert en arts martiaux. Il doit fuir la Chine et se rend aux États-Unis où il cherche son frère, tout en étant poursuivi par des chasseurs de primes. Les épisodes alternent souvent les flashbacks concernant la jeunesse de Caine dans le temple et les aventures de Caine au Far West.

Titre ***Land of the Giants***

Diffusion: 1968-1970

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 51

Genre : science-fiction

Présentation rapide : Dans les années 1960, sept terriens sont propulsés dans un monde extraterrestre à la suite d'un voyage spatial dérouté par un accident spatio-temporel. Sur cette nouvelle planète, jumelle de la planète Terre, ils sont douze fois plus petits que les humains locaux. Ils tentent de réparer leur vaisseau spatial tout en échappant aux nombreux dangers géants qui les menacent.

Titre ***Laramie***

Diffusion: 1959-1963

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 4

Nombre d'épisodes: 124

Genre : western

Présentation rapide : Slim Sherman (John Smith) doit s'occuper de son jeune frère et du ranch familial dans le territoire du Wyoming, durant les années 1870. Il est aidé par un ami, Jess Harper (Robert Fuller), avec lequel il doit faire face aux difficultés et aux aventures de la vie dans l'Ouest.

Titre ***Laredo***

Diffusion: 1965-1967

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 56

Genre : western

Présentation rapide : La série suit une équipe de Texas Rangers, sous le commandement du Capitaine Parmalee, qui tente de demeurer sérieux face à leurs facéties. La série est une comédie d'action qui joue sur l'opposition des caractères des différents rangers.

Titre ***M Squad***

Diffusion: 1957-1960

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 117

Genre : policier

Présentation rapide : À Chicago, l'unité d'élite de détectives M Squad lutte contre la mafia. Le détective Frank Ballinger (Lee Marvin) est l'un d'entre eux : il travaille seul, c'est un dur et un professionnel qui prend sa mission à cœur.

Titre ***Mackenzie's Raiders***

Diffusion: 1958-1959

Chaîne: syndication

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 39

Genre : western

Présentation rapide : Le colonel Mackenzie (Richard Carlson) est à la tête d'un régiment de cavalerie, qui poursuit les bandits près de la frontière américano-mexicaine, et parfois de l'autre côté du Rio Grande. Seul le président des États-Unis est au courant de leur ordre de mission, tous risquent la cour martiale si leurs activités sont découvertes par l'armée américaine, et la peine de mort si le gouvernement mexicain les découvre. La série est basée sur les chevauchées du colonel et de ses hommes, qui doivent se faufiler incognito dans le désert.

Titre ***Man with a Camera***

Diffusion: 1958-1960

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 29

Genre : drame, enquêtes policières

Présentation rapide : Mike Kovac (Charles Bronson) est un ancien photographe de guerre, devenu photographe *freelance* à New York. Mike accepte des missions variées, durant lesquelles il est amené à mener des enquêtes, ce qui fait de lui un détective privé autant qu'un photographe.

Titre ***Mannix***

Diffusion: 1967-1975

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 8

Nombre d'épisodes: 194

Genre : enquêtes policières

Présentation rapide : Joe Mannix (Mike Connors) est un détective privé basé à Los Angeles. Il travaille d'abord pour une agence ayant pignon sur rue, et accès aux nouvelles technologies : Intertect. Au début de la seconde saison, il est à la tête de sa propre agence. Il mène ses enquêtes en usant de ses poings, de son arme, et occasionnellement de son charme. *Mannix* est considérée comme une des séries policières les plus violentes de son époque, les épisodes comptent souvent de nombreux morts, et culminent avec une bagarre.

Titre ***Maverick***

Diffusion: 1957-1962

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 5

Nombre d'épisodes: 124

Genre: western

Présentation rapide : *Maverick* est une série qui sort du lot grâce à son humour et à ses héros peu commun. Les frères Bret (James Garner) et Bart Maverick (Jack Kelly) puis leur cousin Beau Maverick (Roger Moore) sont en effet des joueurs de carte professionnels, qui manient peu les armes, séduisent beaucoup les dames, et utilisent leur esprit et leur sens de la répartie pour se sortir des pires situations. La série est également connue pour mettre en scène des épisodes parodiques qui se moquent de la télévision et des séries, de *Gunsmoke* à *Dragnet*.

Titre ***Mickey Spillane's Mike Hammer***

Diffusion: 1958-1959

Chaîne: syndication

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 78

Genre : policier

Présentation rapide : La série a une réputation de violence au moment de sa sortie, pleine de bagarres et de fusillades. Basé à New York, le programme suit les aventures de Mike Hammer (Darren McGavin), détective privé, souvent aidé par le capitaine Pat Chambers (Bart Burns).

Titre ***Naked City***

Diffusion: 1958-1963

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 4

Nombre d'épisodes: 138

Genre : policier

Présentation rapide : *Naked City* est une série à succès, principalement tournée en extérieur à New York. Le parti pris est réaliste, comme l'indique la voix over du générique. Plusieurs couples de policiers se sont succédé, incarnant l'opposition du vétéran et du jeune policier, qui poursuivent les meurtriers, les petits voleurs, les arnaqueurs.

Titre ***Peter Gunn***

Diffusion: 1958-1961

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 114

Genre : policier

Présentation rapide : Peter Gunn (Craig Stevens) est un détective privé. Basé dans un club de jazz, où sa petite-amie est chanteuse, il résout les crimes et aide ses clients. Il est parfois aidé par Jacoby (Herschel Bernardi), un policier. La bande son comprend des morceaux de jazz signés Henry Mancini, tout comme le générique.

Titre ***Playhouse 90***

Diffusion: 1956-1960

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 4

Nombre d'épisodes: 134

Genre : anthologie dramatique

Présentation rapide : Cette série est considérée comme la plus ambitieuse des anthologies dramatiques, en présentant des épisodes de 90 minutes. Les adaptations de classiques sont nombreuses, et côtoient des créations originales de Rod Serling et Reginald Rose. Une partie des épisodes est diffusé en live, en particulier les épisodes d'ouverture de saison.

Titre ***Producers' Showcase***

Diffusion: 1954-1957

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 37

Genre ; anthologie dramatique

Présentation rapide : Les épisodes de cette série d'une durée de 90 minutes sont diffusés en live, un lundi par mois. De nombreuses stars participent au programme, comme Humphrey Bogart, Lauren Bacall, et Henry Fonda. Les sujets sont variés : adaptations de pièces de théâtre et autres classiques, des ballets, et des numéros de spectacles du monde entier.

Titre ***Profiles in Courage***

Diffusion: 1964-1965

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 26

Genre : biographie

Présentation rapide : Ce programme est marquant car c'est la première fois qu'un président des États-Unis est impliqué dans la production d'une série télévisée. La série est en effet basée sur l'ouvrage de J. F. Kennedy, *Profiles in Courage*, pour lequel il a reçu le Prix Pulitzer. Chaque épisode de la série dresse le portrait d'un homme politique américain, ou de personnes qui ont montré un courage remarquable. Avant sa mort, Kennedy avait approuvé une liste de biographies.

Titre ***Quinn Martin's Tales of the Unexpected***

Diffusion: 1977

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 8

Genre : anthologie de suspense

Présentation rapide : Cette série d'anthologie met en scène des histoires de suspense, basée sur la psychologie ou le surnaturel. Les fins d'épisodes réservent un retournement ironique et inattendu.

Titre ***Rocky King, Inside Detective***

Diffusion: 1950-1954

Chaîne: DuMont

Nombre de saisons: 6

Nombre d'épisodes:

Genre : policier

Présentation rapide : La série est considérée comme le programme de fiction récurrent le plus populaire issu de la chaîne DuMont. Le programme suit Rocky King (Roscoe Karns), détective de la police de New York. Les intrigues sont souvent simples. Par mesure d'économie, l'épouse de Rocky reste hors champ, connue uniquement par sa voix, elle devient vite très populaire.

Titre ***Shotgun Slade***

Diffusion: 1959-1961

Chaîne: syndication

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 78

Genre : western

Présentation rapide : Shotgun Slade (Scott Brady) est un détective privé de l'Ouest. Son arme est un fusil. La série est aussi marquée par une bande son jazzy, les intrigues sont souvent remplies par de nombreux événements et par de l'action.

Titre *Studio One ou Studio One Summer Theatre, Studio One in Hollywood, Summer Theatre,*

Diffusion: 1948-1958

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 10

Nombre d'épisodes: 466

Genre: anthologie dramatique

Présentation rapide: La série présente de nombreuses adaptations de classiques de la littérature et du théâtre. Plusieurs adaptations d'un même texte ont été mises en scène, en particulier durant les premières années de diffusion. Les premiers épisodes sont diffusés en live. De nombreux acteurs, directeurs et auteurs ont fait leurs premières armes dans ce programme : Sidney Lumet, Rod Serling, Charlton Heston. Le plus fameux épisode est *Twelve Angry Men*, écrit par Reginald Rose, qui remporta plusieurs Emmy Awards en 1954 avant d'être adapté au cinéma et au théâtre.

Titre *Sunday Showcase ou NBC Sunday Showcase*

Diffusion: 1959-1960

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 1

Nombre d'épisodes: 34

Genre : anthologie

Présentation rapide : La série présente des épisodes d'une heure, de genres très variés (du drame à la science-fiction, en passant par la comédie musicale).

Titre *The Alfred Hitchcock Hour*

Diffusion: 1962-1965

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 93

Genre : anthologie de suspense

Présentation rapide : Cette série prend la suite de *Alfred Hitchcock Presents*, le format passe de 30 minutes à une heure.

Titre ***The Americans***

Diffusion: 1961
Chaîne: NBC
Nombre de saisons: 1
Nombre d'épisodes: 17

Genre : drame historique

Présentation rapide : La série présente les aventures de deux frères séparés par la guerre de Sécession. Tandis que Jeff Canfield (Dick Davalos) rejoint les Confédérés, Ben (Darryl Hickman), le frère aîné prend le parti de l'Union. Chaque frère est le héros d'un épisode, en alternance.

Titre ***The Court of Last Resort***

Diffusion: 1957-1958
Chaîne: NBC
Nombre de saisons: 1
Nombre d'épisodes: 26

Genre : judiciaire

Présentation rapide : La série est basée sur les travaux d'un comité d'experts chargé de redresser d'éventuelles erreurs judiciaires. Tous les épisodes mettent en fiction des cas réels. Dans la série, Sam Larsen (Lyle Bettger) est un enquêteur au service des sept membres de la Cour du Dernier Recours. À la fin de chaque épisode, l'un des authentiques membres du comité intervient pour discuter un point légal important, abordé dans l'intrigue.

Titre ***The Deputy***

Diffusion: 1959-1961
Chaîne: NBC
Nombre de saisons: 2
Nombre d'épisodes: 76

Genre : western

Présentation rapide : La série est construite sur le conflit qui oppose Simon Fry (Henry Fonda), *marshal* chevronné basé dans le Territoire de l'Arizona, et Clay McCord (Allen Case), un jeune commerçant, qui lui sert d'adjoint. Clay est réticent à l'usage des armes, mais doit souvent les utiliser pour mettre fin aux conflits dans Silver City. Les habitants sont souvent divisés entre la génération des pionniers, habituée à la violence, et les nouvelles générations qui cherchent à prospérer.

Titre ***The Eleventh Hour***

Diffusion: 1962-1964

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 62

Genre : médical

Présentation rapide : La série raconte comment la psychiatrie peut aider les individus à s'insérer dans la société, et aider les autorités à faire respecter la loi. Les Docteurs Bassett (Wendell Corey) et Graham (Jack Ging) partagent un bureau, et les patients au bord de la rupture qui s'y présentent. Le Dr Bassett est aussi un consultant auprès des services pénitentiaires, et est appelé pour évaluer l'état mental des prisonniers. La première saison est surtout basée sur ces affaires pénales.

Titre ***The Guns of Will Sonnett***

Diffusion: 1967-1969

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 50

Genre : western

Présentation rapide : James « Jim » Sonnett a disparu depuis 20 ans, laissant son fils, Jeff (Dack Rambo), au bon soin de son grand-père Will (Walter Brennan). Petit-fils et grand-père cherchent Jim dans l'Ouest, qui entre temps est devenu un as de la gâchette. Ils rencontrent des personnes ayant rencontré Jim, certains le détestent, d'autres l'admirent. Quand ils le retrouvent à la fin de la seconde saison, ils le persuadent de rejoindre le côté de la loi pour former une famille de défenseurs de la loi.

Titre ***The Name of the Game***

Diffusion: 1968-1971

Chaîne: NBC

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 76

Genre : aventures, investigations

Présentation rapide : Le titre de la série désigne en réalité trois séries diffusées en alternance. Les séries ont pour point commun un empire des médias basé à Los Angeles, Howard Publications. Le fondateur de cet empire, Glenn Howard (Gene Barry), ses aventures dans la haute société, et ses confrontations avec ses rivaux politiques et ses concurrents, sont racontées dans une première partie de la série. Dan Farrell (Robert Stack) est un éditeur et journaliste, qui travaille avec son équipe, pour remplir les colonnes de *Crime Magazine*. Jeff Dillon (Tony Franciosa) quant à lui travaille pour *People's Magazine*.

Titre ***The Public Defender***

Diffusion: 1954-1955

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 69

Genre : judiciaire

Présentation rapide : Bart Matthews (Reed Hadley) est un avocat qui défend les accusés dans le besoin. Il cherche à prouver leur innocence. Les affaires évoquées dans la série sont basées sur les dossiers d'agence d'avocats commis d'office dans tout le pays. Chaque épisode est un hommage à un avocat ayant agi avec zèle pour exonérer son client.

Titre ***The Range Rider***

Diffusion: 1951-1953

Chaîne: syndication

Nombre de saisons: 3

Nombre d'épisodes: 79

Genre : western

Présentation rapide : Jock Mahoney, cascadeur et cavalier émérite, joue le rôle du Range Rider dans cette série western destinée aux enfants. Aidé de son jeune et maladroit acolyte, Dick West (Dick Jones), il traverse la Prairie pour redresser les torts, et aider les personnes en difficulté. Les chevauchées, les sauts de cheval et les bagarres sont plus communes que les fusillades.

Titre ***The Rebel***

Diffusion: 1959-1961

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 76

Genre : western

Présentation rapide : Johnny Yuma (Nick Adams) est un ancien soldat confédéré. Il erre dans l'Ouest après la guerre de Sécession. Il est le seul personnage récurrent de la série, et joue dans chaque ville le rôle d'arbitre dans les conflits, que ceux-ci soient moraux ou légaux.

Titre ***The Rifleman***

Diffusion: 1958-1963

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 5

Nombre d'épisodes: 168

Genre : western

Présentation rapide : La série suit les aventures de Lucas McCain (Chuck Connors), pionnier dans l'Ouest, qui lutte pour vivre de son ranch et éduquer son fils, Mark (Johnny Crawford), orphelin de mère. Lucas aide le *marshal* de la petite ville du Nouveau Mexique à faire face aux hors-la-loi.

Titre ***The Sixth Sense***

Diffusion: 1972

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 2

Nombre d'épisodes: 25

Genre : fantastique, occulte

Présentation rapide : Le Dr. Michael Rhodes (Gary Collins) étudie la parapsychologie. Ses aventures comprennent des expériences extracorporelles, de la télépathie, et d'autres phénomènes psychiques.

Titre ***The Twilight Zone***

Diffusion: 1959-1964

Chaîne: CBS

Nombre de saisons: 5

Nombre d'épisodes: 156

Genre: anthologie de science-fiction

Présentation rapide: Rod Serling est l'hôte de cette anthologie, à laquelle il a aussi beaucoup contribué en tant qu'auteur. Les histoires, fantastiques et de science-fiction, comportent souvent un retournement final ironique, et sortent de l'ordinaire. À partir de 1963, la série adopte brièvement un format d'une heure.

Titre ***The United States Steel Hour***

Diffusion: 1953

fin de diffusion 1963

Chaîne: ABC

Nombre de saisons: 10

Nombre d'épisodes: 244

Genre : anthologie dramatique

Présentation rapide : La série est diffusée live, les épisodes explorent régulièrement des thèmes contemporains. James Dean, Rex Harrison, Walter Matthau, Paul Newman et d'autres stars ont participé au programme. Des auteurs comme Rod Serling et Ira Levin ont écrit des épisodes, d'autres sont des adaptations de classiques. La série a par exemple mis en scène *Les Aventures de Huckleberry Finn* en comédie musicale. La série a reçu plusieurs prix.

Titre *The Virginian puis The Men from Shiloh*

Diffusion: 1962
fin de diffusion 1971
Chaîne: NBC
Nombre de saisons: 9
Nombre d'épisodes: 249

Genre : western

Présentation rapide : Cette série est la première à proposer des épisodes westerns de 90 minutes. Le Virginien (James Drury), dont le nom reste inconnu, travaille dans un ranch, aux côtés de Trampas (Doug McClure). Le ranch Shiloh connaît plusieurs propriétaires : le juge Garth (Lee J. Cobb), les frères Grainger, et le colonel MacKenzie (Stewart Granger). La série est considérée comme un western adulte, proche d'une production cinématographique.

Titre *The Young Rebels*

Diffusion: 1970
fin de diffusion 1971
Chaîne: ABC
Nombre de saisons: 1
Nombre d'épisodes: 15

Genre : aventures historiques

Présentation rapide : La série raconte la Révolution américaine par le biais des aventures de quatre amis d'une société secrète, basée en Pennsylvanie en 1777. Le rôle principal est l'espionnage derrière les lignes britanniques. Jeremy (Rick Ely) est le leader, Isak (Louis Gossett, Jr.) un ancien esclave, et Henry (Alex Henteloff), le cerveau du groupe. Ils sont souvent aidés par le général Lafayette (Philippe Forquet).

Titre *Thriller*

Diffusion: 1960
fin de diffusion 1962
Chaîne: NBC
Nombre de saisons: 2
Nombre d'épisodes: 67

Genre : anthologie de suspense

Présentation rapide : L'hôte de la série est Boris Karloff, star de films d'horreur. Le programme est orienté vers la mise en scène d'histoires terrifiantes dans lesquelles des personnes ordinaires sont prises au piège.

Titre ***Wagon Train***

Diffusion: 1957
fin de diffusion 1962
Chaîne: NBC
Nombre de saisons: 8
Nombre d'épisodes: 284

Genre : western

Présentation rapide : *Wagon Train* est l'une des séries les plus populaires à l'époque de l'apogée du western. La série suit un convoi de chariots en route vers la Californie. Chaque saison débute à Saint Joseph, Missouri et se termine au printemps en Californie, après avoir traversé les grands espaces malgré le danger que représentent les Indiens. Chaque épisode est centré sur un personnage du convoi ou rencontré sur la route. Les personnages récurrents sont en charge du convoi : le major Seth Adams (Ward Bond) est le maître du convoi, Flint (Robert Horton) est l'éclaireur, et Charlie (Frank McGrath) le cuisinier.

Titre ***Wanted : Dead or Alive***

Diffusion: 1958
fin de diffusion 1961
Chaîne: CBS
Nombre de saisons: 3
Nombre d'épisodes: 94

Genre : western

Présentation rapide : Josh Randall (Steve McQueen) est un chasseur de primes. Peu disert, et peu expressif, il utilise souvent son fusil, une arme modifiée au fort pouvoir explosif. En 1960, Jason (Wright King) se joint à lui dans ses aventures.

Titre ***Yancy Derringer***

Diffusion: 1958
fin de diffusion 1959
Chaîne: CBS
Nombre de saisons: 1
Nombre d'épisodes: 34

Genre : western

Présentation rapide : La série est basée à La Nouvelle-Orléans, après la guerre de Sécession, elle suit les exploits de Yancy Derringer (Jock Mahoney), un ancien soldat confédéré, devenu aventurier et joueur de cartes professionnel. Il joue également le rôle d'agent spécial pour John Colton, administrateur civil de la ville. Il doit prévenir certains crimes, et arrêter des criminels. C'est un séducteur. Il est aidé par Pahoo, un Indien.

Titre ***You Are There***

Diffusion: 1953
fin de diffusion 1957
Chaîne: CBS
Nombre de saisons: 5
Nombre d'épisodes: 147

Genre : documentaire historique

Présentation rapide : La série présente toutes les semaines une reconstitution d'un événement historique. Walter Cronkite sert de présentateur, et envoie ses reporters sur le terrain pour couvrir les événements en direct.

Titre ***Zorro***

Diffusion: 1957
fin de diffusion 1961
Chaîne: ABC
Nombre de saisons: 3
Nombre d'épisodes: 82

Genre : western

Présentation rapide : Le héros de cette série populaire est Don Diego de La Vega (Guy Williams) alias Zorro, le justicier masqué. Don Diego est revenu dans la Californie espagnole à la demande de son riche père, Don Alejandro. Le commandante Monastario est à la tête de la forteresse de Los Angeles. Sous ses ordres se trouve l'incompétent, mais sympathique sergent Garcia. Zorro est aidé dans sa quête de justice par son valet muet, Bernardo. La série est très appréciée des enfants à cause des combats à l'épée et des cascades.

Sources : Tim Brooks, Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows (1946-present)*, New York, Ballantine Books, 2007 (9^e édition), 1979; Wikipedia.en.

Bibliographie

L'histoire des États-Unis

Histoire générale des États-Unis

LACROIX, Jean-Michel. *Histoire des États-Unis*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996, XIV-590 p. Coll. « Premier Cycle ».

MÉLANDRI, Pierre. *Histoire des États-Unis depuis 1865*. 7^e édition mise à jour et augmentée. Paris, Nathan, 2000 (1989), 348 p. Coll. « Fac Histoire ».

ZINN, Howard. *Une histoire populaire des États-Unis d'Amérique de 1492 à nos jours*. Marseille, Agone, 2014 (2002), 811 p. Coll. « Mémoires Sociales ».

Histoire de la politique extérieure

HERRING, George C. *America's Longest War : The United States and Vietnam, 1950-1975*. 5^e édition. New York, McGraw-Hill Education, 2014 (1979), 384 p.

MÉLANDRI, Pierre. *La Politique Extérieure des États-Unis de 1945 à nos jours*. 2^e édition refondue. Paris, Presses Universitaires de France, 1995 (1982), 325 p. Coll. « Politique d'aujourd'hui ».

PORTES, Jacques. *Les Américains et la Guerre du Vietnam*. Bruxelles, Paris, Éditions Complexe, 1993, 358 p. Coll. « Questions au XX^e siècle ».

QUINN, Adam. *US Foreign Policy in Context : National Ideology from the Founders to the Bush Doctrine*. London, New York, Routledge, 2009, IX-218 p. Coll. « Routledge studies in US policies ».

SOUTOU, Georges-Henri. *La Guerre de cinquante ans : Le Conflit Est-Ouest, 1943-1990*. Paris, Fayard, 2001, 767 p.

Histoire économique

PORTER, Glenn, dir. *Encyclopedia of American Economic History : Studies of the Principal Movements and Ideas*. New York, Charles Scribner's Sons, 3 volumes, 1980, XII-1286 p.

SICARD, Pierre. *Histoire Économique des États-Unis depuis 1945*. Paris, Nathan, 1995, 127 p. Coll. « 128. », 98.

Histoire générale de l'après-guerre

CHAFE, William. *The Unfinished Journey : America since World War II*. 8^e édition. Oxford, New York, Oxford University Press, 2015 (1995), X-662 p.

KASPI, André. *Les Américains : Les États-Unis de 1607 à nos jours*, Nouvelle édition augmentée. Tome 2 : *Les États-Unis de 1945 à nos jours*. Paris, Points, 2014, 527 p. Coll. « Points. Histoire », 90.

Histoire des États-Unis par décennie

◆ Les Années 1950 et le maccarthysme

CAUTE, David. *The Great Fear : The Anti-Communist Purge under Truman and Eisenhower*. New York, Simon and Schuster, 1978, 697 p.

HALBERTSAM, David. *Les Fifties : La Révolution Américaine des années 50*. Paris, Seuil, 1993, 590 p.

KASPI, André. *Des espions ordinaires : L’Affaire Rosenberg*. Paris, Larousse, 2009, 183 p. Coll. «L’Histoire comme un roman ».

NAVASKY, Victor S. *Naming Names*. New York, Viking Press, 1980, 482 p.

TOROK, Jean-Paul. *Pour en finir avec le maccarthysme : Lumières sur la Liste Noire à Hollywood*. Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, 582 p. Coll. « Champs Visuels ».

◆ **Les Années 1960**

GITLIN, Todd. *The Sixties : Years of Hope, Days of Rage*. New York, Toronto, Londres, Bantam, 1987, XII-513 p.

GRANJON, Marie-Christine. *L'Amérique de la contestation : Les Années 1960 aux États-Unis*. Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985, 655 p.

MATUSOW, Allen J. *The Unraveling of America : A History of Liberalism in the 1960s*, Athènes, Londres, University of Georgia Press, 2009 (1984), XXI-542 p.

SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane. *La Contre-Culture : États-Unis, années 1960, la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, 1997, 217 p. Coll. « Mémoires », 47.

◆ **Les Années 1970**

BASKIR, Lawrence M., William A STRAUSS. *Chance and Circumstance : The Draft, the War, and the Vietnam Generation*. New York, Vintage Books, 1978, xix, 312 p.

CARROLL, Peter N. *It Seemed Like Nothing Happened : America in the 1970s*. 2^e édition. New Brunswick, Londres, Rutgers University Press, 1990 (1982), XIII-421 p.

SCHULMAN, Bruce J. *The Seventies : The Great shift in American culture, society and politics*. Cambridge, Mass., Da Capo Press, 2002, XVII-334 p.

SCHULMAN, Bruce J., dir. *Rightward Bound : Making America Conservative in the 1970s*. Cambridge, Londres, Havard University Press, 2008, IX-373 p.

L'histoire des groupes au sein de la société américaine

Histoire des familles et des couples

D'EMILIO, John, Estelle B. FREEDMAN. *Intimate Matters : A History of Sexuality in America*. 3^e édition. Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2012 (1988), XIX-476 p.

MAY, Elaine Tyler. *Homeward Bound : American Families in the Cold War Era*. New York, Basic Books, 2008 (1988), XIII-302 p.

SKOLNICK, Arlene S. *Embattled Paradise : The American Family in an Age of Uncertainty*. New York, Harper Collins, 1991, XX-284 p.

Histoire des femmes

BERKELEY, Kathleen C. *The Women's Liberation Movement in America*. Westport, Londres, Greenwood Press, 1999, xxvi-225 p.

EVANS, Sara M. *Les Américaines : Histoire des Femmes aux États-Unis*. Paris, Belin, 1991, 604 p. Coll. « Cultures américaines ».

FRIEDAN, Betty. *La Femme Mystifiée*. Paris, Gonthier, 1964, 2 vol. (239p., 212 p.) Coll. « Femme », 8/9.

Histoire des minorités

◆ **Minorités, melting pot et immigration**

DANIELS, Roger. *Coming to America : A History of Immigration and Ethnicity in American Life*. 2^e édition. New York, Londres, Toronto, Harper Perennial, 2002 (1991), XII-515 p.

JACQUIN, Philippe, *et al.* *Le Peuple Américain : Origines, immigration, ethnicité et identité*. Paris, Seuil, 2000, 563 p.

LEVY, Claude. *Les Minorités Ethniques aux États-Unis*. 2^e édition. Paris, Ellipses, 2007 (1997), 170 p. Coll. « Les essentiels de la civilisation anglo-saxonne ».

◆ **Les Afro-Américains**

BACHARAN, Nicole. *Les Noirs Américains : Des champs de coton à la Maison Blanche*. Paris, Perrin, 2010 (2008), 618 p. Coll. « Tempus ».

McADAM, Doug. *Freedom Summer : Lutttes pour les droits civiques, Mississippi 1964*. Marseille, Agone, 2012, 477 p. Coll. « L'ordre des choses ».

SITKOFF, Harvard. *The Struggle for Black Equality*. New York, Hill and Wang, 2008 (1981), XIII-286 p.

◆ **Les Indiens d'Amérique**

FOHLEN, Claude. *Les Indiens d'Amérique du Nord*. 4^e édition. Paris, PUF, 1999 (1985), 127 p. Coll. « Que sais-je ? », 2227.

MARIENSTRAS, Élise. *La Résistance Indienne aux États-Unis du XVI^e siècle au XX^e siècle*. Édition revue. Paris, Gallimard, 2014 (1980), 349 p. Coll. « Folio.Histoire », 228.

PRUCHA, Francis P. *The Great Father : The United States Government and the American Indians*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1995 (1986), XXXII-1302 p.

Les populations défavorisées, les exclus de la croissance

MÉLANDRI, Pierre, dir. *Le Welfare State en Amérique du Nord*. Paris, Montréal, Budapest, L'Harmattan, 2001, 171 p. Coll. « L'Aire anglophone ».

ROESCH, Laurent. *Les États-Unis : De l' « État-Providence » à l'État Pénal*. Lormont, Le Bord de l'Eau édition, 2013, 174 p. Coll. « Documents ».

Les idées, la civilisation, la culture

KASPI, André, *et al.* *La Civilisation Américaine*. 2^e édition Paris, Presses Universitaires de France, 2006 (2004), XII-621 p. Coll. « Quadrige. Manuel ».

POLI, Bernard. *Histoire des Doctrines Politiques aux États-Unis*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 127 p. Coll. « Que sais-je ? », 1345.

BOORSTIN, Daniel J. *Histoire des Américains*. Paris, Armand Colin, 1981, 3 volumes

GAUCHON, Pascal, dir. *L'Exception américaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 2004, VIII-348 p. Coll. « Collection Major ».

McDONOGH, Gary W., *et al.*, dir. *Encyclopedia of Contemporary American culture*. Londres, New York, Routledge, 2001, XXXIV-839 p.

La religion, et la religion aux États-Unis

La Bible : notes intégrales : traduction œcuménique. 12^e édition. Villiers-le-Bel, Bibli'O-Société biblique française, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011 (1975), 2757 p.

FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. *Politique et Religion aux États-Unis*. Paris, La Découverte, 2009, 123 p. Coll. « Collection Repères. Sciences politiques Droit », 529.

SCHNITKER, Thaddeus A. « Sunday ». Erwin FAHLBUSCH, *et al.* *The Encyclopedia of Christianity*. Grand Rapids, W. B. Eerdmans, Leiden, Brill, 2008, vol. 5, p.228-229.

SWIFT, Donald C. *Religion and the American Experience : A Social and Cultural History, 1765-1997*. New York, Londres, M. E. Sharpe, 1997, xv-307 p.

La culture populaire et les médias

BUTSCH, Richard. *The Making of American Audiences : From Stage to Television, 1750-1990*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000, x-438 p. Coll. « Cambridge studies in the history of mass communications ».

FOLKERTS, Jean, *et al.* *Voices of a Nation : A History of Mass Media in the United States*. 5^e édition. Boston, Pearson, 2009 (1989), XX-554 p.

INGE, M. Thomas, Dennis HALL, dir. *The Greenwood Guide to American Popular Culture*. Westport, Greenwood Press, 2002, 4 volumes, liii-2155 p.

McLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias. Les Prolongements Technologiques de l'homme (1964)*. Paris, Points, 2013 (1968), 404 p. Coll. « Collection Points. Essais », 83.

Médias et idéologie

BIDAUD, Anne-Marie. *Hollywood et le rêve américain : Cinéma et idéologie aux États-Unis*. 2^e édition. Paris, Armand Colin, 2012 (1994), 349 p. Coll. « Cinéma-Arts Visuels ».

DAGNAUD, Monique. *Les Artisans de l'Imaginaire : Comment la télévision fabrique la culture de masse ?* Paris, Armand Colin, 2006, 319 p.

FISKE, John. *Television Culture*. 2^e édition. Londres, Routledge, 2010 (1987), LXI-358 p. Coll. « Routledge Classics ».

GITLIN, Todd. « Prime Time Ideology : The Hegemonic Process in Television Entertainment ». *Social Problems*, 26, 3 (février 1979), p. 251-266, disponible sur : <http://www.csub.edu/~rdugan2/SOC%20577%20Pop%20Culture/gitlin%20and%20prime%20time%20ideology.pdf>, consulté le 12 juillet 2015.

SALMON, Christian. *Storytelling : La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris, La Découverte, 2007, 239 p. Coll. « Cahiers libres ».

La télévision

BROWN, Les. *Les Brown's Encyclopedia of Television*. 3^e édition. Detroit, Gale Research, 1992, XXV-723 p.

NEWCOMB, Horace, dir. *Encyclopedia of Television*. 2^e édition. New York, Londres, Fitzroy Dearborn, 2004 (1997), 4 volumes, XXXII, XVIII, XVIII, XVIII-2697 p.

NEWCOMB, Horace, dir. *Television : The Critical View*. 7^e édition. New York, Oxford, Oxford University Press, 2007(1976), xiii-671 p.

Histoire générale de la télévision américaine

BARNOUW, Erik. *Tube of Plenty : The Evolution of American Television*. New York, Oxford University Press, 1975, viii-518 p.

CASTLEMAN, Harry, Walter J. PODRAZIK. *Watching TV : Six Decades of American Television*. 2^e édition étendue. Syracuse, Syracuse University Press, 2010 (2003), X-508 p.

EDGERTON, Gary R. *The Columbia History of American Television*. New York, Columbia University Press, 2007, xviii-493 p. Coll. « Columbia histories of American life ».

KISSELOFF, Jeff. *The Box : An Oral History of Television, 1920-1961*. New York, Viking, 1995, xvi-592 p.

◆ ***La télévision américaine des années 1950***

BODDY, William. *Fifties Television : The Industry and its Critics*. Urbana, University of Illinois Press, 1993 (1990), x-294 p.

DOHERTY, Thomas P. *Cold War, Cool Medium : Television, McCarthyism and American Culture*. New York, Columbia University Press, 2003, x-305 p. Coll. « Film and culture ».

MURPHY, Brenda. *Congressional Theatre : Dramatizing Mccarthyism on Stage, Film, and Television*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, xiii-310 p.

◆ ***La télévision américaine des années 1960***

BODROGHKOZY, Aniko. *Groove tube : Sixties Television and the Youth Rebellion*. Durham, Duke University Press, 2001, xii-320 p. Coll. « Console-ing passions ».

SPIGEL, Lynn, Michael CURTIN, dir. *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*. New York, Routledge, 1997, 361 p. Coll. « AFI Film readers ».

WATSON, Mary Ann. *The Expanding Vista : American Television in the Kennedy Years*. New York, Oxford University Press, 1990, x-273 p.

La régulation du contenu à la télévision

CANTOR, Muriel G., Joel M CANTOR. *Prime-time Television : Content and Control*. 2^e édition. Newbury Park, Londres, Sage Publications, 1992, viii-135 p. Coll. « The Sage Comtext Series », vol. 3.

COWAN, Geoffrey. *See No Evil : The Backstage Battle over Sex and Violence on Television*. New York, Simon and Schuster, 1979, 323 p.

MacCARTHY, M. M. « Broadcast Self-Regulation : The NAB, Codes, Family Viewing Hour, and Television Violence ». *Cardozza Arts and Entertainment*, 13 (1995), p. 667-696.

MURRAY, Matthew J. « Broadcast Content Regulation and Cultural Limits, 1920-1962 ». Ph. D. Dissertation, Madison, University of Wisconsin-Madison, 1997

SELNOW, Gary W., Richard R GILBERT. *Society's Impact on Television : How the Viewing Public shapes Television Programming*. Westport, Praeger, 1993, x-223 p.

SILVERMAN, David. *You Can't Air That : Four Cases of Controversy and Censorship in American Television Programming*. Syracuse, Syracuse University Press, 2007, x-181 p. Coll. « Television and Popular Culture ».

Les minorités et la télévision

◆ Les Afro-Américains et la télévision

GRAY, Herman. *Watching Race : Television and the Struggle for "Blackness"*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, xii-201 p.

MacDONALD, J. Fred. *Black and White TV : Afro-Americans in Television since 1948*. Chicago, Nelson-Hall, 1983, xvi-288 p.

CRIPPS, Thomas. « Amos 'n' Andy and the Debate over American Racial Integration ». John E. O'CONNOR, dir. *American History, American Television : Interpreting the Video Past*. New York, Frederick Ungar, 1983, p. 33-54

GEIST, Christopher D. « From the Plantation to the Police Station : a Brief History of Black Stereotypes ». Christopher D. GEIST, Jack NACHBAR, dir. *The Popular Culture Reader*, 3^e édition. Bowling Green, Bowling Green State University Press, 1983

◆ **Les femmes et la télévision**

HARPER, Donna. *Invisible Stars : A Social History of Women in American Broadcasting*. Armonk, M. E. Sharpe, 2001, viii-331 p. Coll. « Media, communication and culture in America ».

LEHMAN, Katherine J. *Those Girls : Single Women in Sixties and Seventies American Culture*. Lawrence, University Press of Kansas, 2011, viii-312 p. Coll. « Culture America ».

SPIGEL, Lynn, Denise MANN, dir. *Private Screenings : Television and the Female Consumer*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, xiii-293 p. Coll. « Camera obscura book ».

SPIGEL, Lynn. *Make Room for TV : Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago, University Press of Chicago, 1992, x-236 p.

◆ **Les Amérindiens et la télévision**

STEADMAN, Raymond William. *Shadows of the Indian : Stereotypes in American Culture*. Norman, University of Oklahoma Press, 1982, xix-281 p.

Les séries télévisées

BROOKS, Tim, Earle MARSH. *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows (1946-present)*. 9^e édition. New York, Ballantine Books, 2007 (1979), xxi-1832 p.

BUXTON, David. *De Bonanza à Miami Vice : Formes et idéologie dans les séries télévisées*. La Garenne-Colombes, Éd. de l'Espace européen, 1991, 192 p.

BUXTON, David. *Les Séries Télévisées : Forme, idéologie, et mode de production*. Paris, L'Harmattan, 2010, 155 p. Coll. « Champs Visuels ».

JOST, François. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris, CNRS, 2011, 61 p.

◆ *Le genre des séries télévisées*

HAWES, William. *Filmed Television Drama, 1952-1958*. Jefferson, McFarland, 2002, ix-294 p.

JENNER, Mareike. *American TV Detective Dramas : Serial Investigations*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2015, 191 p.

LAW, John W. *Murder on the Boob Tube*. San Francisco, Aplomb Pub, 2010, 235 p.

MacDONALD, J. Fred. *Who shot the Sheriff? : The Rise and Fall of the Television Western*. New York, Praeger, 1987, xiii-158 p. Coll. « Media and Society Series ».

MARC, David. *Comic Visions : Television Comedy and American Culture*. 2^e édition. Malden, Oxford, Blackwell, 1997 (1989), xvi-219 p.

MARILL, Alvin. *Big Pictures on the Small Screen : Made-for-TV Movies and Anthology Dramas*. Westport, Praeger, 2007, xvii-183 p. Coll. « Praeger Television Collection ».

NEWCOMB, Horace. « From Old Frontier to New Frontier. » Lynn SPIGEL, Michael CURTIN, dir. *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*. New York, Routledge, 1997, p. 287-302. Coll. « AFI Film readers ».

PEARSON, Roberta E., Edward BUSCOMBE, dir. *Back in the Saddle Again : New Writings on the Western*. Londres, British Film Institute, 1998, vi-218 p.

PUTTERMAN, Barry. *On Television and Comedy : Essays on Style, Theme, Performer, and Writer*. Jefferson, McFarland & Co, 1995, x-210 p.

SABIN, Roger, et al. *Cop Shows : A Critical History of Police Dramas on Television*. Jefferson, McFarland, 2015, viii-219 p.

SNAUFFER, Douglas. *Crime Television*. Westport, Praeger, 2006, x-260 p.

WRIGHT, Will. *Six Guns and Society : A Structural Study of the Western*. Berkeley, University of California Press, 1975, 217 p.

◆ ***Ouvrages ou articles sur une série en particulier***

BARABAS, SuzAnne, Gabor BARABAS. *Gunsmoke : A Complete History and Analysis of the Legendary Broadcast Series with a Comprehensive Episode-by-Episode Guide to both the Radio and Television Programs*. Jefferson, McFarland, 2012 (1990), xi-836 p.

CARROLL, Noël, Lester H. HUNT. *Philosophy in the Twilight Zone*. Malden, Wiley-Blackwell, 2009, ix-194 p.

GRAMS, Martin, Patrik WIKSTROM. *The Alfred Hitchcock Presents Companion*. Churchville, OTR Pub., 2001, 656 p.

GRAMS, Martin Jr., Les RAYBURN. *The Have Gun – Will Travel Companion*. Arlington, OTR Pub. , 2000, 474 p.

HOROWITZ, Robert F. « History Comes to Life and You Are There ». John E. O’CONNOR, dir. *American History, American Television : Interpreting the Video Past*. New York, Frederick Ungar, 1983, p. 33-54.

LEIBY, Bruce R., Linda F. LEIBY. *A Reference Guide to Television’s Bonanza : Episodes, Personnel, and Broadcast History*. Jefferson, McFarland, 2001, viii-376 p.

MARCUS, Daniel. « Profiles in Courage : Televisual History on the New Frontier ». EDGERTON, Gary R., COLLINS, Peter C. *Television Histories : Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington, University Press of Kentucky, 2001.

McCARTY, John, Brian KELLEHER. *Alfred Hitchcock Presents : An Illustrated Guide to the Ten-Year Television Career of the Master of Suspense*. New York, St. Martin's Press, 1985, xiv-338 p.

ROSIN, James. *Wagon Train : the Television Series*. Philadelphia, Autumn Road Co., 2008, 269 p.

SPENCER, Kathleen L. *Art and politics in Have Gun - Will Travel : The 1950s Television Western as Ethical Drama*. Jefferson, McFarland, 2014, 260 p.

STANLEY, Jack R. « A History of Radio and Television Western Dramatic Series *Gunsmoke*, 1952-1973 ». Ph. D. Dissertation, Ann Arbor, University of Michigan, 1973, vii-318 p.

ZICREE, Marc S. *The Twilight Zone Companion*. Toronto, Bantam Books, 1982, 447 p.

◆ ***Producteurs, scénaristes, acteurs et autres figures majeures présents dans le corpus***

ETTER, Jonathan. *Quinn Martin, Producer : A Behind-the-Scenes History of QM Productions and its Founder*. Jefferson, McFarland & Co., 2003, ix-222 p.

NOLLEN, Scott Allen. *Boris Karloff : A Critical Account of his Screen, Stage, Radio, Television, and Recording Work*. Jefferson, McFarland & Co., 1991, xiii-473 p.

KUHN, Annette. *Queen of the 'B's : Ida Lupino Behind the Camera*. Westport, Greenwood Press, 1995, vi-202 p. Coll. « Contributions to the Study of Popular Culture », 49.

BRINKLEY, Douglas. *Cronkite*. New York, Harper, 2012, ix-819 p.

SANDER, Gordon F., Simon RON. *Serling : The Rise and Twilight of Television's Last Angry Man*. Ithaca, Cornell University Press, 2012, (1992) p. xix-284.

FELDMAN, Leslie Dale. *Spaceships and Politics : The Political Theory of Rod Serling*. Lanham, Lexington Books, 2010, xii-155 p.

HAYWARD, Anthony. « Ivan Dixon : Kinchloe in 'Hogan's Heroes' ». *The Independent*, 16 mai 2008, disponible en ligne sur : <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/ivan-dixon-kinchloe-in-hogans-heroes-829237.html>, consulté le 22 juin 2016.

KREPS, Daniel. « Folk Singer And Civil Rights Activist Odetta Dead At 77 ». *Rolling Stone*, 3 décembre 2008, disponible en ligne sur : <http://www.rollingstone.com/music/news/folk-singer-and-civil-rights-activist-odetta-dead-at-77-20081203>, consulté le 23 juin 2016.

Le système judiciaire américain

CEDRAS, Jean. *Le Droit Pénal Américain*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 125 p. Coll. « Que sais-je? », 3173.

HAGE, Armand. *Le Système Judiciaire Américain et ses problèmes*. Paris, Ellipses, 2000, 158 p. Coll. « Les essentiels de la civilisation anglo-saxonne ».

QUINNEY, Richard. *Class, State, and Crime : On the Theory and Practice of Criminal Justice*. New York, David McKay Co., 1977, ix-179 p.

La Cour suprême

DEYSINE, Anne. *La Cour Suprême des États-Unis : Droit, politique et démocratie*. Paris, Dalloz, 2015, 287 p. Coll. « Les sens du droit ».

GOODE, Stephen. *The Controversial Court : Supreme Court Influences on American Life*. New York, Julian Messner, 1982, 192 p.

TOINET, Marie-France. *La Cour Suprême : Les Grands Arrêts*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, 223 p. Coll. « Histoire thématique des États-Unis ».

ZOLLER, Élisabeth. *Les Grands Arrêts de la Cour suprême des États-Unis*. Paris, Dalloz, 2010, XVI-922 p.

La peine de mort

CARBASSE, Jean-Marie. *La Peine de mort*. 2^e édition. Presses Universitaires de France, 2011, (2002), 125 p. Coll. « Que sais-je? Droit-Politique », 1834.

PRIEUR, Cécile, JOHANNÈS, Frank, dir. *La Peine de mort*. 2^e édition. Paris, Librio, 2005 (2002), 122 p. Coll. « Document ».

Réflexion philosophique et religieuse

BECCARIA, Cesare. *Des délits et des peines*. Paris, « Le Monde », Flammarion, 2010 (1797), 181 p. Coll. « Les Livres qui ont changé le monde », 22.

CAMUS, Albert, Arthur KOESTLER. *Réflexions sur la peine capitale*. Paris, Gallimard, 2002 (1957), 282 p. Coll. « Folio », 3609.

COTTINGHAM, John. « Varieties of retributivism ». *Philosophical Quaterly*, 29 (1979), p. 238-246.

DRAI, Raphaël. *Le Mythe de la loi du talion*. Paris, Anthropos, 1996 (1991), 241 p. Coll. « Psychanalyse ».

EREZ, E. «Thou shalt not execute: Hebrew Law Perspective on Capital Punishment ». *Criminology*, 19 (1981), p.25-43.

MEGIVERN, James J. *The Death Penalty : An Historical and Theological Survey*. New York, Paulist Press, 1997, xiii, 641 p.

La peine de mort aux États-Unis

BOHM, Robert M. *DeathQuest : An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*. 4^e édition. Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, xxiii-432 p.

BUREAU OF JUSTICE STATISTICS. *Capital Punishment 1979 : A National Prisoner Statistics Report*. National Crime Reference Service, National Institute of Justice, United States Department of Justice, Washington, D.C, 1980, iv-91 p., disponible en ligne sur : <http://www.bjs.gov/index.cfm?ty=pbdetail&iid=3305>, consulté le 16 juillet 2015

BUREAU OF JUSTICE STATISTICS. *Capital Punishment 1980 : A National Prisoner Statistics Report*. National Crime Reference Service, National Institute of Justice, United States Department of Justice, Washington, D.C, 1981, iii-97 p. , disponible en ligne sur : <http://www.bjs.gov/index.cfm?ty=pbdetail&iid=3323>, consulté le 16 juillet 2015

KASPI, André. *La Peine de mort aux États-Unis*. Paris, Plon, 2003, 250 p.

MANDERY, Evan J. *Capital Punishment in America : A Balanced Explanation*. 2^e édition. Jones And Bartlett Publishers, Burlington, 2011 (2004), 568 p.

PATERNOSTER, Raymond, *et al. The Death Penalty : America's Experience with Capital Punishment*. New York, Oxford University Press, 2008, xviii-314 p.

STEIKER, Carol S. *Capital Punishment and American Exceptionalism*, disponible en ligne sur : <https://saudeglobaldotorg1.files.wordpress.com/2014/02/steiker.pdf>, consulté le 18 novembre 2015.

◆ ***L'histoire de la peine de mort***

BANNER, Stuart. *The Death Penalty : An American History*. Cambridge, Harvard University Press, 2002, 385 p.

BEDAU, Hugo Adam. *The Death Penalty in America*. 3^e édition. New York, Oxford University Press, 1982, VIII-424 p.

BEDAU, Hugo Adam. *Killing As Punishment : Reflections on the Death Penalty in America*. Boston, Northeastern University Press, 2004, 265 p.

BOWERS, William J., *et al.* *Legal Homicide : Death As Punishment in America, 1864-1982*. Boston, Northeastern University Press, 1984, xxviii, 614 p.

LEWIS, Anthony. « He Was Their Last Resort ». *The New York Times*, 20 août 1989, disponible en ligne sur : <http://www.nytimes.com/1989/08/20/books/he-was-their-last-resort.html>, consulté le 6 octobre 2015.

VILA, Bryan, Cynthia MORRIS, dir. *Capital Punishment in the United States : A Documentary History*. Westport, Greenwood, 1997, XL-337 p.

ESPY, M. Watt, John Ortiz SMYKLA. *Executions in the United States, 1608-2002 : The Espy File. Machine-readable data file*, Ann Arbor, Inter-University Consortium for Political and Social Research, disponible et téléchargeable en ligne sur : <http://www.deathpenaltyinfo.org/executions-us-1608-2002-espy-file?scid=8&did=269>, consulté le 20 mai 2015

◆ ***La peine de mort en débat aux États-Unis***

BALDUS, David C., *et al. Equal Justice and the Death Penalty : A Legal and Empirical Analysis*, Boston, Northeastern University Press, 1990, xx-698 p.

RADIN, Margaret Jane. « The jurisprudence of death : Evolving Standards for the Cruel and Unusual Punishment Clause ». *University of California Law review*, 126 (1978), p. 989-1064, disponible en ligne sur : http://scholarship.law.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4913&context=penn_law_review, consulté le 14 août 2015

SARAT, Austin, Karl SHOEMAKER, dir. *Who Deserves to Die : Constructing the Executable Subject*. Amherst, Boston, University of Massachusetts Press, 2011, VIII-312 p.

SARAT, Austin, dir. *The Killing State : Capital punishment in Law, Politics and Culture*. New York, Oxford University Press, 1999, xi-263 p.

ZIMRING, Franklin E. *The Contradictions of American Capital Punishment*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2004 (2003), X-258 p.

ZIMRING, Franklin E., Gordon HAWKINS. *Capital Punishment and the American Agenda*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1986, 192 p.

◆ ***La peine de mort et les inégalités sociales***

ALLEN, Howard W., Jerome M CLUBB. *Race, Class and the Death Penalty : Capital Punishment in the American History*. Albany, State University of New York Press, 2008, XIII-239 p.

HANEY, Craig. *Death by Design : Capital Punishment as a Social Psychological System*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2005, 352 p.

SIMON, Jonathan, Christina SPAULDING. « Tokens of our Esteem : Aggravating Factors in the Era of Deregulated Death Penalties ». Austin SARAT, dir. *The Killing State : Capital Punishment in Law, Politics and Culture*. New York, Oxford University Press, 1999, p.81-113.

◆ ***La peine de mort et le racisme***

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

DIETER, Richard C. *The Death Penalty in Black and White : Who Lives, Who Dies, Who Decides*. 1998, Rapport du Death Penalty Information Center, disponible en ligne sur: <http://www.deathpenaltyinfo.org/death-penalty-black-and-white-who-lives-who-dies-who-decides>, consulté le 10 juillet 2015.

◆ ***La peine de mort et les malades mentaux***

DUPLER, Brian Lester. « The Uncommon Law : Insanity, Executions, and Oklahoma Criminal Procedure ». *Oklahoma University Law Review*. 55, Spring, (2002), p. 1-65.

HENSL, Kursten. « Restored to Health to Be Put to Death : Reconciling the Legal and Ethical Dilemmas of Medication to Execute in *Singleton v. Norris* ». *Villanova University Law Review*. 49, 2 (2004), p. 291-328, disponible en ligne sur: <http://digitalcommons.law.villanova.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1259&context=vlr>, consulté le 25 février 2016

◆ ***Les erreurs judiciaires et l'innocence***

BEDAU, Hugo Adam. « Murder, Errors of Justice, and Capital Punishment ». Hugo Adam BEDAU, dir. *The Death Penalty in America : An Anthology*. Édition révisée. Chicago, Aldine Pub. Co., 1968 (1964), p. 434-452.

BEDAU, Hugo Adam, Michael L RADELET. « Miscarriages of Justice in Potentially Capital Cases ». *Stanford Law Review*, 41, 1 (Novembre 1987), p. 21-179, disponible en ligne sur :

<http://deathpenalty.procon.org/sourcefiles/hugobedaumichaleredelet.pdf>, consulté le 19 octobre 2015.

BEDAU, Hugo Adam, *et al. In Spite of Innocence : Erroneous Convictions in Capital Cases*. Boston, Northeastern University Press, 1992, 389 p.

SHKLAR, Judith. *The Faces of Injustice*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1992 (1990), VII-144 p. Coll. « Storrs Lectures on Jurisprudence ».

◆ *L'opinion publique et la peine de mort*

Le mouvement abolitionniste et l'abolition judiciaire de la peine de mort

HAINES, Herbert H. *Against Capital Punishment : The Anti-death Penalty Movement in America, 1972-1994*. New York, Oxford University Press, 1999 (1996), 265 p.

MELTSNER, Michael. *Cruel and Unusual : The Supreme Court and Capital Punishment*. New York, Random House, 1973, xii-338 p.

Les sondages et les changements de l'opinion

BOHM, Robert M. « Toward an Understanding of Death Penalty Opinion Change in the United States : The Pivotal Years, 1966 and 1967 ». *Humanity and Society*, 16 (1992), p. 524-542

BOHM, Robert M. « American Death Penalty Opinion, 1936-1986 : A Critical Examination of the Gallup Polls ». Robert M. BOHM. *The Death Penalty in America : Current Research*. Highland Heights, Academy of Criminal Justice Science, Cincinnati, Anderson Publishing Co., 1991, p. 113-145.

HARRIS, Philip W. « Over-Simplification and Error in Public Opinion Surveys on Capital Punishment ». *Justice Quarterly*, 3, 4 (1986) p.429-455.

PAGE, Benjamin I., Robert Y. SCHAPIRO. « Change in American's Policy Preferences, 1935-1979 ». *Public Opinion Quarterly*, 46, 1, (1982) p. 24-42.

VIDMAR, Neil, Phoebe ELLSWORTH. « Public Opinion and the Death Penalty ». *Stanford Law Review*, 26 (juin 1974), p. 1245-1270, disponible en ligne sur : http://scholarship.law.duke.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1463&context=faculty_scholarship, consulté le 15 juillet 2015.

◆ **Le phénomène du lynchage**

ALLEN, James, et al. *Without Sanctuary : Lynching Photography in America*. Santa Fe, Twin Palms, 2000, 209 p.

MICHEL, Joël. *Le lynchage aux États-Unis*. Paris, Éditions de la Table Ronde, 2008, 348 p.

VANDIVER, Margaret. *Lethal Punishment : Lynchings and Legal Executions in the South*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, xii-284 p.

Les exécutions dans le monde et dans l'histoire

ARASSE, Daniel. *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris, Flammarion, 2010 (1987), 283 p. Coll. « Champs. Histoire », 281.

CANTARELLA, Eva, Nadine GALLET. *Les Peines de mort en Grèce et à Rome : Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*. Paris, Albin Michel, 2000, x-320 p. Coll. « Bibliothèque Albin Michel. Histoire ».

GERNET, Louis. « Sur l'exécution capitale ». *Revue des Études Grecques*, tome 37, fascicule 172 (Juillet-septembre 1924), p. 261-293, disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1924_num_37_172_5159, consulté le 10 décembre 2015

MONESTIER, Martin. *Peines de mort : Histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*. Paris, Le Cherche Midi, 2001 (1994), 442 p. Coll. « Le Livre de Poche », 15132.

WARD, Richard, dir. *A Global History of Execution and the Criminal Corpse*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2015, 330 p.

HENGEL, Martin. *La Crucifixion dans l'Antiquité et la folie du message de la croix*. Paris, Édition du Cerf, 1981 (1976), 220 p. Coll. « Lectio Divina », 105.

L'exécution comme spectacle, cérémonie ou rituel

CONQUERGOOD, Dwight. « Lethal Theatre : Performance, Punishment, and the Death Penalty ». *Theatre Journal*, 54, 3 (2002), p. 339-367.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975, 318 p. Coll. « Bibliothèque des histoires ».

IGNATIEFF, Michael. *A Just Measure of Pain : The Penitentiary in the Industrial Revolution : 1750-1850*. Harmondsworth, Penguin Books, 1989 (1978), ix-251 p. Coll. « Peregrine Books ».

MASUR, Louis P. *Rites of Execution : Capital Punishment and the Transformation of American Culture, 1776-1865*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1989, VIII-208 p.

MILLER, Karen S., Scott A HUNT. « Exit Stage Left : A Dramaturgical Analysis of Media Accounts of Executions in America ». *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 15, 2 (2008), p. 189-217, disponible en ligne sur : https://www.researchgate.net/publication/251538946_Exit_Stage_Left_A_Dramaturgical_Analysis_of_Media_Accounts_of_Executions_in_America, consulté le 28 mars 2016.

SMITH, Philip. « Executing Executions : Aesthetics, Ideology and the Problematic Narratives of Capital Punishment Ritual ». *Theory and Society*, 25, 2 (1996), p. 235-261.

SPIERENBURG, Pieter. *The Spectacle of Suffering : Executions and the Evolution of Repression : From a Preindustrial Metropolis to the European Experience*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, XII-274 p.

Les exécutions aux États-Unis

BESCHLE, Donald L. « What's Guilt (or Deterrence) Got to Do With It ? : The Death Penalty, Ritual, and Mimetic Violence ». *William and Mary Law Review*, 38 (1997), p. 487-538, disponible sur: <http://repository.jmls.edu/facpubs/188>, consulté le 5 septembre 2015.

BESSLER, John D. *Death in the Dark : Midnight Executions in America*. Boston, Northeastern University Press, 1997, x-319 p.

JOHNSON, Robert. *Death Work : A Study of the Modern Execution Process*. 2^e édition. Mason, Thomson/Wadsworth, 2008, (1990), xvii-262 p. Coll. « Contemporary Issues in Crime and Justice Series ».

SARAT, Austin. *Gruesome Spectacles : Botched Executions and America's Death Penalty*. Stanford, Stanford Law Books, 2014, x-273 p.

SNOW, Lowell M. « Blood Atonement ». Daniel H. LUDLOW, dir. *Encyclopedia of Mormonism*. New York, Macmillan, 1992, p.131, disponible en ligne sur : <http://contentdm.lib.byu.edu/cdm/compoundobject/collection/EoM/id/4391/show/5525>, consulté le 12 janvier 2016.

TROMBLEY, Stephen. *The Execution Protocol : Inside America's Capital Punishment Industry*. New York, Crown Publishers, 1992, ix-342 p.

Le bourreau

CABANA, Donald A. *Death at Midnight : The Confession of an Executioner*. Boston, Northeastern University Press, 1996, xii-200 p.

DELARUE, Jacques. *Le Métier de bourreau : Du Moyen Age à aujourd'hui*. Nouvelle édition. Paris, Fayard, 2007(1989), 439 p.

OSOFSKY, Michael J., Howard J. OSOFSKY. « The Psychological Experience of Security Officers Who Work with Executions ». *Psychiatry*, 65, 4 (2002), p. 358-370.

PIERREPOINT, Albert. *Executioner : Pierrepoint*. Sevenoaks, Kent, Hodder, Stoughton, 1974, 208 p.

Les derniers moments des condamnés à mort

HEFLICK, Nathan A. « Sentenced to Die : Last Statements and Dying on Death Row ». *Omega*, 51, 4 (2005), p.323-336.

RICE, Stephen K., *et al.* « Of Guilt, Defiance, and Repentance : Evidence from the Texas Death Chamber ». *Justice Quaterly*, 26 (2009), p.295-326.

TEXAS DEPARTMENT OF CRIMINAL JUSTICE. *Death Row Confessions : Execution Chamber Last Statements*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014, 180 p.

TREADWELL, Ty, Michelle VERNON. *Last Suppers : Famous Final Meals from Death Row*, Port Townsend, Loompanics Unlimited, 2001, 145 p.

La représentation du crime et du système judiciaire dans les médias

CHELIOTS, Leonidas K. « The Ambivalent Consequences of Visibility : Crime and Prisons in the Mass Media ». *Crime, Media, Culture*, 6, 2 (2010), p. 169-184.

DIXON, Travis L. « Overrepresentation and Underrepresentation of African Americans and Latinos as Lawbreakers on Television News ». *Journal of Communication*, 50, 2 (2000), p. 131-154.

DOMINICK, Joseph R. « Crime and Law Enforcement in the Mass Media ». Charles WINICK, dir. *Deviance and Mass Media*. Beverly Hills, Sage Publication, 1978, p.241-250, Coll. « Sage Annual Reviews of Studies in Deviance », vol. 2

REINER, Robert. « Media Made Criminality : The Representation of Crime in the Mass Media ». Mike MAGUIRE, dir. *The Oxford Handbook of Criminology*, 3^e édition, 2002, Oxford, New York, Oxford University Press.

SURETTE, Ray. *Media, Crime and Criminal Justice*. Pacific Grove, Brooks/Cole Pub. Co., 1992, xvii-299 p. Coll. « Contemporary Issues in Crime and Justice Series ».

La représentation du crime et du système judiciaire dans la fiction

CHASE, Anthony. *Movies on Trial : The Legal System on the Silver Screen*. New York, New Press, 2002, xx-204 p.

JARVIS, Robert M., Paul R. JOSEPH, dir. *Prime Time Law*. Durham, Carolina Academic Press, 1998, xii-323 p.

MAGUIRE, Brendan. « Image vs Reality : An Analysis of Prime-Time Television Crime and Police Programs ». *Journal of Crime and Justice*, volume 11, 1 (1988), p. 165-188.

McNEELY, Connie L. « Perceptions of the Criminal Justice System : Television Imagery and Public Knowledge in the United States ». *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, volume 3, 1 (1995), p.1-20, disponible en ligne sur : <http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol3is1/perceptions.html>, consulté le 16 novembre 2015

PODLAS, Kimberlianne. « Testing Television : Studying and Understanding the Impact of Television's Depictions of Law and Justice ». Peter ROBSON, Jessica SILBEY, dir. *Law And Justice On The Small Screen*. Oxford, Portland, Hart Pub., 2012.

RAFTER, Nicole H. *Shots in the Mirror : Crime Films and Society*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2000, ix-201 p.

SOULLIERE, Danielle M. « Prime-Time Murder : Presentations of Murder on Popular Television Justice Programs ». *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10, 1 (2003), p. 12-38.

VILLEZ, Barbara, Antoine GARAPON. *Séries Télé : Visions de la Justice*. Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 193 p.

WILSON, David, Sean O'SULLIVAN. *Images of Incarceration : Representations of Prison in Film and Television Drama*. Winchester, Waterside Press, 2004, 192 p. Coll. « Prison Film Project ».

La représentation de la peine de mort et de l'exécution

◆ La représentation de la peine de mort et de l'exécution dans la non fiction

BAILEY, W.C. « Murder and Capital Punishment : An Analysis of Television Execution Publicity ». *American Sociological Review*, vol. 55 (1990), p. 1308-1333.

FAN, David P., *et al.* « A Matter of Guilt or Innocence : How News Reports Affect Support for the Death Penalty in the United States ». *International Journal of Public Opinion Research*, vol. 14, 4 (2002), p. 439-452.

McFARLAND Sam G. « Is Capital Punishment a Short Term Deterrent to Homicide? A Study of the Effects of Four Recent American Executions ». *Journal of Criminal Law and Criminology*, vol.74, 3 (1983), p. 1014-1032.

SARAT, Austin, Aaron SCHUSTER. « To See or Not To See : Television, Capital Punishment, and Law's Violence ». *Yale Journal of Law and the Humanities*, vol. 7, 2 (1995), p. 397-432, disponible en ligne sur : <http://digitalcommons.law.yale.edu/yjhl/vol7/iss2/5>, consulté le 10 juin 2016.

SCHWARZ, Michael. « Witness to an Execution : KQED Sues to Videotape Capital Punishment ». *The Newsletter On Journalism Ethics*, vol. 3, 3 (March 1991), p. 6.

SHIPMAN, Marlin. *Penalty is Death : U. S. Newspaper Coverage of Women's Executions*. Columbia, University of Missouri Press, 2002, xi-336 p.

YANICH, Danilo. « Making the Movies Real : The Death Penalty and Local TV News ». *Crime, Law and Social Change, An Interdisciplinary Journal*, vol. 26, 4 (1996), p. 303-328, disponible en ligne sur : <http://www1.udel.edu/ccrs/pdf/DeathPenalty&TVNews.pdf>, consulté le 22 octobre 2015.

◆ ***La représentation de la peine de mort et de l'exécution dans la fiction***

BOUDREAU, Kristin. *The Spectacle of Death : Populist Literary Responses to American Capital Cases*. Amherst, Prometheus Books, 2006, 292 p.

DYER, Emilie. « Execution Ritual : Media Representations of Execution and the Social Construction of Public Opinion Regarding the Death Penalty ». Louisville, University of Louisville, 2011, vii-76 p., disponible en ligne sur : https://www.researchgate.net/publication/266054166_EXECUTION_RITUAL_MEDIA_REPRESENTATIONS_OF_EXECUTION_AND_THE_SOCIAL_CONSTRUCTION_OF_PUBLIC_OPINION_REGARDING_THE_DEATH_PENALTY, consulté le 30 avril 2016.

KOZLOVSKY-GOLAN, Yvonne. *The Death Penalty in American Cinema : Criminality and Retribution in Hollywood Film*. Londres, I.B.Tauris, 2014, 392 p. « Cinema and Society ».

O’SULLIVAN, Sean. « Representing “The Killing State” : The Death Penalty in Nineties Hollywood Cinema ». *The Howard Journal*, 42, 5 (2003), p. 485-503.

WARDLE, Claire, Rachel GANS-BORISKIN. « Who Deserves to Die ? Discussions of the Death Penalty on Primetime Television ». *Journal for Crime, Conflict and the Media*, 1, 3 (2004), p. 68-88, disponible en ligne sur : http://site.iugaza.edu.ps/tissa/files/2010/02/Who_Deserves_to_Die.pdf, consulté le 23 mars 2016

La violence

DOLLARD, John, *et al.* *Frustrations and Aggression*. New Haven, Pub. for the Institute of Human Relations by Yale University Press, 1939, viii-209 p.

GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Nouvelle édition. Paris, Fayard, 2011 (1972), 486 p., Coll. « Pluriel ».

MICHAUD, Yves. *La violence*. 7^e édition mise à jour. Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 127 p. Coll « Que Sais-je ? », 2251.

La violence, les armes et la légitime défense dans la société américaine

BELLESILES, Michael A, dir. *Lethal Imagination : Violence and Brutality in American History*. New York, New York University Press, 1999, viii-453 p.

CARTER, Gregg Lee. *Guns in American Society : An Encyclopedia of History, Politics, Culture, and the Law*. 2^e édition, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2012, 3 volumes, xxxiv, 756 p.

KAUFMAN, Whitley R. P. *Justified Killing : The Paradox of Self-Defense*. Lanham, Lexington Books, 2009, v-166 p.

ROYOT, Daniel. *Les États-Unis, civilisation de la violence?* Paris, Armand Colin, 2003, IV-219 p. Coll. « L'Histoire au présent ».

La violence dans la littérature et les médias

BODDY, William. « Senator Dodd Goes to Hollywood ». Lynn SPIGEL, Michael CURTIN, dir. *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*. New York, Routledge, 1997, p. 161-183. Coll. « AFI Film readers ».

DUCLOS, Denis. *Le Complexe du loup-garou : La fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris, La Découverte, 1994, 272 p. Coll « Cahiers libres ».

GILBERT, James B. *A Cycle of Outrage : America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*. New York, Oxford University Press, 1986, vi-258 p.

MURRAY John P, *et al*, dir. *Television and Social Behaviour : Reports and Papers : A Technical Report to the Surgeon General's Scientific Advisory Committee on Television and Social Behaviour*. Rockville, National Institute of Mental Health, 1972, 5 volumes.

MURRAY, Matthew. « Television Wipes Its Feet : the Commercial and Ethical Considerations Behind the Adoption of the Television Code ». *Journal of Popular Film and Television*, 21, 3 (Fall 1993), p. 128-138.

PRINCE, Stephen. *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, 331 p.

Les œuvres littéraires adaptées et les personnages historiques mis en scène dans les épisodes

KENNEDY, John Fitzgerald. *Profiles in Courage* (1955). Nouvelle édition. New York, Harper Perennial Modern Classics, 2006, 304 p.

BIERCE, Ambrose. « An Occurrence at Owl Creek Bridge ». *Tales of Soldiers and Civilians* (1890). Édition revue. Kent, Kent State University Press, 2003

Socrate

HADOT, Pierre. *Éloge de Socrate*. 8^e édition. Paris, Éditions Allia, 2014, 76 p.

ISMARD, Paulin. *L'Événement Socrate*. Paris, Flammarion, 2013, 299 p. Coll. « Au Fil de l'histoire ».

MOSSÉ, Claude. *Le procès de Socrate : un philosophe victime de la démocratie ?* Nouvelle édition. Bruxelles, A. Versaille, 2012, 154 p. Coll « Histoire ».

PLATON. *Apologie de Socrate ; Criton*. 2^e édition. Paris, Flammarion, 1997, 262 p. Coll. « GF Flammarion », 848.

PLATON. *Phédon*. Paris, Flammarion, 1991, 448 p. Coll. « GF », 489.

Jésus de Nazareth

CHAUVIN, Gérard. *La Crucifixion : Autour du septénaire onto-cosmologique : Histoire, iconologie et théologie*. Paris, L'Harmattan, 2011, 212 p.

MALONE, Peter. *Screen Jesus : Portrayals of Christ in Television and Film*. Scarecrow Press, 2012, xvii-317 p.

PRIGENT, Pierre. *Jésus au cinéma*. Genève, Labor et Fides, 1997, 91 p. Coll. « Entrée libre », 37.

Jeanne d’Arc

BLAETZ, Robin. *Visions of the Maid : Joan of Arc in American Film and Culture*. Charlottesville; London: University Press of Virginia, 2001, xvii-279 p. Coll. « Cultural Frames, Framing Culture ».

DUMONT, Hervé. *Jeanne d'Arc de l'histoire à l'écran : cinéma & télévision*. Lausanne, Paris, Favre, Lausanne, Cinémathèque suisse, 2012, 173 p.

MICHELET, Jules. *Jeanne d'Arc : Et autres textes*. Paris, Gallimard, 2012 (1974), 372 p. Coll. « Collection Folio. Classique », 441.

PERNOUD, Régine, Marie-Véronique CLIN. *Jeanne d'Arc*. Paris, A. Fayard, 2011, II-447 p. Coll. « Pluriel ».

SHAW, Bernard. *Saint Joan : A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue*. New York, Brentano's, 1924, lxxxviii, 163 p.

WINOCK, Michel. « Jeanne d'Arc ». Pierre NORA, dir. *Les Lieux de mémoire*. Tome III, Vol. 3 : *Les France*. Paris, Gallimard, 1992, p.675-733.

Nathan Hale

PHELPS, M. William. *Nathan Hale : The Life and Death of America's First Spy*. New York, Thomas Dunne Books, 2008, x-306 p.

ROSE, Alexander. *Washington's Spies : The Story of America's First Spy Ring*. New York, Bantam Books, 2006, 370 p.

James Monroe

AMMON, Harry. *James Monroe : The Quest for National Identity*. New York, McGraw-Hill, 1971, xi-706 p.

Alexander William Doniphan

LAUNIUS, Roger D. *Alexander William Doniphan : Portrait of a Missouri Moderate*. Columbia, University of Missouri Press, 1997, xiv-316 p.

Mary Surratt

LARSON, Kate Clifford. *The Assassin's Accomplice : Mary Surratt and the Plot to Kill Abraham Lincoln*. New York, Basic Books, 2008, xix-263 p.

STEERS, Edward, Jr. « "Let the Stain of Innocent Blood Be Removed from the Land" : The Military Trial of the Lincoln Conspirators ». Harold HOLZER, *et al.* *The Lincoln Assassination : Crime and Punishment, Myth and Memory*. New York, Fordham University Press, 2010.

L'affaire du Haymarket de Chicago (1886)

AVRICH, Paul. *The Haymarket Tragedy*. Princeton, Princeton University Press, 1984, xv-535 p.

TURKEL, Stanley. *Heroes of the American Reconstruction : Profiles of Sixteen Educators, Politicians, and Activists*. Jefferson, McFarland, 2005, viii-184 p.

Sacco et Vanzetti

TEJADA, Susan M. *In Search of Sacco & Vanzetti : Double Lives, Troubled Times, & the Massachusetts Murder Case that Shook the World*. Boston, Northeastern University Press, 2012, xi-385 p.

NEVILLE, John F. *Twentieth-century Cause Célèbre : Sacco, Vanzetti, and the Press, 1920-1927*. Westport, Praeger, 2004, xv-189 p.

Méthodologie

L'historien, les médias et la télévision

CASEY, Bernadette, *et al.* *Television Studies : The Key Concepts*. 2^e édition. Londres, New York, Routledge, 2002, XIV-345 p. Coll. « Routledge Key Guides ».

EDGERTON, Gary R., COLLINS, Peter C. *Television Histories : Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington, University Press of Kentucky, 2001, 383 p.

HALL, Stuart. « Encoding/ Decoding Stuart ». HALL, *et al.*, dir. *Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*. London, Hutchinson, 1980, 311 p.

LIPSITZ, George. « "this Ain't No Sideshow" : Historians and Media Studies ». *Critical Studies in Mass Communication*, 5, 2 (1988), p.147-161.

McDONALD, Kathleen. *Americanization of History : Conflation of Time and Culture in Film and Television*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Pub, 2011, xxi-281 p.

O'CONNOR, John E. *Image As Artifact : The Historical Analysis of Film and Television*. Malabra, Krieger Publishing Company, 1990, 356 p.

ROBERTS, Graham, *et al.*, dir. *The Historian, Television and Television History : A Collection*. Luton, University of Luton Press, 2001, ix-181 p.

L'analyse textuelle et audiovisuelle

BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications*, 8, 1 (1966), p. 1-27, disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113, consulté le 23 mai 2015

BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». *Communications, Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 11 (1968), p. 84-89, disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, consulté le 2 février 2016

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus: Les Procédés Littéraires : Dictionnaire*. Paris, Union générale d'éditions, 1984 (1977), 514 p. Coll « 10/18 », 1370.

JULLIER, Laurent. *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*. Paris, Flammarion, 2012, 432 p. Coll. « Champs Arts », 1037

JULLIER, Laurent. *L'Analyse de Séquences*. 4^e édition refondue. Paris, Armand Colin, 2015 (2002), 224 p. Coll. « Cinéma/Arts Visuels ».

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques*. Paris, Plon, 1964-1971, 4 volumes

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Gallimard, 1970, 246 p.

REY, Alain, dir. *Dictionnaire Historique de la langue française*. Paris, Le Robert, 1998, 3 volumes

SEPULCHRE, Sarah, et al., *Décoder les Séries Télévisées*. Bruxelles, De Boeck, 2011, 256 p. Coll. « Info & Com ».

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris, Le Seuil, 1971, 255 p.

TRUFFAUT, François, et al. *Hitchcock-Truffaut*. Édition définitive. Paris, Gallimard, 1993, 311 p.

Les théories des effets des médias sur le public

JO, Eunkyung, Leonard BERKOWITZ. « A Priming Effect Analysis of Media Influences : An Update ». Jennings BRYANT, Dolf ZILLMANN, dir. *Media Effects : Advances in Theory and Research*. Hillsdale, Erlbaum, 1994, p.43-60

OPPLIGER, Patrice A. « Effects of Gender Stereotyping on Socialization ». Raymond W. PREISS, et al, dir. *Mass Media Effects Research : Advances Through Meta-Analysis*. Mahwah, L. Erlbaum Associates, 2007, Coll. « LEA's Communications Series ».

SPARKS, Glenn G. *Media Effects Research : A Basic Overview*. 3^e édition. Wadsworth, Cengage Learning, Boston, 2010 (2006), xix-265 p.

◆ La narration, la fiction et la persuasion

BIRD, S. Elizabeth, Robert W. DARDENNE. « Myth, Chronicle, and Story : Exploring the Narrative Qualities of News ». James W. CAREY. *Media, Myths, and Narratives : Television and the Press*. Newbury Park, Sage Publications, 1988, p.67-86.

COHEN, Jonathan. « Defining Identification : A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters ». *Mass Communication and Society*, 4, 3 (2001) p. 245-264, disponible en ligne sur : <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.469.63&rep=rep1&type=pdf>, consulté le 17 novembre 2015

GILES, David C. « Parasocial Interaction : A review of the Literature and a Model for Future Research ». *Media Psychology*, 4, 3 (2002), p. 279-305.

GREEN, Melanie T., Timothy C. BROCK. « The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives ». *Journal of Personality and Social Psychology*, 79, 5 (2000), p. 701-721, disponible en ligne sur : http://www.communicationcache.com/uploads/1/0/8/8/10887248/the_role_of_transportation_in_the_persuasiveness_of_public_narratives.pdf, consulté le 17 octobre 2015.

PETTY, Robert E., John T. CACIOPPO. « The Elaboration Likelihood Model of Persuasion ». Leonard BERKOWITZ, dir. *Advances in Experimental Social Psychology. Volume 19*. Orlando, Academic Press, 1986, p.123-205

◆ ***Les médias, la peur du crime et les stéréotypes raciaux***

DIXON, Travis L. « Crime News and Racialized Beliefs : Understanding the Relationship between Local News Viewing and Perceptions of African Americans and Crime ». *Journal of Communication*, 58, 1 (2008), p.106-125.

GERBNER, George, *et al.* « Growing Up with Television: The Cultivation Perspective ». Jennings BRYANT, Dolf ZILLMANN, dir. *Media Effects : Advances in Theory and Research*. Hillsdale, Erlbaum, 1994, p.17-41.

GERBNER, George, *et al.* « Living with Television : The Dynamics of the Cultivation Process ». Jennings BRYANT, Dolf ZILLMANN, dir. *Perspectives on Media Effects*. Hillsdale, Erlbaum, 1986.

GLASSNER, Barry. *The Culture of Fear : Why Americans are Afraid of the Wrong Things*. New York, Basic Books, 1999, 312 p.

Ouvrages généraux et sources pour les notions

« Cadavre ». Bernard ANDRIEU, Gilles BOETSCH, dir. *Le Dictionnaire du Corps*. Nouvelle édition. Paris, CNRS Éditions via OpenEdition, 2015 (2008), disponible en ligne sur : <https://books.google.fr/books?id=mwQJCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q=cadavre&f=false>

BECKER, Howard S. *Outsiders, Études de sociologie de la déviance (1963)*. Paris, A. M. Métailié, 1998 (1985), 247 p. Coll. « Leçons de choses »

BOUDON, Raymond, BOURRICAUD, François. *Dictionnaire critique de la sociologie*. 3^e édition. Paris, Presses Universitaires de France, 1990 (1982), XVIII-714 p.

FREUD, Sigmund Freud. *Totem et Tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs (1923)*. Paris, Payot, 1998 (1965), 241 p. Coll. « Petite Bibliothèque Payot », 9.

GOULDNER, Alvin. « The norm of reciprocity : a preliminary statement ». *American sociological review*, vol. 25, 2 (avril 1960), p.161-178.

MAUSS, Marcel. *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques (1925)*. 2^e édition. Paris, Presses Universitaires de France, 2012, XIII-241 p. Coll. « Quadrige. Série Mauss », 6

MÉDARD, Jean-François. « Le rapport de clientèle : du phénomène social à l'analyse politique ». *Revue française de science politique*, 26^e année, n°1 (1976), p. 103-131

MULLER, J-C. « Rite de passage ». Pierre BONTE, Michel IZARD, dir. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. 4^e édition. Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 633-634. Coll. « Quadrige. Dicos Poche ».

SMITH, P. « Rite ». Pierre BONTE, Michel IZARD, dir. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. 4^e édition. Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 630-633. Coll. « Quadrige. Dicos Poche ».

VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage étude systématique des rites : de la porte et du seuil, de l'hospitalité de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* (1909). Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981, II-288 p.

Sociologie rédigée durant la période étudiée

GOODMAN, Paul. *Growing up absurd: problems in youth in the organized society* (1960). New York, New York Review Books, 2012, XXV-279 p. Coll. « New York Review Books. Classics ».

HARRINGTON, Michael. *L'Autre Amérique : La Pauvreté aux États-Unis* (1962). Paris, Gallimard, 1967, 288 p. Coll. « Témoins »

MARCUSE, Herbert. *Eros et Civilisation : Contribution à Freud* (1955). Paris, Éditions de Minuit, 1968 (1963), 239 p., Coll. « Arguments », 18.

MARCUSE, Herbert. *L'Homme Unidimensionnel : Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (1964). Paris, Seuil, 1968, 316 p. Coll. « Points ».

MILLS, Charles Wright. *L'Élite du pouvoir* (1956). Marseille, Agone, 2012, XXVII-580 p. Coll. « L'ordre des choses ».

Filmographie (films de fiction, documentaires)

Amos 'n' Andy : Anatomy of a Controversy, Stanley Sheff, 1983, États-Unis, documentaire de 48 minutes, DVD édité par Scott Entertainment.

Color Adjustment, Marlon Riggs, 1992, États-Unis, documentaire de 88 minutes, DVD édité par California Newsreel.

Du silence et des ombres (To Kill a Mockingbird), Robert Mulligan, 1962, États-Unis, 123 minutes, DVD édité par Universal Pictures.

En Quatrième Vitesse (Kiss Me Deadly), Robert Aldrich, 1955, États-Unis, 106 minutes, DVD édité par MGM.

Frankenstein, James Whale, 1931, États-Unis, 70 minutes, DVD édité par Universal Pictures.

La Bataille de la Vallée du Diable (Duel at Diablo), Ralph Nelson, 1966, États-Unis, 103 minutes, DVD édité par MGM.

La Fiancée de Frankenstein (Bride of Frankenstein), 1935, James Whale, États-Unis, 75 minutes, DVD édité par Arcades Video.

La Tunique (The Robe), Henry Koster, 1953, États-Unis, 135 minutes, DVD édité par 20th Century Fox.

Le Fils de Frankenstein (Son of Frankenstein), 1939, Rowland V. Lee, États-Unis, 99 minutes, DVD édité par Elephant Films.

Le Retour de la Panthère Rose (The Return of the Pink Panther), Blake Edwards, 1975, Royaume-Uni, 117 minutes, DVD édité par Universal Pictures.

Retour aux Philippines (Back to Bataan), Edward Dmytryk, 1945, États-Unis, 95 minutes, DVD édité par Warner Bros.

Spartacus, Stanley Kubrick, 1960, États-Unis, 197 minutes, DVD édité par Universal Pictures.

Sitographie

Death Penalty Information Center. *DPIC-Death Penalty Information Center* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.deathpenaltyinfo.org/> (consulté le 23 juillet 2016).

Emily Christener (CBS Interactive). *TVGuide.com* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.tvguide.com> (consulté le 23 juillet 2016).

Gallup. *In Depth, Topic A to Z : Death Penalty Historical Trends* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.gallup.com/poll/1606/death-penalty.aspx> (consulté le 29 novembre 2015).

Internet Movie Database. *IMDb* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.imdb.com> (consulté le 23 juillet 2016).

Library of Congress. *Library of Congress>Films, videos* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.loc.gov/film-and-videos/> (consulté le 23 juillet 2016).

Oldies.com. *Oldies.com>Movies, TV* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.oldies.com/Movies-TV/collection.cfm> (consulté le 23 juillet 2016).

Sophia Fotiadi. *La peine de mort dans le monde* [en ligne]. (créé en juin 1998, dernière mise à jour le 4 août 2016). Disponible sur : <http://www.peinedemort.org/peinedemort.php> (consulté le 14 août 2016).

Television Obscurities [en ligne]. Disponible sur : <http://www.tvobscurities.com> (consulté le 23 juillet 2016).

The Classic TV Archive [en ligne]. Disponible sur : <http://ctva.biz> (consulté le 23 juillet 2016).

The Internet Archive. *Moving Image Archive* [en ligne]. Disponible sur : <https://archive.org/details/movies> (consulté le 23 juillet 2016).

The Paley Center for Media. *The Collection* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.paleycenter.org/collection/?advanced=1> (consulté le 23 juillet 2016).

Tom Genova. *Television History – The First 75 Years* [en ligne]. (créé le 9 avril 2001). Disponible sur : <http://www.tvhistory.tv/SEAL-Good-Practice.htm> (consulté le 28 avril 2015).

TV Shows on DVD [en ligne]. Disponible sur : <http://www.tvshowsondvd.com> (consulté le 23 juillet 2016).

UCLA Film and Television Archive. *UCLA Library Catalog* [en ligne]. Disponible sur : <http://cinema.library.ucla.edu/vwebv/searchBasic> (consulté le 23 juillet 2016).

Vinca Van Eecke. *Festival de Cannes > Archives > Les Palmarès* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/1962/awardCompetition.html> (consulté le 27 octobre 2015).

Wikipedia, the free encyclopedia. *Category : American Television Series Debuts by Year* [en ligne]. Disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Category:American_television_series_debuts_by_year (consulté le 23 juillet 2016).

Wikipedia, the free encyclopedia. *36^e Cérémonie des Oscars* [en ligne]. Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/36e_cérémonie_des_Oscars (consulté le 27 octobre 2015).

Youtube [en ligne]. (créé en 2005). Disponible sur : <https://www.youtube.com> (consulté le 23 juillet 2016).

ANNEXES

Tables des annexes

Annexes A – Les exécutions aux États-Unis	142
Annexe 1 – Les exécutions aux États-Unis au XX ^e siècle	142
Annexe 2 – Données statistiques sur la peine de mort aux États-Unis (1930-1980)	143
Annexe 3 – L'opinion publique et la peine de mort au XX ^e siècle	146
Annexe 4 – Chronologie thématique: la peine de mort aux États-Unis et dans le monde occidental	148
Annexes B – Présentation du corpus et méthodologie	150
Annexe 5 – Présentation du corpus	150
Annexe 6 – Les définitions utilisées dans le mémoire	152
Annexe 7 – Les formulaires utilisés pour constituer et analyser le corpus	158
Annexes C – Les condamnés	163
Annexe 8 – Les 152 personnages du corpus directement concernés par la peine de mort	163
Annexe 9 – Les condamnés du corpus, genre et couleur	170
Annexe 10 – La répartition des condamnés par sexe, dans le corpus et dans la réalité	176
Annexe 11 – La « couleur » des condamnés dans le corpus et dans la réalité (1950-1977)	177
Annexes D – Les crimes et leurs enjeux	178
Annexe 12 – Les condamnés et leur(s) crime(s)	178
Annexe 13 – Les mobiles des crimes dans le corpus	186
Annexe 14 – Les 69 victimes de meurtre dans le corpus	192
Annexe 15 – Les conflits de génération dans le corpus (33 épisodes).....	196
Annexe 16 – Les condamnés innocents (typologie).....	198
Annexe 17 – Les condamnés innocents au sens étroit étrangers et/ou déviants	202
Annexes E – Les systèmes judiciaires représentés dans le corpus	204
Annexe 18 – La typologie des systèmes judiciaires dans le corpus.....	204
Annexe 19 – Les épisodes classés selon le système judiciaire représenté	205

Annexes F – Les exécutions dans le corpus (généralités) 209

Annexe 20 – Les 80 épisodes comprenant au moins une scène d’exécution.....	209
Annexe 21 – Les exécutions classées selon la nomenclature du mémoire	213
Annexe 22 – La répartition des 103 exécutions décomptées selon la typologie utilisée dans le mémoire (graphique)	218
Annexe 23 – Les épisodes sans scène d’exécution (36 épisodes).....	219

Annexes G – L’organisation des exécutions 221

Annexe 24 – Les épisodes avec une scène de préparation du matériel d’exécution (toutes méthodes)	221
Annexe 25 – Les scènes d’exécution: lieux et public	223
Annexe 26 – Les heures d’exécution et les passages de seuils temporels	228
Annexe 27 – Les 23 épisodes avec exécution mais sans scène de « dernière marche »	231
Annexe 28 – Les condamnés qui ne prononcent aucune parole durant la dernière phase de l’exécution.....	233
Annexe 29 – Les scènes d’exécution interrompues au tout dernier moment.....	236
Annexe 30 – les condamnés « volontaires » (18 personnages).....	238
Annexe 31 – Le sort des condamnés ayant tué de leurs mains	240

Annexes H – Les méthodes d’exécution et leur mise en scène 243

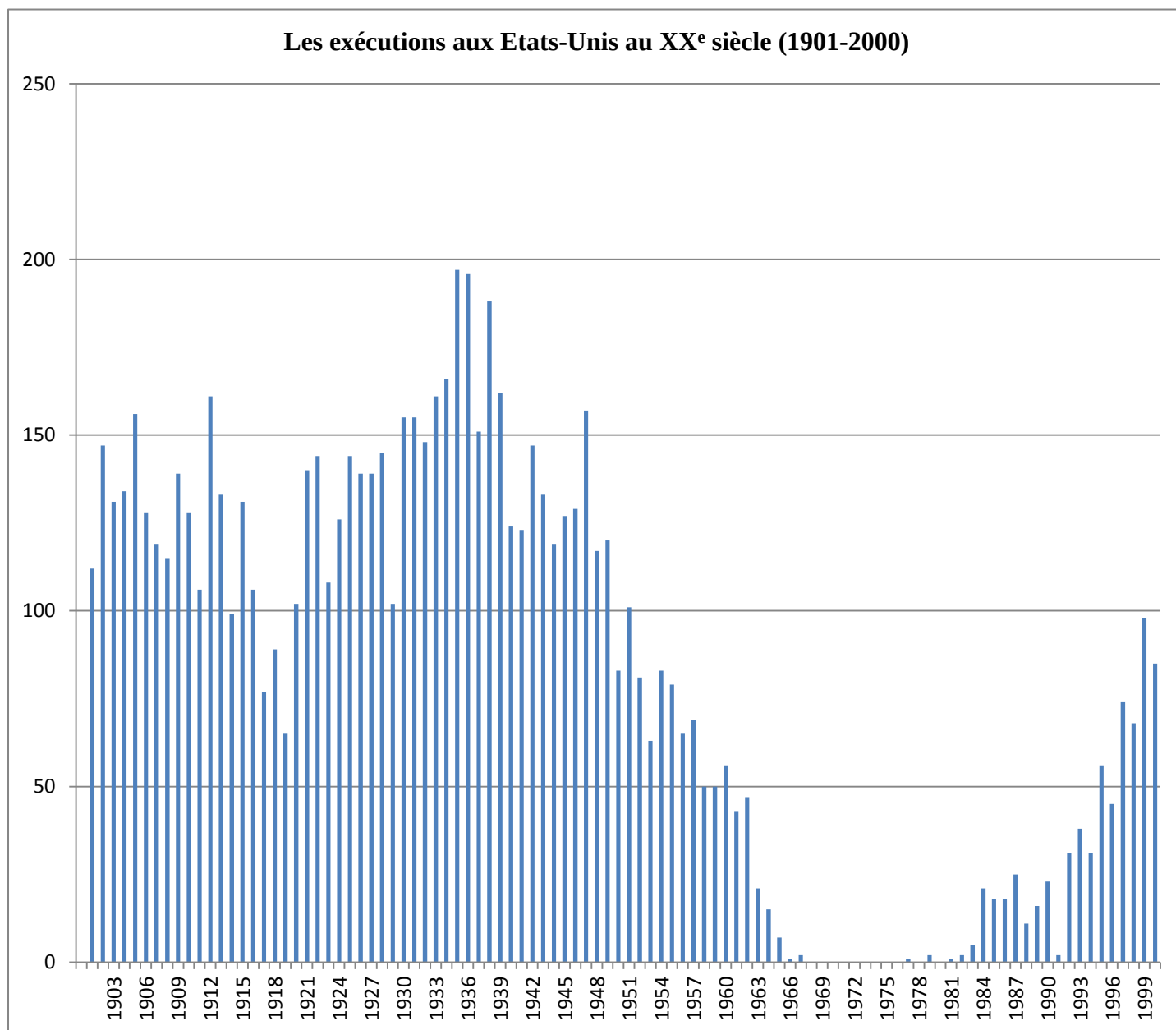
Annexe 32 – Les épisodes classés par méthode d’exécution (prévue ou utilisée) et par ordre chronologique.....	243
Annexe 33 – Les méthodes d’exécution dans le corpus et dans la réalité aux États-Unis. 250	
Annexe 34 – Le « taux de visibilité » des différents instruments de mise à mort.....	252
Annexe 35 – Les scènes de mises à mort avec effets stylistiques de représentation indirecte	259

Annexe I – Typologie des épisodes 262

Annexe J – Le Code de Production des diffuseurs, 1951 269

Annexes A – Les exécutions aux États-Unis

Annexe 1 – Les exécutions aux États-Unis au XX^e siècle



Source : base de données Espy. (M. Watt Espy , John Ortiz Smykla. *Executions in the United States, 1608-2002: The Espy File. Machine-readable data file*, Ann Arbor, Inter-University Consortium for Political and Social Research, disponible et téléchargeable sur : <http://www.deathpenaltyinfo.org/executions-us-1608-2002-espy-file?scid=8&did=269>, consulté le 20 mai 2012

Annexe 2 – Données statistiques sur la peine de mort aux États-Unis (1930-1980)

Le nombre de personnes vivant avec une condamnation à mort, par année, de 1953 à 1980

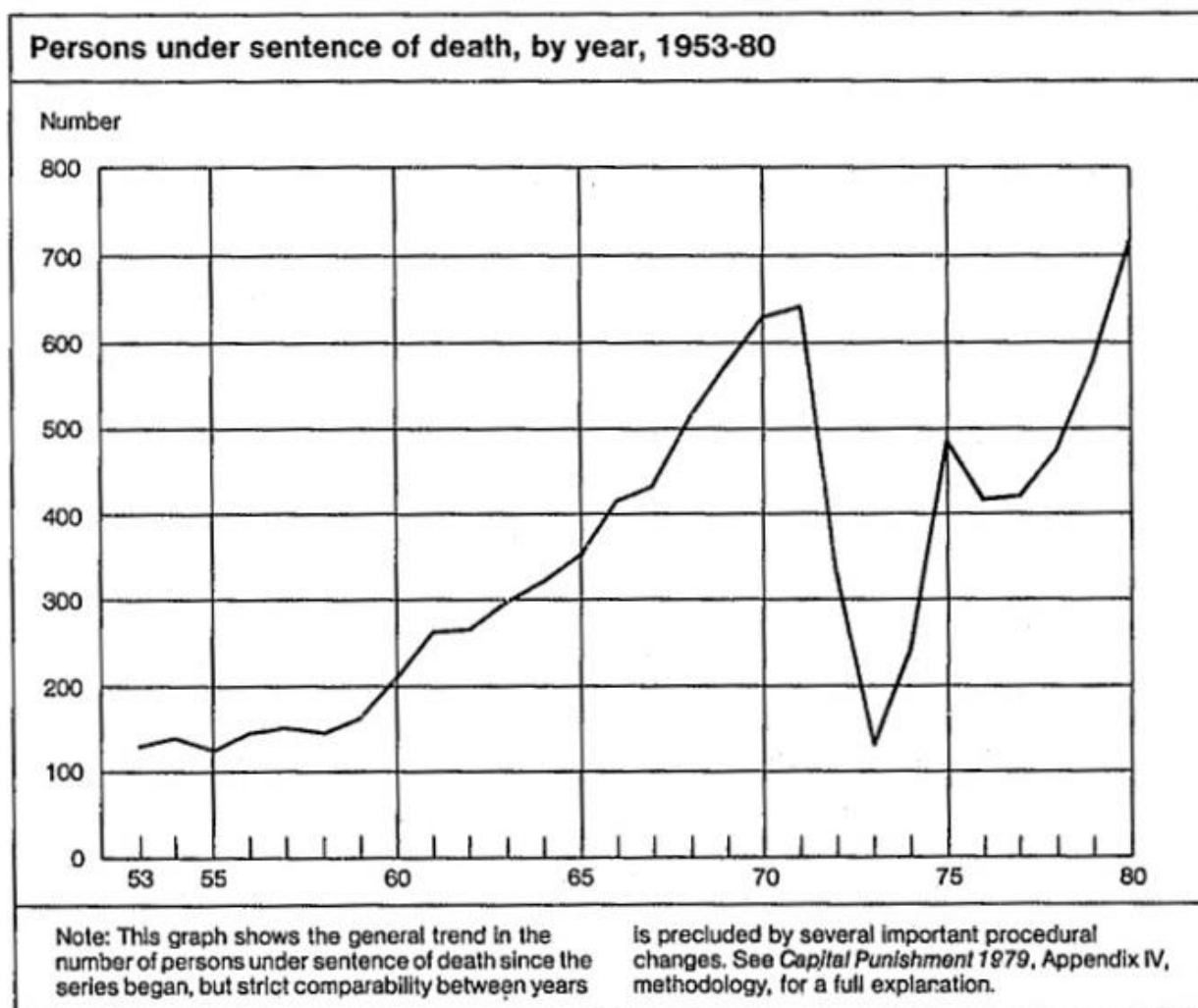
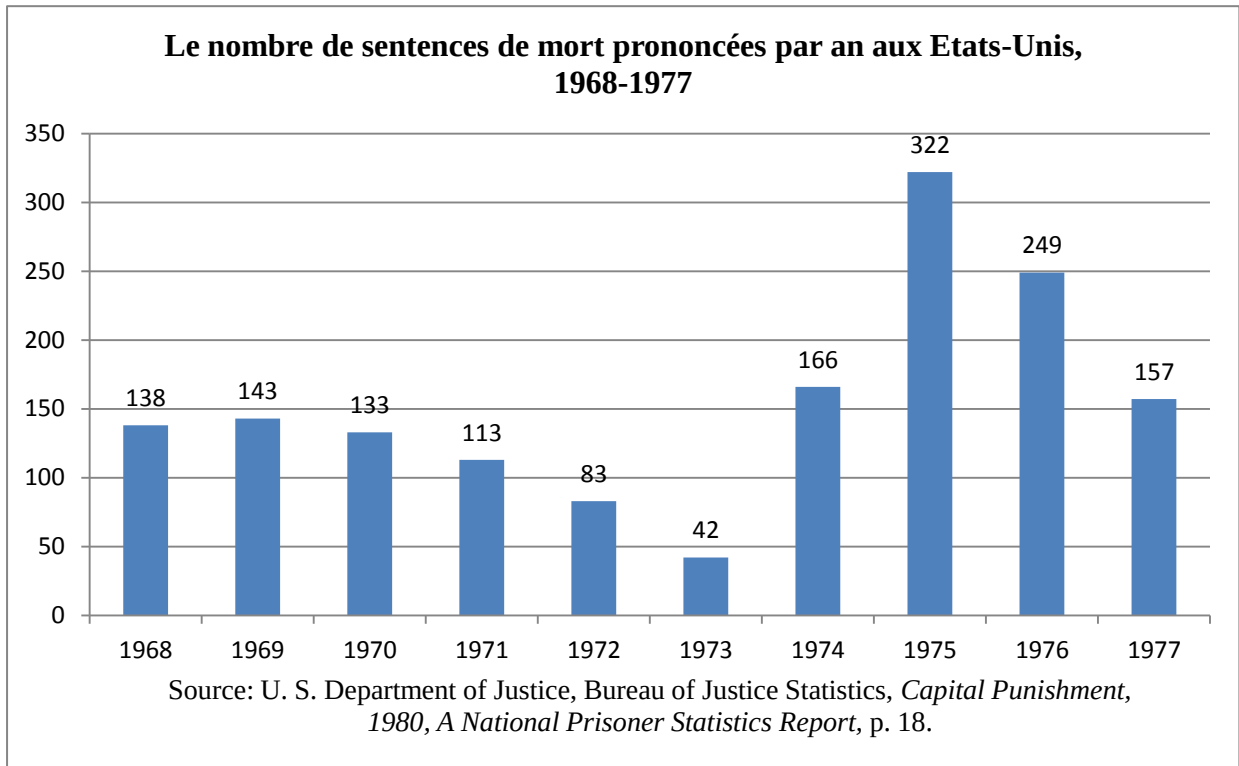


Figure 1

Source : : U. S. Department of Justice, Bureau of Justice Statistics. *Capital Punishment 1980 : A National Prisoner Statistics Report*. p. 1.

Nombre de sentences de mort prononcées de 1968 à 1977

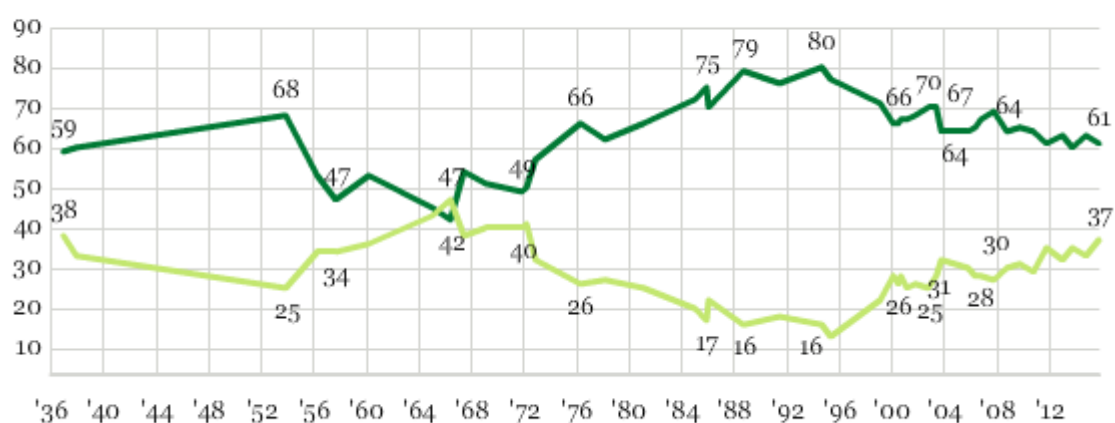


Annexe 3 – L'opinion publique et la peine de mort au XX^e siècle

Question : Êtes-vous en faveur de la peine de mort pour une personne condamnée pour meurtre ?

Are you in favor of the death penalty for a person convicted of murder?

■ % In favor ■ % Opposed



GALLUP®

Are you in favor of the death penalty for a person convicted of murder?

	Favor	Not in favor	No opinion
	%	%	%
2015 Oct 7-11	61	37	2
2014 Oct 12-15	63	33	4
2013 Oct 3-6	60	35	5
2012 Dec 19-22	63	32	6
2011 Oct 6-9	61	35	4
2010 Oct 7-10 ^	64	29	6
2009 Oct 1-4	65	31	5
2008 Oct 3-5	64	30	5
2007 Oct 4-7	69	27	4
2006 Oct 9-12	67	28	5
2006 May 5-7 ^	65	28	7
2005 Oct 13-16	64	30	6
2004 Oct 11-14	64	31	5
2003 Oct 6-8	64	32	4
2003 May 19-21	70	28	2
2002 Oct 14-17	70	25	5
2001 Oct 11-14	68	26	6
2001 Feb 19-21 ^	67	25	8
2000 Aug 29-Sep 5	67	28	5
2000 Jun 23-25	66	26	8
2000 Feb 14-15	66	28	6
1999 Feb 8-9	71	22	7
1995 May 11-14	77	13	10
1994 Sep 6-7	80	16	4
1991 Jun 13-16	76	18	6
1988 Sep 25-Oct 1	79	16	5
1988 Sep 9-11	79	16	5
1986 Jan 10-13	70	22	8
1985 Nov 11-18	75	17	8
1985 Jan 11-14	72	20	8
1981 Jan 30-Feb 2	66	25	9
1978 Mar 3-6	62	27	11
1976 Apr 9-12	66	26	8
1972 Nov 10-13	57	32	11
1972 Mar 3-5	50	41	9
1971 Oct 29-Nov 2	49	40	11
1969 Jan 23-28	51	40	9
1967 Jun 2-7	54	38	8
1966 May 19-24	42	47	11
1965 Jan 7-12	45	43	12
1960 Mar 2-7	53	36	11
1957 Aug 29-Sep 4	47	34	18
1956 Mar 29-Apr 3	53	34	13
1953 Nov 1-5	68	25	7
1937 Dec 1-6	60	33	7
1936 Dec 2-7	59	38	3

^ Asked of a half sample.

GALLUP®

Source : Gallup. *In Depth, Topic A to Z : Death Penalty Historical Trends* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.gallup.com/poll/1606/death-penalty.aspx> (consulté le 29 novembre 2015).

Annexe 4 – Chronologie thématique: la peine de mort aux États-Unis et dans le monde occidental

1947 : dans l'affaire *Patton v. Mississippi* (68 S.Ct. 184), la Cour suprême renverse la condamnation à mort d'un homme noir par un jury composé exclusivement de Blancs, créant un précédent interdisant la discrimination raciale lors de la sélection des jurés.

1947 : par l'arrêt *Louisiana ex rel. Francis v. Resweber* (329 U.S. 459), la Cour suprême autorise une nouvelle exécution à l'encontre Willie Francis (la première ayant échoué en 1946), car l'exécution ratée résulte d'un accident, et donc ne contrevient pas au VIII^e amendement.

1953 (juin) : exécution des époux Rosenberg, malgré des protestations nationales et internationales.

1954 : Caryl Chessman, condamné à mort en Californie, publie *Cell 2544, Death Row*, qui devient rapidement un *best seller* et un symbole de l'abolitionnisme.

1957 : les territoires de l'Alaska et d'Hawaii abolissent la peine de mort.

1957: la Californie met en place les procès en deux phases (phase de détermination de la culpabilité, suivie d'une phase de détermination de la sentence).

1958 : l'État du Delaware abolit la peine de mort.

1958 : la condamnation à mort de Jimmy Wilson en Alabama pour le vol d'une femme blanche (dont le montant s'élève à 1. 95 \$) fait scandale dans le monde entier, et est dénoncée dans les pays du Tiers-Monde et du bloc de l'Est. La sentence est finalement commuée.

1958 : arrêt *Trop v. Dulles* (356 U.S. 86), la Cour reconnaît le principe de l'évolution des normes sociales de décence (« *evolving standard of decency* »).

1959 : Thorsten Sellin publie sa première étude sur l'effet dissuasif de la peine de mort, concluant que cet effet est nul.

1960 (mai) : exécution de Caryl Chessman.

1961: *Justice Clark* se déclare contre la peine de mort dans un discours prononcé à l'école de droit de Villanova.

1961 : le Delaware vote le retour de la peine de mort.

1962 : l'arrêt *Robinson v. California* (370 U.S. 660), ouvre la porte au débat sur la question de la proportionnalité de la peine en référence du VIII^e amendement.

1962 : dernière exécution au Canada.

1963 : le Michigan abolit la peine de mort pour la trahison ; le Massachussetts abolit la peine de mort.

1964 : l'Oregon et le Kentucky abolissent la peine de mort.

1965 : la Grande-Bretagne abolit temporairement la peine de mort.

1965 : l'Iowa et la Virginie de l'Ouest abolissent la peine de mort.

1965 : le Vermont et l'Etat de New York réduisent le nombre de crimes passibles de la peine de mort.

1965 : les législatures de 20 Etats discutent officiellement de l'abolition de la peine de mort.

1966 : l'arrêt *Miranda v. Arizona* (384 U.S 436) impose à la police de rappeler au suspect ses droits lors d'un interrogatoire

1967 : le Canada et l'Australie abolissent la peine de mort.

1967 : Luis Monge et Aaron Mitchell sont les deux seuls condamnés à mort exécutés, et les derniers avant l'établissement d'un moratoire *de facto* sur les exécutions qui dure dix ans.

1968 : l'arrêt *Whitherspoon v. Illinois* (391 U.S. 510) interdit de récuser systématiquement tous les jurés potentiels qui expriment leurs scrupules face à l'imposition de la peine de mort.

1968 : *United States v. Jackson* (390 U.S. 570), la peine de mort automatique en cas de kidnapping est discutée.

1972 : l'arrêt *Furman v. Georgia* (408 U.S. 238) déclare la peine de mort inconstitutionnelle, car elle enfreint les VIII^e et XIV^e amendements.

1975 : Isaac Ehrlich publie la première étude sur l'effet dissuasif de la peine de mort, en concluant que chaque exécution permet d'éviter sept ou huit meurtres.

1976 : l'arrêt *Gregg v. Georgia* (428 U.S. 153) renverse l'arrêt de 1972.

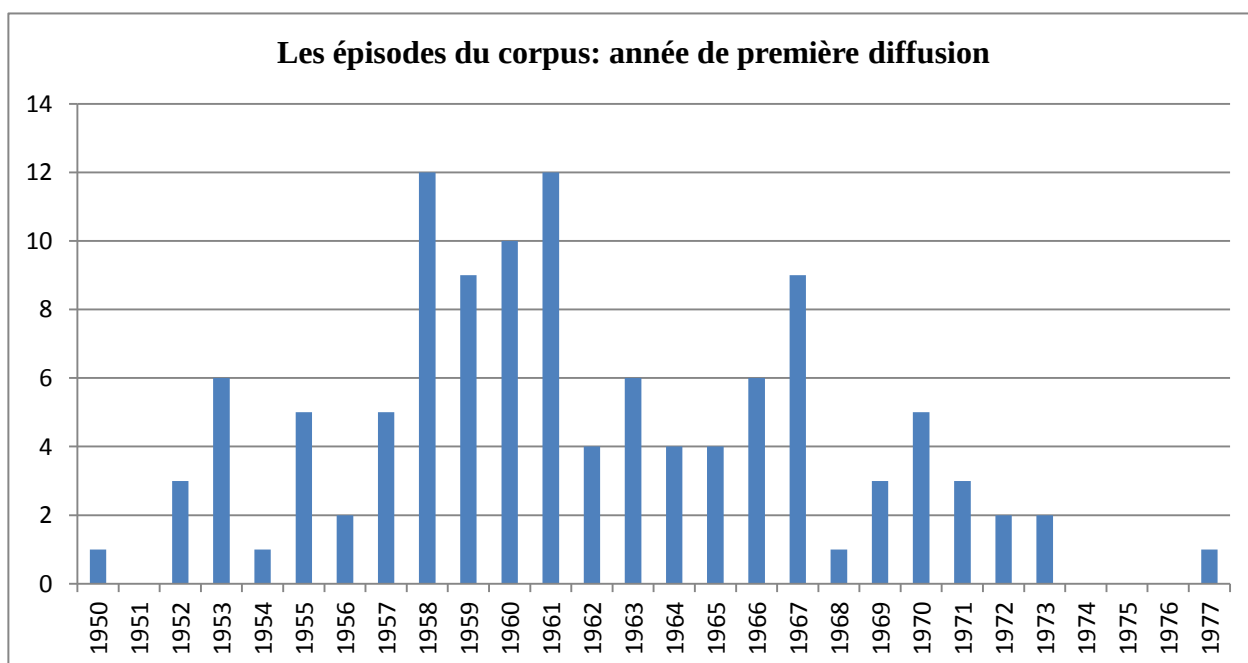
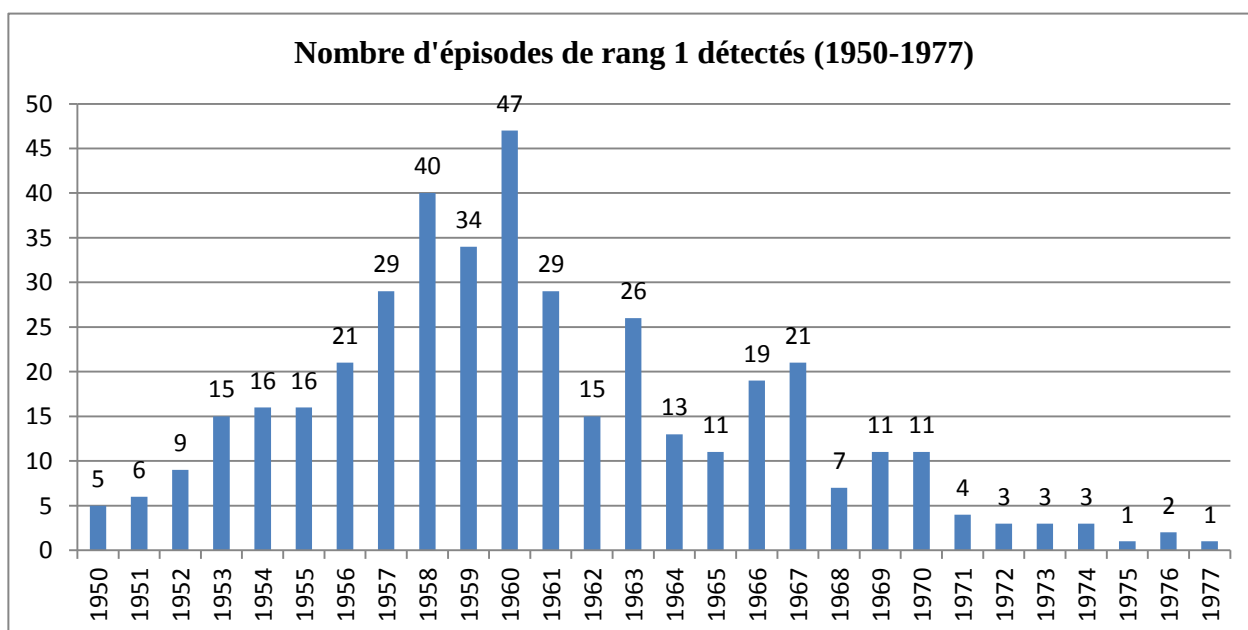
1977 (janvier) : Gary Gilmore est le premier condamné exécuté sous les nouveaux statuts dans l'Utah, par un peloton d'exécution.

1977 : l'arrêt *Coker v. Georgia* interdit la peine de mort pour punir un viol.

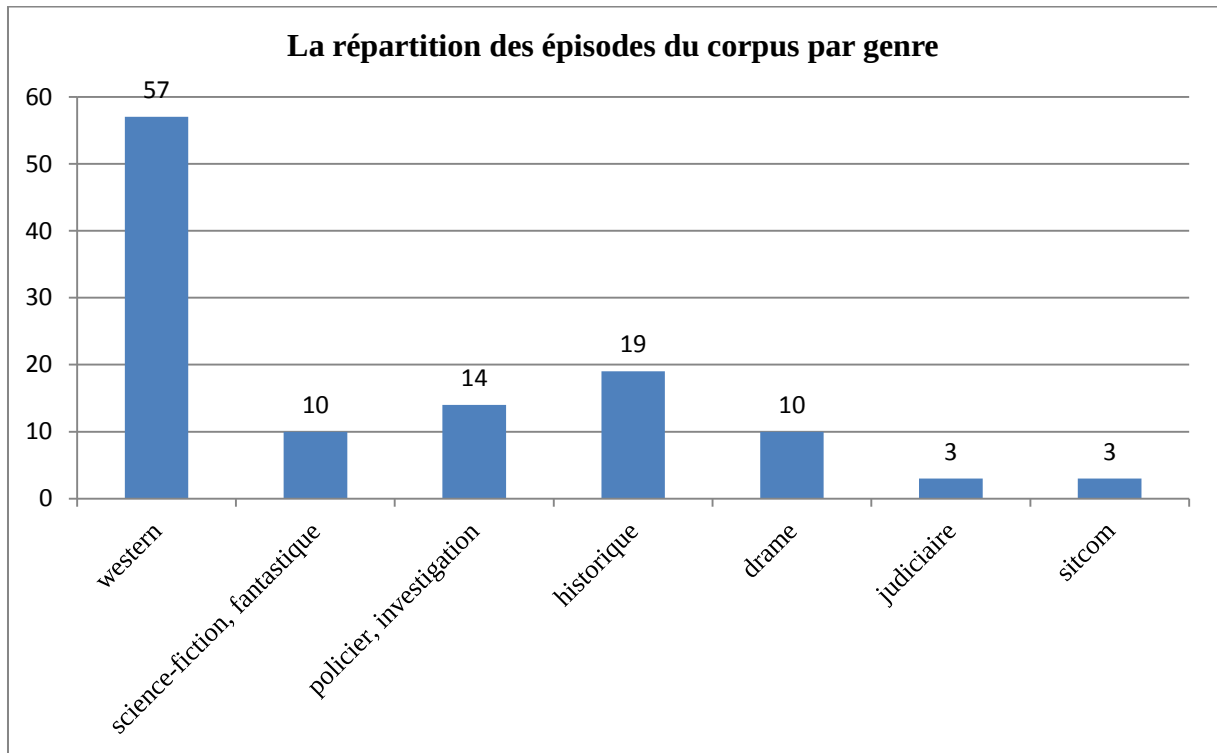
Annexes B – Présentation du corpus et méthodologie

Annexe 5 – Présentation du corpus

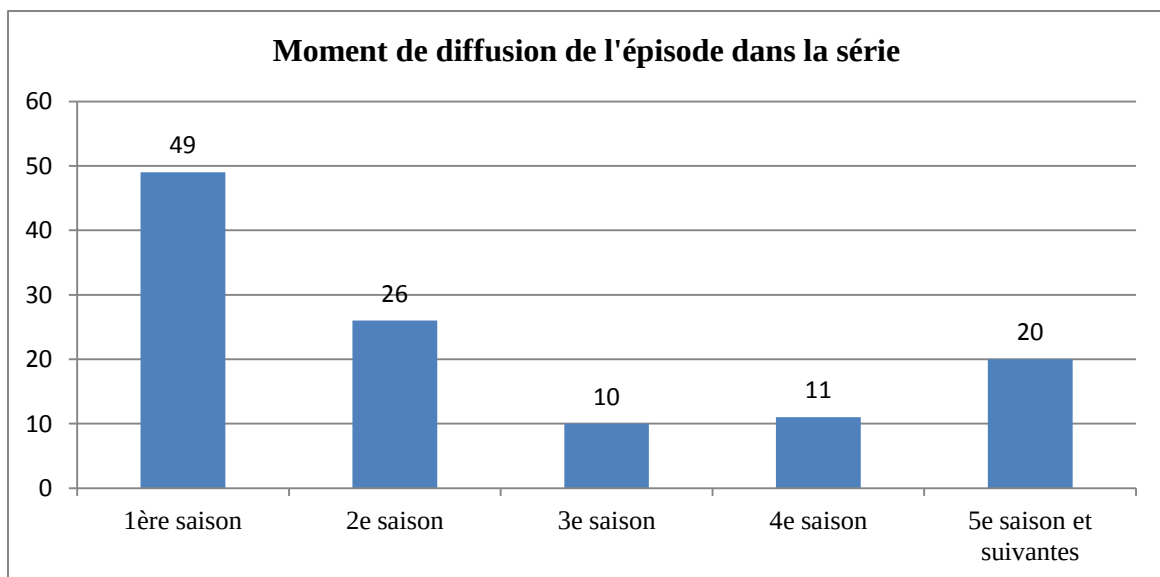
La représentativité du corpus : les épisodes de rang 1 détectés et les épisodes du corpus



La répartition des épisodes du corpus par genre



Le moment de diffusion de l'épisode du corpus dans la « vie » de la série



Source des graphiques : base de données J. Richard

La caractérisation des personnages

Les personnages sont décomptés par épisode, ce qui signifie qu'un même personnage apparaissant dans un épisode double ou dans plusieurs épisodes (certains personnages récurrents sont condamnés dans plusieurs épisodes indépendants) est compté à chaque fois comme un personnage nouveau.

Les condamnés à mort : les personnages visibles à l'écran dans au moins une scène, qui ont été condamnés à mort ou qui encourent la peine de mort. Les personnages qui sont évoqués dans les intrigues, et qui sont déjà exécutés, mais qui n'apparaissent pas dans une scène ont donc été rejetés.

Les victimes : Il s'agit du personnage que le condamné est censé avoir tué, selon la détermination de l'autorité qui l'a jugé, entraînant sa condamnation à mort. Ces personnages peuvent être évoqués vaguement, dans des dialogues, donc certaines n'ont pas de nom. D'autres personnages de victimes sont présents dans des scènes avant leur mort ou par le biais de flashbacks. Les victimes évoquées en groupe dans les dialogues pour préciser le nombre de personnes tuées par le condamné selon ses dires, la rumeur ou la loi, ont été décomptées à part. Un personnage de victime est retenu comme tel dès que certaines informations sont disponibles : le genre, la position sociale, la situation familiale. La plupart des épisodes permettent de reconstituer les deux premiers critères.

La question de l'innocence

L'innocence au sens étroit : Cette catégorie regroupe plusieurs cas de figure. On trouve les personnages condamnés qui ne sont pas impliqués dans le crime à l'origine de leur condamnation, un autre personnage est coupable. On compte également ceux qui ont été condamnés pour un crime qui n'a pas été commis. Les personnages confondus avec le vrai coupable à la suite d'une erreur d'identité (la justice détient le mauvais personnage, mais ne se trompe pas nécessairement sur la culpabilité du personnage condamné) sont aussi des innocents au sens étroit.

L'innocence au sens large : Cette catégorie regroupe les cas de qualifications abusives d'un crime en offense capitale, cette qualification ne respecte pas la nature des faits (légitime défense, vandalisme, accident mortel, mort donnée sans intention, lors d'une bagarre par exemple).

L'exécution et sa typologie

L'état d'exécution imminente : Cet état se définit comme la proximité du ou des condamné (s) avec le moment prévu de mise à mort, que l'exécution proprement dite ait lieu, ou non. Le, ou les, condamné(e.s) de l'intrigue sont visibles à l'écran dans au moins une scène située 24 heures au maximum avant leur exécution.

L'exécution : une exécution est décomptée à partir du moment où le condamné est sorti de son lieu de détention pour être emmené au lieu de sa mise à mort – qu'importe la suite de la scène.

L'exécution écourtée : une exécution est décomptée comme écourtée quand seul le début de la troisième phase est mis en scène. Le personnage condamné est sorti de son lieu de détention, la mise à mort elle-même n'a pas lieu à l'écran. L'exécution peut être écourtée par le générique de fin. Dans le cas où l'exécution écourtée ne correspond pas à la fin de l'épisode, elle est décomptée dans cette catégorie si le point de vue quitte le lieu de l'exécution (le hors champ est plus éloigné que le hors champ contigu au cadre), et aucun signe (sonore ou visuel) ne donne d'indication sur ce qui se déroule hors champ.

L'exécution hors champ : une exécution est décomptée comme hors champ quand un personnage condamné, connu et vu du spectateur (par sa présence dans au moins une scène), est exécuté en ellipse au cours de l'épisode. Les dialogues assurent que ce dernier a été mis à mort.

L'exécution interrompue : une exécution est décomptée comme interrompue quand un personnage condamné entame la dernière phase du rite d'exécution (c'est-à-dire qu'il débute sa dernière marche, il est sorti de son lieu de détention), il est sauvé par la suite (par un sursis, une grâce, ou une évasion). L'exécution n'est pas menée à son terme.

L'exécution avec passage de vie à trépas : une exécution est décomptée dans cette catégorie quand un personnage condamné subit la totalité de la dernière phase du processus d'exécution, ce qui entraîne sa mort (de façon définitive). La représentation de ce passage peut être frontale ou indirecte par le biais de procédés stylistiques.

L'exécution non fatale : une exécution est décomptée comme non fatale quand un personnage condamné subit la totalité de la dernière phase du processus d'exécution, mais il survit à la suite d'un dysfonctionnement ou d'un sabotage de l'instrument de mise à mort. Le spectateur peut être au courant à l'avance, ou pas, dans le cas du sabotage.

Les procédés stylistiques de représentation du passage de vie à trépas

◆ *La synecdoque*

La synecdoque est une forme de métonymie, par cette figure de style la partie désigne le tout¹. L'analyse des scènes d'exécutions du corpus permet de mettre au jour deux formes de synecdoques : certaines sont visuelles, créées par des choix de plan et le montage, et d'autres sont auditives, et utilisent les différentes possibilités de la bande son.

La synecdoque visuelle

La synecdoque par effets visuels découpe l'exécution pour n'en garder que certains éléments. Les images potentiellement choquantes n'existent pas, le spectateur n'a qu'une impression partielle de cette exécution. En tout, ce sont 11 exécutions qui utilisent une forme visuelle de synecdoque, soit un tiers. Dans certaines exécutions, seul l'instrument de mise à mort apparaît à l'écran, le condamné lui-même disparaît ; l'instrument d'exécution ne semble s'abattre sur aucun corps.

On peut par exemple évoquer l'effet de synecdoque *Reign of Terror (Hallmark Hall of Fame, 1952)*, seule la roue du tombereau qui emmène les condamnés à la guillotine est visible directement². Un plan sur une roue en bois qui tourne sert donc à signifier des exécutions.

1 Bernard Dupriez, Gradus, Les procédés littéraires (dictionnaire), Éditions 10/18 : Paris, 1984, définit la synecdoque comme un « trope qui permet de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclus par lui ». Il ajoute : « le type de synecdoque dont voiles ou guêtres sont des exemples (partie pour le tout) pourrait être appelé gros plan sur un détail » (p. 440).

2 La guillotine est uniquement visible par un effet d'ombre, voir plus loin.

Aucun condamné n'est visible (même figurant), l'exécution est donc uniquement suggérée par ces images, et par les dialogues.

La représentation partielle de l'instrument de mise à mort est une forme de synecdoque, de même que celle du corps du condamné. Par exemple, Dans *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1959), le cadavre du pendu est découpé en plusieurs parties. Le haut de son corps est montré, de dos, par des plans moyens tandis que d'autres montrent ses jambes qui continuent à se balancer légèrement. Voir figure 1 ci-dessous.



Figure 1 – Une représentation partielle qui utilise un effet de synecdoque, et découpe le corps du pendu (*An Occurrence at Owl Creek Bridge*, *Alfred Hitchcock Presents*, 1959)

La synecdoque sonore

La synecdoque peut aussi être mise en place par des effets sonores. Ainsi, les cris du condamné, ou le bruit du déclenchement de l'instrument de mise à mort, tiennent lieu de représentation du passage de vie à trépas. La partie sert à évoquer le tout. Par exemple, la guillotine est évoquée par le bruit de la lame qui tombe. Le même effet est utilisé pour le peloton d'exécution, le spectateur entend les coups de feu alors que les tireurs et leur cible ne sont pas à l'image. Toutefois, l'effet sonore le plus fréquent est celui concernant la pendaison. Le spectateur peut ainsi entendre le son de déclenchement : le signal donné par un coup de feu dans *The Day They Hanged Bret Maverick* (*Maverick*, 1958), le coup de hachette donné sur la corde suivi du bruit sourd de la trappe dans *Eight Hours to Die* (*The Rifleman*, 1958), le coup donné au cheval sur lequel le condamné est assis dans *Tolliver Bender* (*Wanted : Dead or Alive*, 1960). Dans tous ces épisodes, le son est entendu alors que le condamné n'est pas à l'écran. Un autre son important est celui de l'ouverture de la trappe. Quatre épisodes utilisent ce bruit pour signifier que la pendaison a eu lieu, alors que le condamné n'est pas visible à l'écran : *Dust* (*The Twilight Zone*, 1961), *The Judgment* (*The Virginian*, 1963), *I Am the Night – Color Me Black* (*The Twilight Zone*, 1964), et *Of Lasting Summers and Jim Sonnett* (*The Guns of Will Sonnett*, 1967).

◆ *Le déplacement*

L'ombre chinoise

Le procédé de déplacement³ désigne la projection d'un acte violent sur un objet, ou un corps, autre que celui qui est en réalité en train de le subir. Une première forme de déplacement est la représentation du moment de la mort donnée au condamné par le biais d'un jeu de lumière. Le spectateur ne voit pas directement le personnage, il ne voit que son ombre. Ce procédé est utilisé par exemple dans *Execution (The Twilight Zone, 1960)*, voir figure 2 ci-dessous.



Figure 2 – Le déplacement par le procédé de l'ombre chinoise
(*Execution, The Twilight Zone, 1960*)

Le reaction shot

Le second procédé de déplacement est beaucoup plus utilisé. Alors que le personnage de l'exécuté est totalement invisible, les réactions du public et des témoins de la scène

³ Nous empruntons la notion de déplacement à Stephen Prince, Stephen Prince, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003.

suggèrent la mise à mort qui se déroule hors champ, et qui échappe ainsi au regard du spectateur. On parle de *reaction shots* : il s'agit de « connecter causalement un visage à un spectacle, l'émotion (ou l'indifférence) affichée par le premier étant comprise comme la conséquence du second. ⁴» On le retrouve par exemple dans *I Am the Night – Color Me Black* (*The Twilight Zone*, 1964), voir figure 3 ci-dessous.



Figure 3 - Une réaction physique à la pendaison : des *reaction shots* déplacent ce qui est subi hors champ par l'exécuté sur les témoins.
(*I Am the Night – Color Me Black, The Twilight Zone*, 1964)

Le plus souvent, les effets de synecdoque et de déplacement se combinent. L'alliance la plus fréquente est la synecdoque sonore et le déplacement par le biais de *reaction shots* : alors que les témoins ou le public sont dans le champ et regardent la mise à mort qui se déroule, le spectateur entend le fonctionnement de l'instrument d'exécution situé hors champ. La combinaison des deux effets stylistiques permet de signifier le passage de vie à trépas, en limitant ce que le spectateur peut voir. Il n'est pas placé dans la même position que le public de l'exécution.

⁴ Laurent Jullier, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 74.

Annexe 7 – Les formulaires utilisés pour constituer et analyser le corpus

Formulaire d'identification des séries télévisées

Les genres proposés dans le menu déroulant sont : western ; comédie, sitcom ; science-fiction ; policier ; carcéral ; médical ; fantastique ; drame ; soap ; aventure ; judiciaire ; politique ; historique ; horreur ; guerre.

Les « formes » proposées dans le menu déroulant sont : animation; mini-série; anthologie.

Le menu déroulant pour « édition DVD » propose : non, totale ou partielle.

N° de série:	<input type="text" value="(New)"/>	Nombre de saisons:	<input type="text"/>
Titre (version originale):	<input type="text"/>	Nombre d'épisodes:	<input type="text"/>
Année de première diffusion:	<input type="text"/>	Edition DVD:	<input type="text" value=""/>
Année de fin de diffusion:	<input type="text"/>		
Chaîne de première diffusion:	<input type="text" value=""/>		
Genre:	<input type="text" value=""/>		
Forme:	<input type="text" value=""/>		

Formulation d'identification des épisodes susceptibles de présenter le thème de la peine de mort

Le menu déroulant concernant l'heure de diffusion propose trois choix, en fonction des tranches horaires du prime-time : avant neuf heures, entre neuf et dix heures, après dix heures.

Le menu déroulant concernant le type d'épisode propose : standalone, double, arc (trois épisodes et plus).

L'entrée « synopsis » permet de copier/coller les synopsis et les résumés trouvés sur les différents sites internet consultés, et qui indiquent que le thème de la peine de mort est probable ou possible.

L'entrée rang concerne le classement des épisodes selon qu'ils présentent le thème de la peine de mort de manière certaine (rang 1) , ou seulement probable (rang 2).

L'entrée « en stock » permet d'identifier les épisodes dont nous possédons une copie.

L'entrée « disponibilité » permet de localiser les épisodes. Le menu déroulant propose plusieurs choix : DVD; UCLA ; Library of Congress ; Paley Center ; Ina ; Youtube.

L'entrée « référence » permet de noter la référence exacte du DVD le cas échéant, ou la référence d'un épisode donné dans le catalogue d'un centre d'archives.

Série	<input type="text"/>
Titre de l'épisode	<input type="text"/>
N° épisode:	<input type="text" value="(New)"/>
Saison de l'épisode	<input type="text"/>
Numéro de l'épisode	<input type="text"/>
Date de diffusion	<input type="text"/>
Heure de diffusion:	<input type="text"/> ▼
Type d'épisode	<input type="text"/> ▼
Synopsis:	<input type="text"/>
Rang:	<input type="text"/> ▼
Référence	<input type="text"/>
En stock	<input checked="" type="checkbox"/>
Recherché	<input checked="" type="checkbox"/>
Disponibilité	<input type="text"/> ▼

Formulaires concernant les épisodes

N° épisode	<input type="text" value="(New)"/>	Durée des scènes d'appel	<input type="text"/>
Titre original de l'épisode	<input type="text"/>	Arguments développés lors de l'appel	<input type="text"/>
Recherché	<input type="checkbox"/>	Temps écoulé depuis le début de l'affaire	<input type="text"/>
Cadre (effet de réel), contexte historique	<input type="text"/>	Débat sur la peine de mort entre les personnages	<input type="checkbox"/>
Lieu où se déroule la série	<input type="text"/>	Dialogues intéressants	<input type="text"/>
Etat, autorité en charge de la justice	<input type="text"/>	Synopsis:	<input type="text"/>
Représentants du système judiciaire	<input type="checkbox"/>	Résumé	<input type="text"/>
Qui et remarque éventuelle sur le système judiciaire	<input type="text"/>		
Scène(s) de procès	<input type="checkbox"/>		
Durée des scènes de procès	<input type="text"/>		
Scène(s) d'appel	<input type="checkbox"/>		

Le menu déroulant « nature du système judiciaire » comprend les catégories de la typologie, présentées en annexe 18.

Le menu déroulant « simulacres et substituts » permet d'identifier les formes proches de la légalité, ou les représentations détournées de l'exécution dans les mises en scène (procès improvisé; répétition de l'exécution; lynchage; simulacre de l'exécution ; description dialoguée dans l'épisode).

Le « bouton » « exécution imminente » sert à valider la présence d'un épisode dans le corpus.

N° épisode	<input type="text" value="(New)"/>	Analyse	<input type="text"/>
Titre original de l'épisode	<input type="text"/>		
Dépouillé	<input type="checkbox"/>		
Synopsis	<input type="text"/>		
Nature du système judiciaire	<input type="text" value="v"/>		
Temps écoulé depuis le début de l'affaire	<input type="text"/>		
Simulacres et substituts	<input type="text" value="v"/>		
Méthode d'exécution prévue ou	<input type="text" value="v"/>		
Plus d'une exécution et/ou lynchage	<input type="checkbox"/>		
La punition du vrai coupable	<input type="text" value="v"/>		
Nombre de scènes d'exécution	<input type="text"/>	Exécution imminente (moins de 24 heures)	<input type="checkbox"/>
		Exécution du coupable repoussée hors épisode	<input type="checkbox"/>

Formulaire concernant les condamnés

Le menu déroulant « couleur » propose : blanc, noir, hispanique, asiatique, autre.

Les « boutons » relatifs aux innocents au sens large et au sens étroit sont issus de la typologie présentée dans la deuxième partie du mémoire, synthétisée dans l'annexe 16.

Étant donné l'importance des condamnés effectivement coupables de meurtre, le bouton « meurtrier » a été créé pour pouvoir les repérer plus facilement.

N° condamné (New)	Prénom, Nom	Sexe	Couleur,	Situation sociale
Ref. ép:	Accusation	Age	Situation familiale	
Les innocents au sens large		Les innocents au sens étroit		Meurtrier <input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/> Qualification erronée en crime capital	<input type="checkbox"/> Le condamné n'a pas commis l'acte	<input type="checkbox"/> Coupable d'un autre crime:		
<input type="checkbox"/> Crime capital illégitime selon les standards contemporains	<input type="checkbox"/> Problème d'identité	<input type="checkbox"/> Serial killer		
<input type="checkbox"/> Crime capital illégitime selon les standards démocratiques	<input type="checkbox"/> L'acte criminel n'a pas été commis	Nombre total de personnages tués par ce personnage		
Récidiviste	Santé	Situation du personnage vis-à-vis de la pdm	Prison, lieu de détention et d'exécution	
Précédents crimes et délits attribués au condamné	Dernier repas	Temps qui reste à vivre au condamné au début de l'épisode	Choix du décor, description	
Culpabilité problématique:	Visiteurs du prisonnier			

Formulaire concernant les victimes

N° victime	(New)
Prénom, Nom de la victime	
Sexe	
Couleur, communauté	
Situation sociale	
Situation familiale	
Age	
Manière du décès	
Numéro du personnage accusé:	Prénom, Nom du personnage:

Formulaire concernant les exécutions

Les différents types d'exécution reprennent la typologie présentée dans l'annexe 6.

Le menu déroulant « scène de préparation » propose : préparation du matériel ; vêtements, cheveux condamné ; préparation psychologique.

Les différents procédés stylistiques reprennent la typologie présentée dans l'annexe 6.

Prénom, Nom du condamné: Réf condamné N° exécution (New)

Type d'exécution

Exécution écourtée par le choix Exécution interrompue
Exécution non fatale Exécution avec passage de vie à trépas
Exécution hors champ
Méthode de mise à mort
Scène du choix de la méthode
Scène de préparation
Témoins
Dernière marche

Procédés stylistiques

Déplacement lors du passage
Synecdoque (visuelle et/ou sonore) lors de l'exécution Corps visible lors du passage, partiel/indirect (ombre)
Durée de la scène
Mort du condamné

Dernières paroles
Contenu des dernières paroles
Mise en scène

Remarque : les captures d'écran présentées ci-dessus sont toutes issues de la base de données réalisée pour étudier le corpus.

Annexes C – Les condamnés

Annexe 8 – Les 152 personnages du corpus directement concernés par la peine de mort

Titre de l'épisode	Série	Diffusion	Condamné(e)	Situation du personnage
Three Strangers	Fireside Theater	28/11/1950	Steve Parsons	déjà condamné
Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952	Procula	condamné au cours de l'épisode
Reign of Terror	Hallmark Hall of Fame	18/05/1952	Mme Lafayette	déjà condamné
Abraham Lincoln	Studio One	26/05/1952	William Scott	déjà condamné
Hang the Jury	Cowboy G-Men	17/01/1953	Stoney Crockett	condamné au cours de l'épisode
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953	Black Cloud	condamné au cours de l'épisode
The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	01/03/1953	Joan of Arc	déjà condamné
The Death of Socrates	You Are There	03/05/1953	Socrates	déjà condamné
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	18/09/1953	Joe Winters	déjà condamné
Murder PhD	Rocky King, Inside Detective	14/12/1953	Nathan Merrill	déjà condamné
The Last Appeal	The Public Defender	30/08/1954	Jimmy Morrison	déjà condamné
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	23/03/1955	Mary Surratt	condamné au cours de l'épisode
Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	Nicolai Semianov Rubichov	condamné au cours de l'épisode
Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	Louba	condamné au cours de l'épisode
The Promise	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955	Pythias	condamné au cours de l'épisode
Night of Execution	Climax!	22/09/1955	Craig	condamné au cours de l'épisode
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955	Jack Fromer	condamné au cours de l'épisode
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955	Frankie	condamné au

			Perrone	cours de l'épisode
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955	Irving Green	condamné au cours de l'épisode
The Hanging Judge	Climax!	12/01/1956	Francis Britton	condamné au cours de l'épisode
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	15/02/1956	Daniel Harrison	déjà condamné
The Jean LeBec Story	Wagon Train	25/09/1957	Jean Le Bec	condamné au cours de l'épisode
Born to Hang	Gunsmoke	02/11/1957	Joe Digger	condamné au cours de l'épisode
Zorro Saves a Friend	Zorro	14/11/1957	Benito	condamné au cours de l'épisode
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957	Gerry (Gerard) Daniels	déjà condamné
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957	Frank Costas	déjà exécuté
Galvanized Yankee	Playhouse 90	05/12/1957	Bob Shay	condamné au cours de l'épisode
Revenge / Hostage	Mackenzie's Raiders	01/01/1958	Jed Pierce	déjà condamné
Garcia Stands Accused	Zorro	16/01/1958	Demetrio Lopez Garcia	condamné au cours de l'épisode
Zorro Fights His Father	Zorro	06/02/1958	Paco	condamné au cours de l'épisode
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	11/04/1958	Allen Cutler	déjà condamné
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Inconnu	déjà condamné
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Otis Stark	déjà condamné
The Gunslinger	Casey Jones	10/08/1958	Doc Bailey	déjà condamné
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	21/09/1958	Bret Maverick	condamné au cours de l'épisode
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	04/10/1958	Roy Carter	déjà condamné
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958	Ephram Burton	déjà condamné
Death House Testament	Peter Gunn	01/12/1958	Waldy Collins	déjà condamné
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	04/12/1958	Philipp Hampton	déjà condamné
The Flaming	Zorro	18/12/1958	Don Ricardo	condamné au

Arrow			Delamo	cours de l'épisode
The Face of Murder	Man with a Camera	09/01/1959	Edwin Bray	déjà condamné
One Man's Life	M Squad	23/01/1959	Walt Novotny	déjà condamné
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	31/03/1959	John Marriott	déjà condamné
Death Is a Clock	M Squad	03/07/1959	Paul Danzig	déjà condamné
The Execution	21 Beacon Street	06/08/1959	Harry Kramer	déjà condamné
The Execution	21 Beacon Street	06/08/1959	Howard Schwartz	déjà condamné
Judgment	The Rebel	11/10/1959	William Randall	condamné au cours de l'épisode
The Black Handkerchief	Have Gun – Will Travel	14/11/1959	Pierre Deveraux	déjà condamné
Trooper Maverick	Maverick	29/11/1959	Bart Maverick	condamné au cours de l'épisode
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Farquhar	condamné au cours de l'épisode
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Tolliver Bender	déjà condamné
Hour After Dawn	Laramie	15/03/1960	Billy Pardee	condamné au cours de l'épisode
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Adam Cartwright	déjà condamné
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Ben Cartwright	déjà condamné
Execution	The Twilight Zone	01/04/1960	Joe Caswell	déjà condamné
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	03/06/1960	Nicolas Sacco	déjà condamné
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	03/06/1960	Bartholemeo Vanzetti	déjà condamné
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Herbert Morrison	déjà condamné
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Kid	déjà condamné
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960	Celestino Madeiras	déjà condamné
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960	Nicolas Sacco	déjà condamné
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960	Bartholemeo Vanzetti	déjà condamné
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	20/07/1960	Jess Langen	condamné au cours de l'épisode
Laughing Widow	Shotgun Slade	14/10/1960	Bob Miller	déjà condamné
Bolt from the	Maverick	27/11/1960	L'homme	condamné au

Blue				cours de l'épisode
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	Benson January	encourt la peine de mort
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	Beau Maverick	condamné au cours de l'épisode
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	03/01/1961	Justin Bradley	condamné au cours de l'épisode
Dust	The Twilight Zone	06/01/1961	Luis Gaiegos	déjà condamné
Hour of Execution	Checkmate	21/01/1961	Johnny Massico	déjà condamné
The Hard Decision	The Deputy	28/01/1961	Jimmy Burke	déjà condamné
Fandango	Have Gun – Will Travel	04/03/1961	Bob Holson	déjà condamné
Fandango	Have Gun – Will Travel	04/03/1961	Jimmy	déjà condamné
The Means and the End	The Deputy	18/03/1961	Josie Styles	condamné au cours de l'épisode
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Brock Martin	déjà condamné
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Aidan Roundtree	déjà condamné
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Doby	déjà condamné
Shadow Play	The Twilight Zone	05/05/1961	Adam Grant	condamné au cours de l'épisode
The Coward	The Americans	08/05/1961	George Harrod	déjà condamné
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Romney Wordsworth	condamné au cours de l'épisode
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Chancelier	condamné au cours de l'épisode
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Le condamné	déjà condamné
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Robert Lamont	déjà condamné
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 2	déjà condamné
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 1	déjà condamné
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Aaron Gibbs	déjà condamné
The Barefoot Kid	Laramie	09/01/1962	Juan De Layo	condamné au cours de l'épisode
The Gallows	Gunsmoke	03/03/1962	Pruitt Dover	condamné au cours de l'épisode

The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Adam Cartwright	condamné au cours de l'épisode
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Joe Cartwright	condamné au cours de l'épisode
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Hoss Cartwright	condamné au cours de l'épisode
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Ben Cartwright	condamné au cours de l'épisode
The Executioners	The Virginian	19/09/1962	Tom Newcombe	déjà condamné
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963	Foley Adams	déjà condamné
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963	Mort	déjà condamné
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	03/01/1963	Joseph Rackall Jr	déjà condamné
The Judgment	The Virginian	16/01/1963	Billy Carewe	déjà condamné
Prime of Life	Naked City	13/02/1963	Philip Hames	déjà condamné
With a Smile	Gunsmoke	30/03/1963	Dal Creed	condamné au cours de l'épisode
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Todd Crawford	encourt la peine de mort
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Frankie	condamné au cours de l'épisode
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	Angus Borden	déjà condamné
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	Joe Cartwright	
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	28/02/1964	L'homme	déjà condamné
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	27/03/1964	Jagger	déjà condamné
Old Man	Gunsmoke	10/10/1964	Old Man	condamné au cours de l'épisode
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965	Mormon, leader silencieux	condamné au cours de l'épisode
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965	Le mormon orateur	condamné au cours de l'épisode
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965	Joseph Smith	condamné au cours de l'épisode
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	24/01/1965	Albert	déjà condamné
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Will Denning	déjà condamné
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Matt Denning	condamné au cours de l'épisode

The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Shenandoah	condamné au cours de l'épisode
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Sergent Ryder	déjà condamné
Nice Day for a Hanging	Branded	06/02/1966	Frank	déjà condamné
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Eliot	déjà condamné
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Rufus Hubbard	déjà condamné
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Matthew Eliot	déjà condamné
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Noah Pierce	déjà condamné
A Walk to Oblivion	Felony Squad	19/09/1966	Joe Caslin	déjà condamné
Coup de Grace	Laredo	07/10/1966	Morales	déjà condamné
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966	Socrates	condamné au cours de l'épisode
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966	Critias	condamné au cours de l'épisode
The Hanging	Gunsmoke	31/12/1966	Billy Bowles	déjà condamné
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	25/01/1967	Stacey Grainger	déjà condamné
The Day They Shot Agarn	F Troop	16/02/1967	Randolph Agarn	déjà condamné
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	14/09/1967	Jud Starr	déjà condamné
Shadow of a Killer	Judd, for the Defense	06/10/1967	Merl Varney	déjà condamné
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	06/10/1967	Jack Sloane	déjà condamné
The King's Shilling	Daniel Boone	19/10/1967	David Hubbard	condamné au cours de l'épisode
The Traitor	Daniel Boone	02/11/1967	Daniel Boone	déjà condamné
A Bad Place to Die	The Virginian	08/11/1967	Trampas	condamné au cours de l'épisode
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	04/12/1967	Joan of Arc	condamné au cours de l'épisode
Ordeal	The Name of the Game	22/11/1968	Linda Ramsay	condamné au cours de l'épisode
The Prisoner	Gunsmoke	17/03/1969	Steven Downing	déjà condamné
Six Hours to Live	Land of the Giants	28/09/1969	Martin Reed	déjà condamné
The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	31/10/1969	Klink	condamné au cours de l'épisode

To Hang a Hero	The Young Rebels	11/10/1970	Nathan Hale	condamné au cours de l'épisode
The Lost Art of Dying	Mannix	24/10/1970	Carl Danzig	déjà condamné
The Price of the Hanging	The Virginian	11/11/1970	Benjamin Kinkaid	déjà condamné
Dangerous Ally	The Young Rebels	06/12/1970	Henry	condamné au cours de l'épisode
Unbroken Chains	The Young Rebels	27/12/1970	Pompey	condamné au cours de l'épisode
The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	22/04/1971	Charlie O'Rourke	déjà condamné
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	16/09/1971	Jed Curry/ Fred	condamné au cours de l'épisode
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	30/12/1971	Kid Curry	encourt la peine de mort
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	11/03/1972	La sorcière	déjà exécuté
The New House	Ghost Story	17/03/1972	Tomasina Barrows	déjà exécuté
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Caine	condamné au cours de l'épisode
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Le magicien chinois	encourt la peine de mort
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973	Dusty	condamné au cours de l'épisode
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	Frank Harris	déjà condamné
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	Mike Kelso	déjà condamné

Annexe 9 – Les condamnés du corpus, genre et couleur

Épisode	Série	Diffusion	Condamné	Sexe	“Couleur”
Three Strangers	Fireside Theater	28/11/1950	Steve Parsons	homme	blanc
Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952	Procula	femme	blanc
Reign of Terror	Hallmark Hall of Fame	18/05/1952	Mme Lafayette	femme	blanc
Abraham Lincoln	Studio One	26/05/1952	William Scott	homme	blanc
Hang the Jury	Cowboy G-Men	17/01/1953	Stoney Crockett	homme	blanc
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953	Black Cloud	homme	indien
The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	01/03/1953	Joan of Arc	femme	blanc
The Death of Socrates	You Are There	03/05/1953	Socrates	homme	blanc
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	18/09/1953	Joe Winters	homme	blanc
Murder PhD	Rocky King, Inside Detective	14/12/1953	Nathan Merrill	homme	blanc
The Last Appeal	The Public Defender	30/08/1954	Jimmy Morrison	homme	blanc
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	23/03/1955	Mary Surratt	femme	blanc
Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	Nicolai Semianov Rubichov	homme	blanc
Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	Louba	femme	blanc
The Promise	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955	Pythias	homme	blanc
Night of Execution	Climax!	22/09/1955	Craig	homme	blanc
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955	Irving Green	homme	blanc
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955	Jack Fromer	homme	blanc
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955	Frankie Perrone	homme	blanc
The Hanging Judge	Climax!	12/01/1956	Francis Britton	homme	blanc
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	15/02/1956	Daniel Harrison	homme	blanc
The Jean LeBec Story	Wagon Train	25/09/1957	Jean Le Bec	homme	blanc
Born to Hang	Gunsmoke	02/11/1957	Joe Digger	homme	blanc
Zorro Saves a Friend	Zorro	14/11/1957	Benito	homme	hispanique
The Last Request	Alfred Hitchcock	24/11/1957	Frank Costas	homme	blanc

	Presents				
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957	Gerry (Gerard) Daniels	homme	blanc
Galvanized Yankee	Playhouse 90	05/12/1957	Bob Shay	homme	blanc
Revenge / Hostage	Mackenzie's Raiders	01/01/1958	Jed Pierce	homme	blanc
Garcia Stands Accused	Zorro	16/01/1958	Demetrio Lopez Garcia	homme	hispanique
Zorro Fights His Father	Zorro	06/02/1958	Paco	homme	indien
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	11/04/1958	Allen Cutler	homme	blanc
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Otis Stark	homme	blanc
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Inconnu	homme	blanc
The Gunslinger	Casey Jones	10/08/1958	Doc Bailey	homme	blanc
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	21/09/1958	Bret Maverick	homme	blanc
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	04/10/1958	Roy Carter	homme	blanc
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958	Ephram Burton	homme	blanc
Death House Testament	Peter Gunn	01/12/1958	Waldy Collins	homme	blanc
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	04/12/1958	Philipp Hampton	homme	blanc
The Flaming Arrow	Zorro	18/12/1958	Don Ricardo Delamo	homme	hispanique
The Face of Murder	Man with a Camera	09/01/1959	Edwin Bray	homme	blanc
One Man's Life	M Squad	23/01/1959	Walt Novotny	homme	blanc
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	31/03/1959	John Marriott	homme	blanc
Death Is a Clock	M Squad	03/07/1959	Paul Danzig	homme	blanc
The Execution	21 Beacon Street	06/08/1959	Harry Kramer	homme	blanc
The Execution	21 Beacon Street	06/08/1959	Howard Schwartz	homme	blanc
Judgment	The Rebel	11/10/1959	William Randall	homme	blanc
The Black Hankerchief	Have Gun – Will Travel	14/11/1959	Pierre Deveraux	homme	blanc
Trooper Maverick	Maverick	29/11/1959	Bart Maverick	homme	blanc

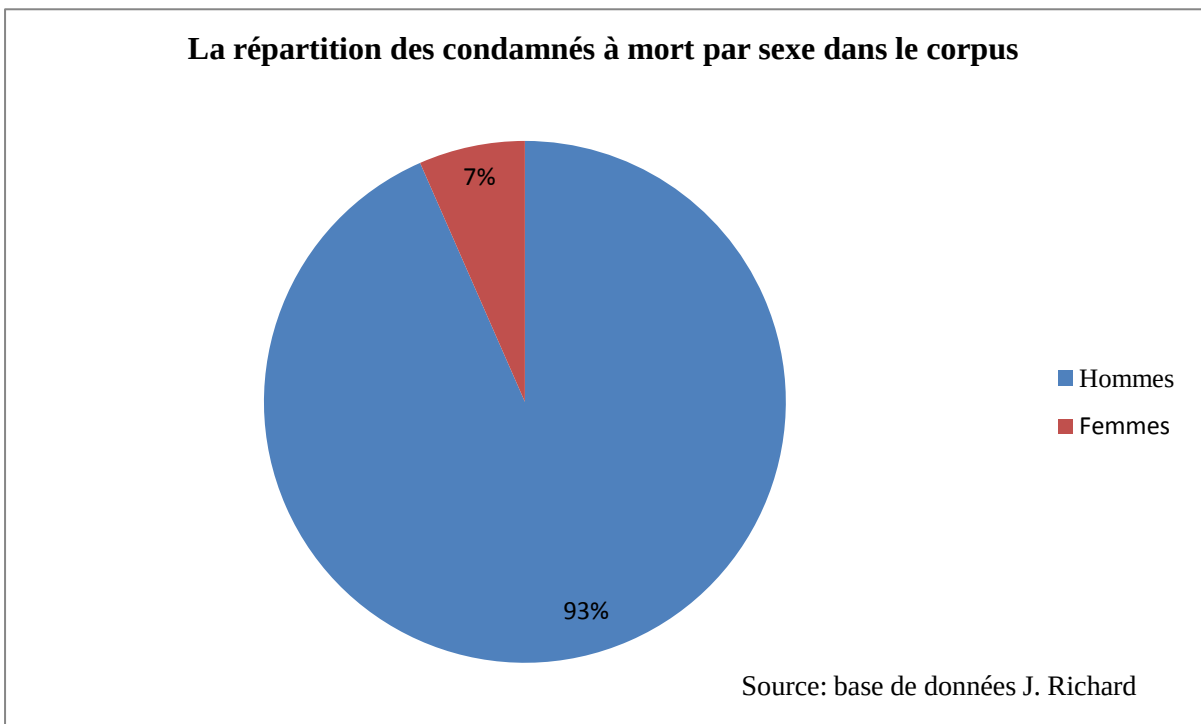
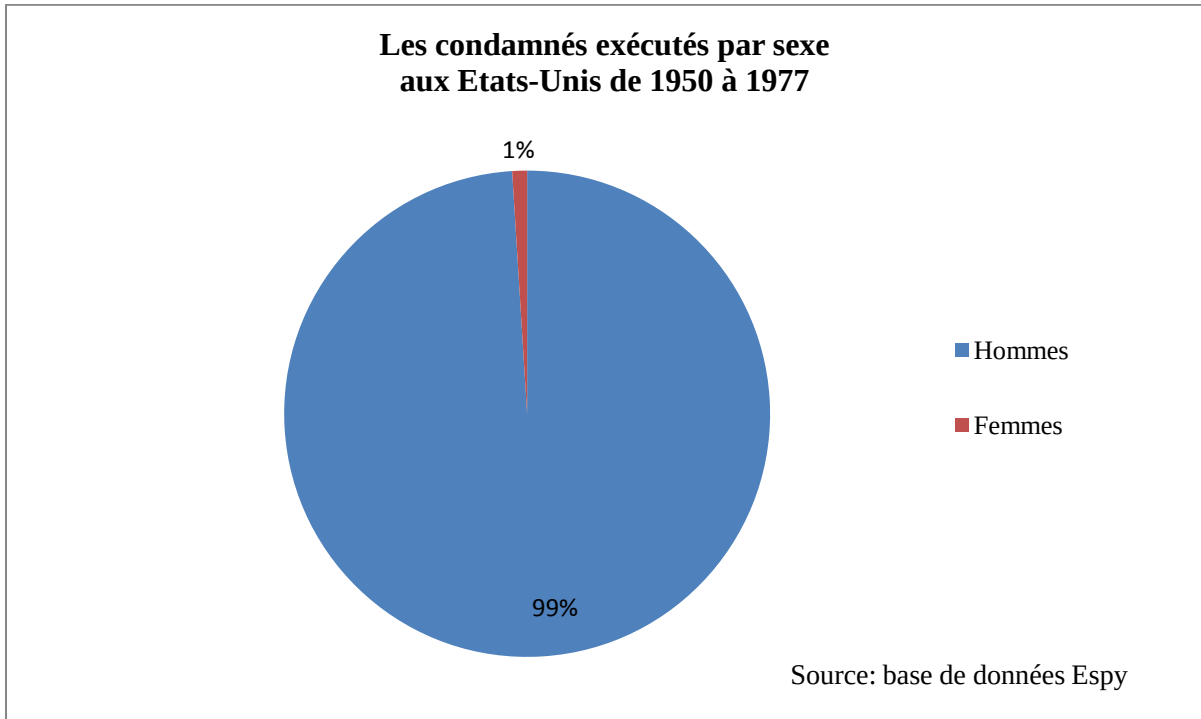
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Farquhar	homme	blanc
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Tolliver Bender	homme	blanc
Hour After Dawn	Laramie	15/03/1960	Billy Pardee	homme	blanc
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Adam Cartwright	homme	blanc
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Ben Cartwright	homme	blanc
Execution	The Twilight Zone	01/04/1960	Joe Caswell	homme	blanc
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	03/06/1960	Nicolas Sacco	homme	blanc
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	03/06/1960	Bartholemeo Vanzetti	homme	blanc
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Kid	homme	blanc
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Herbert Morrison	homme	blanc
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960	Nicolas Sacco	homme	blanc
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960	Celestino Madeiras	homme	blanc
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960	Bartholemeo Vanzetti	homme	blanc
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	20/07/1960	Jess Langen	homme	blanc
Laughing Widow	Shotgun Slade	14/10/1960	Bob Miller	homme	blanc
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	Benson January	homme	blanc
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	Beau Maverick	homme	blanc
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	L'homme	homme	blanc
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	03/01/1961	Justin Bradley	homme	blanc
Dust	The Twilight Zone	06/01/1961	Luis Gaiegos	homme	hispanique
Hour of Execution	Checkmate	21/01/1961	Johnny Massico	homme	blanc
The Hard Decision	The Deputy	28/01/1961	Jimmy Burke	homme	blanc
Fandango	Have Gun – Will Travel	04/03/1961	Bob Holson	homme	blanc
Fandango	Have Gun – Will Travel	04/03/1961	Jimmy	homme	blanc
The Means and the End	The Deputy	18/03/1961	Josie Styles	femme	blanc
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Doby	homme	blanc

No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Aidan Roundtree	homme	blanc
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Brock Martin	homme	blanc
Shadow Play	The Twilight Zone	05/05/1961	Adam Grant	homme	blanc
The Coward	The Americans	08/05/1961	George Harrod	homme	blanc
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Romney Wordsworth	homme	blanc
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Le Chancelier	homme	blanc
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Le condamné	homme	blanc
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Robert Lamont	homme	blanc
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Aaron Gibbs	homme	noir
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 1	homme	blanc
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 2	homme	blanc
The Barefoot Kid	Laramie	09/01/1962	Juan De Layo	homme	hispanique
The Gallows	Gunsmoke	03/03/1962	Pruitt Dover	homme	blanc
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Ben Cartwright	homme	blanc
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Joe Cartwright	homme	blanc
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Hoss Cartwright	homme	blanc
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Adam Cartwright	homme	blanc
The Executioners	The Virginian	19/09/1962	Tom Newcombe	homme	blanc
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963	Mort	homme	blanc
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963	Foley Adams	homme	blanc
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	03/01/1963	Joseph Rackall Jr	homme	blanc
The Judgment	The Virginian	16/01/1963	Billy Carewe	homme	blanc
Prime of Life	Naked City	13/02/1963	Philip Hames	homme	blanc
With a Smile	Gunsmoke	30/03/1963	Dal Creed	homme	blanc
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Todd Crawford	homme	blanc
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Frankie	homme	blanc
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	Angus Borden	homme	blanc
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	Joe Cartwright	homme	blanc

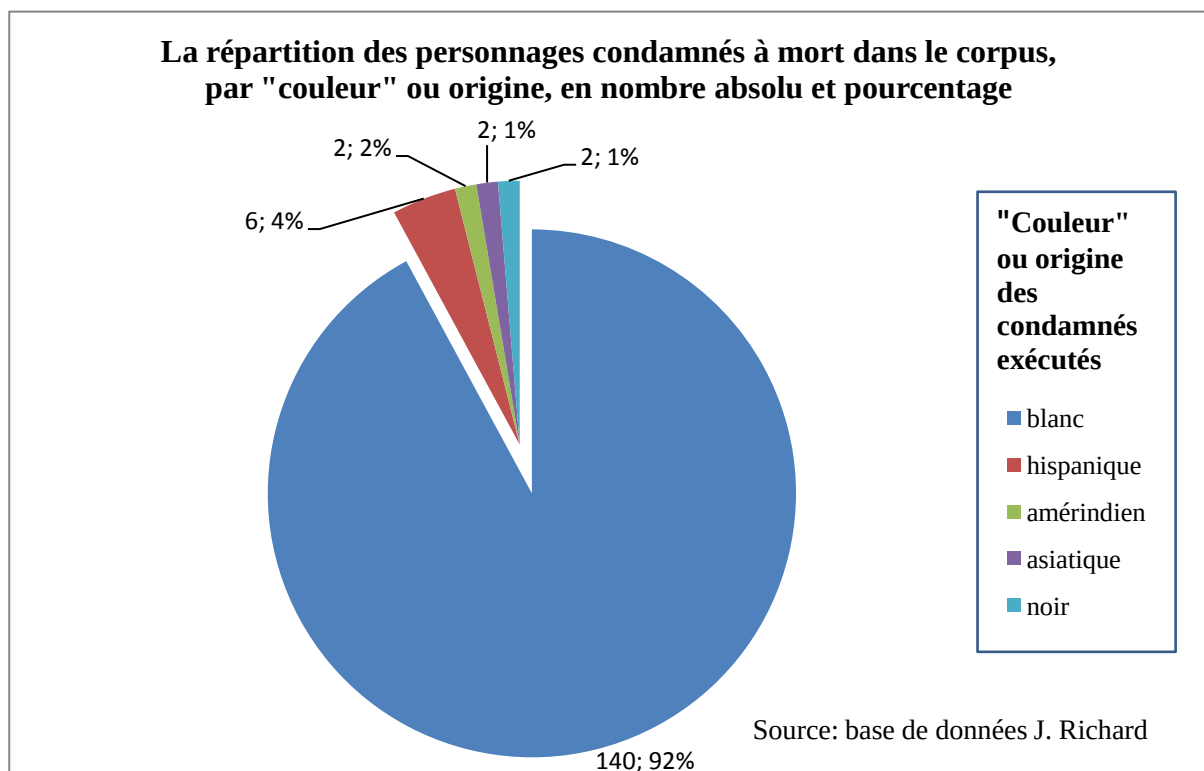
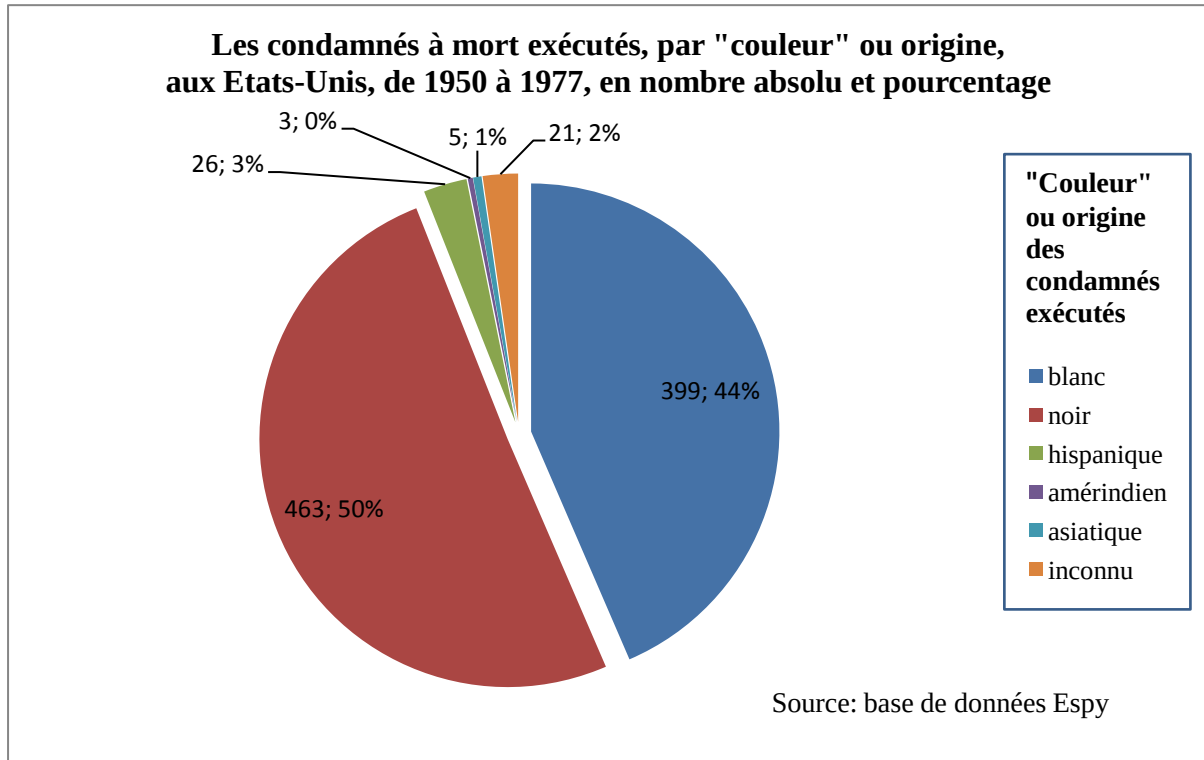
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	28/02/1964	L'homme	homme	blanc
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	27/03/1964	Jagger	homme	blanc
Old Man	Gunsmoke	10/10/1964	Old Man	homme	blanc
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965	Joseph Smith	homme	blanc
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965	L'orateur mormon	homme	blanc
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965	Leader mormon 3	homme	blanc
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	24/01/1965	Albert	homme	blanc
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Matt Denning	homme	blanc
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Will Denning	homme	blanc
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Sergent Ryder	homme	blanc
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Shenandoah	homme	blanc
Nice Day for a Hanging	Branded	06/02/1966	Frank	homme	blanc
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Eliot	homme	blanc
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Matthew Eliot	homme	blanc
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Rufus Hubbard	homme	blanc
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Noah Pierce	homme	blanc
A Walk to Oblivion	Felony Squad	19/09/1966	Joe Caslin	homme	blanc
Coup de Grace	Laredo	07/10/1966	Morales	homme	hispanique
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966	Socrates	homme	blanc
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966	Critias	homme	blanc
The Hanging	Gunsmoke	31/12/1966	Billy Bowles	homme	blanc
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	25/01/1967	Stacey Grainger	homme	blanc
The Day They Shot Agarn	F Troop	16/02/1967	Randolph Agarn	homme	blanc
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	14/09/1967	Jud Starr	homme	blanc
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	06/10/1967	Jack Sloane	homme	blanc
Shadow of a Killer	Judd, for the Defense	06/10/1967	Merl Varney	homme	blanc
The King's Shilling	Daniel Boone	19/10/1967	David Hubbard	homme	blanc

The Traitor	Daniel Boone	02/11/1967	Daniel Boone	homme	blanc
A Bad Place to Die	The Virginian	08/11/1967	Trampas	homme	blanc
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	04/12/1967	Joan of Arc	femme	blanc
Ordeal	The Name of the Game	22/11/1968	Linda Ramsay	femme	blanc
The Prisoner	Gunsmoke	17/03/1969	Steven Downing	homme	blanc
Six Hours to Live	Land of the Giants	28/09/1969	Martin Reed	homme	blanc
The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	31/10/1969	Klink	homme	blanc
To Hang a Hero	The Young Rebels	11/10/1970	Nathan Hale	homme	blanc
The Lost Art of Dying	Mannix	24/10/1970	Carl Danzig	homme	blanc
The Price of the Hanging	The Virginian	11/11/1970	Benjamin Kinkaid	homme	blanc
Dangerous Ally	The Young Rebels	06/12/1970	Henry	homme	blanc
Unbroken Chains	The Young Rebels	27/12/1970	Pompey	homme	noir
The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	22/04/1971	Charlie O'Rourke	homme	blanc
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	16/09/1971	Fred	homme	blanc
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	30/12/1971	Kid Curry	homme	blanc
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	11/03/1972	La sorcière	femme	blanc
The New House	Ghost Story	17/03/1972	Tomasina Barrows	femme	blanc
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Le magicien chinois	homme	asiatique
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Caine	homme	asiatique
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973	Dusty	homme	blanc
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	Mike Kelso	homme	blanc
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	Frank Harris	homme	blanc

Annexe 10 – La répartition des condamnés par sexe, dans le corpus et dans la réalité



Annexe 11 – La « couleur » des condamnés dans le corpus et dans la réalité (1950-1977)



Annexes D – Les crimes et leurs enjeux

Annexe 12 – Les condamnés et leur(s) crime(s)

Les condamnés accusés d’avoir tué (98 condamnés)

Hang the Jury	Cowboy G-Men	1953	Stoney Crockett	meurtre
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	1953	Joe Winters	meurtre
murder PhD	Rocky King, Inside Detective	1953	Nathan Merrill	meurtre
The Last Appeal	The Public Defender	1954	Jimmy Morrison	meurtre et vol
Night of Execution	Climax!	1955	Craig	meurtre
Unholy Trio	Crossroads	1955	Irving Green	felony murder d'un policier (lors d'un vol)
Unholy Trio	Crossroads	1955	Jack Fromer	felony murder d'un policier (lors d'un vol)
Unholy Trio	Crossroads	1955	Frankie Perrone	felony murder d'un policier (lors d'un vol)
The Hanging Judge	Climax!	1956	Francis Britton	meurtre
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	1956	Daniel Harrison	Meurtre (lors d'un cambriolage)
The Jean LeBec Story	Wagon Train	1957	Jean Le Bec	meurtre
Born to Hang	Gunsmoke	1957	Joe Digger	meurtre
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	1957	Gerry (Gerard) Daniels	meurtre et vol
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	1957	Frank Costas	meurtre
Revenge / Hostage	Mackenzie's Raiders	1958	Jed Pierce	hors-la-loi et un assassin
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	1958	Allen Cutler	double meurtre, cambriolage
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	1958	Otis Stark	meurtre et vol

The Gunslinger	Casey Jones	1958	Doc Bailey	meurtre
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	1958	Bret Maverick	meurtre et vol
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	1958	Roy Carter	meurtre et vol
Eight Hours to Die	The Rifleman	1958	Ephram Burton	meurtre
Death House Testament	Peter Gunn	1958	Waldy Collins	meurtre et vol
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	1958	Philipp Hampton	meurtre
The Face of Murder	Man with a Camera	1959	Edwin Bray	meurtre
One Man's Life	M Squad	1959	Walt Novotny	meurtre
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	1959	John Marriott	meurtre
Death Is a Clock	M Squad	1959	Paul Danzig	meurtre
The Execution	21 Beacon Street	1959	Harry Kramer	meurtre
The Execution	21 Beacon Street	1959	Howard Schwartz	meurtre
The Black Hankerchief	Have Gun – Will Travel	1959	Pierre Deveraux	meurtre et vol
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	1960	Tolliver Bender	meurtre
Hour After Dawn	Laramie	1960	Billy Pardee	meurtre et vol
The Avenger	Bonanza	1960	Ben Cartwright	meurtre
The Avenger	Bonanza	1960	Adam Cartwright	meurtre
Execution	The Twilight Zone	1960	Joe Caswell	meurtre
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Bartholemeo Vanzetti	double meurtre et vol
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Nicolas Sacco	double meurtre et vol
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	1960	Herbert Morrison	meurtre
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Bartholemeo Vanzetti	double meurtre et vol

The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Nicolas Sacco	double meurtre et vol
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Celestino Madeiras	meurtre
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	1960	Jess Langen	meurtre
Laughing Widow	Shotgun Slade	1960	Bob Miller	meurtre et vol
Dust	The Twilight Zone	1961	Luis Gaiegos	meurtre
Hour of Execution	Checkmate	1961	Johnny Massico	meurtre au premier degré (avec vol)
The Hard Decision	The Deputy	1961	Jimmy Burke	meurtre
The Means and the End	The Deputy	1961	Josie Styles	felony murder
Fandango	Have Gun – Will Travel	1961	Bob Holson	meurtre
Fandango	Have Gun – Will Travel	1961	Jimmy	meurtre
No Amnesty for Death	Bat Masterson	1961	Brock Martin	meurtre
No Amnesty for Death	Bat Masterson	1961	Aidan Roundtree	meurtre
No Amnesty for Death	Bat Masterson	1961	Doby	meurtre
Shadow Play	The Twilight Zone	1961	Adam Grant	meurtre au premier degré
Guillotine	Thriller	1961	Robert Lamont	meurtre
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	1961	Aaron Gibbs	meurtre et vol
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	1961	Condamné 1	meurtre et vol
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	1961	Condamné 2	meurtre et vol
The Gallows	Gunsmoke	1962	Pruitt Dover	meurtre
The Gamble	Bonanza	1962	Ben Cartwright	meurtre et vol
The Gamble	Bonanza	1962	Adam Cartwright	meurtre et vol
The Gamble	Bonanza	1962	Joe Cartwright	meurtre et vol
The Gamble	Bonanza	1962	Hoss Cartwright	meurtre et vol

The Executioners	The Virginian	1962	Tom Newcombe	meurtre
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	1963	Foley Adams	meurtre et vol
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	1963	Mort	meurtre
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	1963	Joseph Rackall Jr	meurtre au premier degré
The Judgment	The Virginian	1963	Billy Carewe	meurtre au premier degree (et vol)
Prime of Life	Naked City	1963	Philip Hames	meurtre au premier degré (lors d'un vol)
With a Smile	Gunsmoke	1963	Dal Creed	meurtre
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	1963	Todd Crawford	meurtre
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	1963	Frankie	meurtre
Alias Joe Cartwright	Bonanza	1964	Angus Borden	meurtre
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	1964	Jagger	meurtre
Old Man	Gunsmoke	1964	Old Man	meurtre
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	1965	Albert	meurtre
The Brothers	The Virginian	1965	Matt Denning	meurtre
The Fort	A Man Called Shenandoah	1965	Sergent Ryder	trahison, meurtre
The Fort	A Man Called Shenandoah	1965	Shenandoah	trahison, meurtre
Nice Day for a Hanging	Branded	1966	Frank	meurtre
A Walk to Oblivion	Felony Squad	1966	Joe Caslin	meurtre et vol
The Hanging	Gunsmoke	1966	Billy Bowles	meurtre
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	1967	Stacey Grainger	meurtre et vol
The Day They Shot Agarn	F Troop	1967	Randolph Agarn	meurtre
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	1967	Jud Starr	Meurtre et tentative d'évasion
Of Lasting Summers and	The Guns of Will Sonnett	1967	Jack Sloane	double meurtre et vol

Jim Sonnett				
Shadow of a Killer	Judd, for the Defense	1967	Merl Varney	meurtre
A Bad Place to Die	The Virginian	1967	Trampas	meurtre
Ordeal	The Name of the Game	1968	Linda Ramsay	meurtre
The Prisoner	Gunsmoke	1969	Steven Downing	meurtre
Six Hours to Live	Land of the Giants	1969	Martin Reed	meurtre et vol
The Lost Art of Dying	Mannix	1970	Carl Danzig	meurtre
The Price of the Hanging	The Virginian	1970	Benjamin Kinkaid	meurtre
The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	1971	Charlie O'Rourke	meurtre et vol
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	1971	Fred	meurtre et vol
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	1971	Jed "Kid" Curry	meurtre
Alethea	Kung Fu	1973	Caine	meurtre et tentative de vol
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	1977	Mike Kelso	meurtre
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	1977	Frank Harris	meurtre et viol

Les condamnés accusés de vol simple (9 condamnés)

Three Strangers	Fireside Theater	1950	Steve Parsons	vol de cheval
Cherokee Round-Up	The Range Rider	1953	Black Cloud	vol de cheval
Judgment	The Rebel	1959	William Randall	entrée illégale sur un terrain, agression, évasion, vol de cheval
Bolt from the Blue	Maverick	1960	Benson January	vol de cheval
Bolt from the Blue	Maverick	1960	Beau Maverick	vol de cheval
The Barefoot Kid	Laramie	1962	Juan De Layo	vol de cheval
The New House	Ghost Story	1972	Tomasina Barrows	vol

Alethea	Kung Fu	1973	Le magicien chinois	vol
Horse of Another Color	Dusty's Trail	1973	Dusty	vol de cheval

**Les personnages accusés d'un crime politique et/ou religieux
(34 condamnés)**

Pontius Pilate	Studio One	1952	Procula	Trahison, refus de prêter serment
Reign of Terror	Hallmark Hall of Fame	1952	Mme Lafayette	Royalisme
The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc	You Are There	1953	Joan of Arc	sorcellerie, hérétique relapse
The Death of Socrates	You Are There	1953	Socrates	corruption de la jeunesse
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	1955	Mary Surratt	trahison
Darkness at Noon	Producers' Showcase	1955	Nicolai Semianov Rubichov	contre-révolutionnaire, trahison, sabotage
Darkness at Noon	Producers' Showcase	1955	Louba	sabotage, trahison
The Promise	Hallmark Hall of Fame	1955	Pythias	haute trahison
Zorro Saves a Friend	Zorro	1957	Benito	hors-la-loi
Garcia Stands Accused	Zorro	1958	Demetrio Lopez Garcia	vol, attaque à main armée sur une route royale, et agression d'un agent de la couronne
Zorro Fights His Father	Zorro	1958	Paco	trahison
The Flaming Arrow	Zorro	1958	Don Ricardo Delamo	hors-la-loi
Trooper Maverick	Maverick	1959	Bart Maverick	trahison
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	1961	Justin Bradley	trahison
The Obsolete Man	The Twilight Zone	1961	Romney Wordsworth	obsolescence
The Obsolete Man	The Twilight Zone	1961	Le Chancelier	obsolescence
Gen. Alexander William	Profiles in Courage	1965	Joseph Smith	trahison, complot pour meurtre

Doniphan				
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	1965	Le mormon orateur	trahison, complot pour meurtre
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	1965	Le mormon 3	trahison, complot pour meurtre
The Prisoners	Daniel Boone	1966	Eliot	trahison
The Prisoners	Daniel Boone	1966	Rufus Hubbard	trahison
The Prisoners	Daniel Boone	1966	Matthew Eliot	trahison
The Prisoners	Daniel Boone	1966	Noah Pierce	trahison
Coup de Grace	Laredo	1966	Morales	trahison
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	1966	Socrates	ne pas croire en les dieux de la cité, corrompre l'esprit de la jeunesse
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	1966	Critias	Déplaire au tyran
The King's Shilling	Daniel Boone	1967	David Hubbard	haute trahison, actes de sédition, complot contre le roi
The Traitor	Daniel Boone	1967	Daniel Boone	trahison
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	1967	Joan of Arc	hérésie, relapse
The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	1969	Klink	trahison
Dangerous Ally	The Young Rebels	1970	Henry	terrorisme
To Hang a Hero	The Young Rebels	1970	Nathan Hale	espionnage
Unbroken Chains	The Young Rebels	1970	Pompey	espionnage
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	1972	La sorcière	sorcellerie

Les condamnés pour un crime militaire (6 condamnés)

Abraham Lincoln	Studio One	1952	William Scott	misbehavior of sentinel
Galvanized Yankee	Playhouse 90	1957	Bob Shay	agression d'un soldat

An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	1959	Farquhar	tentative de sabotage
The Coward	The Americans	1961	George Harrod	fuite devant l'ennemi, désertion
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	1964	L'homme	sabotage
The Brothers	The Virginian	1965	Will Denning	misbehavior of sentinel

Les condamnés pour crime non précisé (4 condamnés)

The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	1958	Inconnu	non précisé
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	1960	Kid	non précisé
Bolt from the Blue	Maverick	1960	L'homme	non précisé
Guillotine	Thriller	1960	Le condamné	non precise

Annexe 13 – Les mobiles des crimes dans le corpus

Episode	Série	Date	Mobile du condamné selon les autorités	Mobile du coupable réel, s'il y a lieu et s'il est différent
Three Strangers	Fireside Theater	1950	Mobile instrumental (enrichissement)	Mobile expressif (amour)
Pontius Pilate	Studio One	1952	Actions pour des raisons politiques et religieuses	
Reign of Terror	Hallmark Hall of Fame	1952	Actions pour des raisons politiques	
Abraham Lincoln	Studio One	1952	Négligence	
Hang the Jury	Cowboy G-Men	1953	Non précisé	Mobile instrumental (enrichissement)
Cherokee Round-Up	The Range Rider	1953	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	1953	Actions pour des raisons politiques et religieuses	
The Death of Socrates	You Are There	1953	Actions pour des raisons politiques	
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	1953	Mobile expressif (haine)	Mobile instrumental (enrichissement)
Murder PhD	Rocky King, Inside Detective	1953	Mobile expressif (jalousie)	
The Last Appeal	The Public Defender	1954	Mobile expressif (haine) et instrumental (enrichissement)	Mobile instrumental (enrichissement)
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	1955	Actions pour des raisons politiques	
Darkness at Noon	Producers' Showcase	1955	Actions pour des raisons politiques	
The Promise	Hallmark Hall of Fame	1955	Actions pour des raisons politiques	
Night of Execution	Climax!	1955	Mobile expressif (jalousie)	
Unholy Trio	Crossroads	1955	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Hanging Judge	Climax!	1956	Mobile expressif (haine)	
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	1956	Mobile instrumental (enrichissement)	

The Jean LeBec Story	Wagon Train	1957	Mobile expressif (jalousie)	
Born to Hang	Gunsmoke	1957	Mobile expressif (vengeance)	
Zorro Saves a Friend	Zorro	1957	Actions pour des raisons politiques	
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	1957	Mobile instrumental (enrichissement)	
Galvanized Yankee	Playhouse 90	1957	Mobile expressif (colère)	
Revenge / Hostage	Mackenzie's Raiders	1958	Mobile instrumental (enrichissement)	
Garcia Stands Accused	Zorro	1958	Mobile instrumental (enrichissement)	
Zorro Fights His Father	Zorro	1958	Actions pour des raisons politiques	
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	1958	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	1958	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Gunslinger	Casey Jones	1958	Mobile instrumental (statut)	
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	1958	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	1958	Mobile instrumental (enrichissement)	
Eight Hours to Die	The Rifleman	1958	Mobile expressif (haine)	
Death House Testament	Peter Gunn	1958	Mobile instrumental (enrichissement)	
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	1958	Mobile expressif (vengeance)	
The Flaming Arrow	Zorro	1958	Actions pour des raisons politiques	
The Face of Murder	Man with a Camera	1959	Mobile expressif (frustration)	
One Man's Life	M Squad	1959	Mobile instrumental (enrichissement), mobile expressif (haine)	Mobile instrumental (enrichissement)
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	1959	Mobile expressif (jalousie)	
Death Is a Clock	M Squad	1959	Mobile expressif (colère)	
The Execution	21 Beacon Street	1959	Mobile expressif (jalousie)	
Judgment	The Rebel	1959	Mobile instrumental (enrichissement)	

The Black Handkerchief	Have Gun – Will Travel	1959	Mobile instrumental (enrichissement)	
Trooper Maverick	Maverick	1959	Mobile instrumental (enrichissement)	
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	1959	Action pour des raisons politiques	
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	1960	Mobile expressif (vengeance)	
Hour After Dawn	Laramie	1960	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Avenger	Bonanza	1960	Mobile instrumental (maintien du statut)	
Execution	The Twilight Zone	1960	Non précisé	Mobile instrumental (survie)
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Mobile instrumental (enrichissement)	
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	1960	Non précisé	
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Mobile instrumental (enrichissement)	
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	1960	Mobile expressif (colère)	
Laughing Widow	Shotgun Slade	1960	Mobile instrumental (enrichissement)	Mobile expressif (vengeance)
Bolt from the Blue	Maverick	1960	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	1961	Actions pour raisons politiques	
Dust	The Twilight Zone	1961	Négligence	
Hour of Execution	Checkmate	1961	Mobile expressif (jalousie)	
The Hard Decision	The Deputy	1961	Mobile instrumental (enrichissement)	
Fandango	Have Gun – Will Travel	1961	Mobile expressif (haine)	
The Means and the End	The Deputy	1961	Mobile instrumental (maintien du statut)	
No Amnesty for Death	Bat Masterson	1961	Mobile instrumental (enrichissement)	
Shadow Play	The Twilight Zone	1961	Non précise	
The Coward	The Americans	1961	Négligence	
The Obsolete Man	The Twilight Zone	1961	Actions pour raisons politiques	
Guillotine	Thriller	1961	Mobile expressif (jalousie)	

The Execution of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	1961	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Barefoot Kid	Laramie	1962	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Gallows	Gunsmoke	1962	Mobile instrumental (enrichissement), mobile expressif (colère)	
The Gamble	Bonanza	1962	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Executioners	The Virginian	1962	Mobile expressif (jalousie)	
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	1963	Mobile instrumental (enrichissement)	
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	1963	Mobile expressif (jalousie)	
The Judgment	The Virginian	1963	Mobile instrumental (enrichissement)	
Prime of Life	Naked City	1963	Mobile instrumental (enrichissement)	
With a Smile	Gunsmoke	1963	Mobile expressif (jalousie)	
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	1963	Mobile expressif (jalousie)	
Alias Joe Cartwright	Bonanza	1964	Mobile instrumental (enrichissement)	
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	1964	Actions pour raisons politiques	
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	1964	Mobile expressif (haine)	
Old Man	Gunsmoke	1964	Mobile expressif (vengeance)	
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	1965	Actions pour raisons politiques	
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	1965	Actions pour raisons politiques	
The Brothers	The Virginian	1965	Négligence (Will Denning), mobile instrumental (évasion, Matt Denning)	
The Fort	A Man Called Shenandoah	1965	Mobile instrumental (enrichissement)	
Nice Day for a Hanging	Branded	1966	Mobile expressif (vengeance)	
The Prisoners	Daniel Boone	1966	Non précisé	

A Walk to Oblivion	Felony Squad	1966	Mobile instrumental (enrichissement)	
Coup de Grace	Laredo	1966	Actions pour raisons politiques	
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	1966	Actions pour raisons politiques	
The Hanging	Gunsmoke	1966	Mobile instrumental (enrichissement)	
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	1967	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Day They Shot Agarn	F Troop	1967	Mobile instrumental (maintien statut)	
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	1967	Mobile instrumental (évasion)	
Shadow of a Killer	Judd, for the Defense	1967	Non précisé	
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	1967	Mobile instrumental (enrichissement)	
The King's Shilling	Daniel Boone	1967	Actions pour raisons politiques	
The Traitor	Daniel Boone	1967	Actions pour raisons politiques	
A Bad Place to Die	The Virginian	1967	Mobile expressif (colère)	Mobile expressif (jalousie)
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	1967	Actions pour raisons politiques et religieuses	
Ordeal	The Name of the Game	1968	Mobile instrumental (maintien du statut) et mobile expressif (haine)	Mobile instrumental (enrichissement) et mobile expressif (jalousie)
The Prisoner	Gunsmoke	1969	Mobile expressif (jalousie)	
Six Hours to Live	Land of the Giants	1969	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	1969	Non précisé	
To Hang a Hero	The Young Rebels	1970	Actions pour raisons politiques	
The Lost Art of Dying	Mannix	1970	Mobile instrumental (maintien du statut)	
The Price of the Hanging	The Virginian	1970	Mobile instrumental (maintien du statut)	
Dangerous Ally	The Young Rebels	1970	Actions pour raisons politiques	
Unbroken Chains	The Young Rebels	1970	Actions pour raisons politiques	

The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	1971	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	1971	Mobile instrumental (enrichissement)	
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	1971	Mobile expressif	Mobile instrumental (maintien du statut)
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	1972	Actions pour raisons politiques et religieuses	
The New House	Ghost Story	1972	Mobile instrumental (survie)	
Alethea	Kung Fu	1973	Mobile instrumental (enrichissement)	
Horse of Another Color	Dusty's Trail	1973	Mobile instrumental (enrichissement)	
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	1977	Non précisé	
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	1977	Mobile expressif (perversion)	

Annexe 14 – Les 69 victimes de meurtre dans le corpus

Épisode	Date	Victime	Sexe	“Couleur”	Situation sociale	Situation familiale
Hang the Jury	1953	George Mason/ Donald Garden	homme	blanc	state court investigator	une sœur
Five Minutes to Doom	1953	Becker	homme	blanc	conducteur de travaux	non précisé
Murder PhD	1953	Keller	homme	blanc	psychiatre, milieu aisé	célibataire
The Last Appeal	1954	Ben Reagan	homme	blanc	propriétaire d'un garage	célibataire
Night of Execution	1955	Sheila	femme	blanc	non précisé	un petit ami
Unholy Trio	1955	Inconnu	homme	blanc	policier	non précisé
The Hanging Judge	1956	John Teal	homme	blanc	non précisé	un père, orphelin de mère
To Die at Midnight	1956	Madame Ransom	femme	blanc	relativement aisée	veuve
The Jean LeBec Story	1957	Bill Hamon	homme	blanc	fils de cacique	un père, orphelin de mère
Born to Hang	1957	Tate	homme	blanc	propriétaire de chevaux	célibataire
The Last Request	1957	Mona Costas	femme	blanc	serveuse	divorcée
The Last Request	1957	Clark	homme	blanc	bookie	inconnue
The Allen Cutler Case	1958	M. Johnson	homme	blanc	non précisé	marié
The Allen Cutler Case	1958	Mme Johnson	femme	blanc	non précisé	mariée
The Day They Hanged Bret Maverick	1958	Inconnu	homme	blanc	employé de banque	non précisé
The Hanging of Roy Carter	1958	Inconnu	homme	blanc	conducteur de diligence	non précisé
Eight Hours to Die	1958	Inconnu	homme	blanc	diacre	non précisé
Memo to a Firing Squad	1958	Arthur Tate	homme	blanc	officier de l'armée de l'Union	un frère
One Man's Life	1959	Ralph	homme	blanc	propriétaire d'un magasin de vêtements	des héritiers

The Devil's Laughter	1959	Alma Cooper	femme	blanc	non précisé	un frère, un petit ami
Death Is a Clock	1959	Inconnu	homme	blanc	barman	non précisé
The Execution	1959	Mme Kramer	femme	blanc	femme au foyer, aisée	mariée
Tolliver Bender	1960	Davy Bickford	homme	blanc	non précisé	un frère
Hour After Dawn	1960	Tom Murphy	homme	blanc	sheriff adjoint	non précisé
The Avenger	1960	M. Burns	homme	blanc	propriétaire d'un café	une fille
Execution	1960	Inconnu	homme	blanc	non précisé	père
The Sacco-Vanzetti Story	1960	Frederic A. Parmenter	homme	blanc	paymaster	non précisé
The Sacco-Vanzetti Story	1960	Alessandro Beradelli	homme	blanc	garde	non précisé
Cell 227	1960	Inconnue	femme	blanc	étudiante au collège	non précisé
The Sacco-Vanzetti Story	1960	Frederic A. Parmenter	homme	blanc	paymaster	non précisé
The Sacco-Vanzetti Story	1960	Alessandro Beradelli	homme	blanc	garde	non précisé
Shadow of a Pale Horse	1960	Bart Rigger	homme	blanc	fils du forgeron	un père, une mère
Laughing Widow	1960	Inconnu	homme	blanc	garde dans un train	non précisé
Dust	1961	Petite fille Canfield	femme	blanc	modeste	père, mère
Hour of Execution	1961	Faith Harper	femme	blanc	chanteuse dans un bar	non précisé
Fandango	1961	Petty	homme	blanc	voleur	un frère, famille nombreuse
The Means and the End	1961	Tom Colby	homme	blanc	non précisé	non précisé
Guillotine	1961	Inconnu	homme	blanc	non précisé	non précisé
The Gallows	1962	Ax Parsons	homme	blanc	propriétaire d'une entreprise de transport de fret	célibataire
The Gamble	1962	Henry Payne	homme	blanc	caissier dans une banque	non précisé
The Executioners	1962	Inconnue	femme	blanc	non précisé	non précisé
Which Man Will Die?	1963	Mme Pearson	femme	blanc	propriétaire d'un magasin	non précisé

					de spiritueux	
Impact of an Execution	1963	Andrea Meredith	femme	blanc	filles d'un médecin	un père, une sœur
The Judgment	1963	Clyde Morton	homme	blanc	non précisé	non précisé
Prime of Life	1963	Inconnu	homme	blanc	Employé de bureau	non précisé
With a Smile	1963	Lottie Foy	femme	blanc	entraîneuse dans un saloon	orpheline
Starring the Defense	1963	Jules Herman	homme	blanc	jeunesse aisée	non précisé
Alias Joe Cartwright	1964	Inconnu	homme	blanc	officier de l'armée	non précisé
I Am the Night - Color Me Black	1964	Inconnu	homme	blanc	leader des racistes locaux	non précisé
Old Man	1964	Joe Silva	homme	blanc	non précisé	célibataire
The Brothers	1965	Lewis	homme	blanc	master chief, sergent artilleur	pas de famille
Nice Day for a Hanging	1966	Inconnu	homme	blanc	hors-la-loi	non précisé
A Walk to Oblivion	1966	Inconnu	femme	blanc	pauvre	des enfants
The Hanging	1966	Mme Preston	femme	blanc	non précisé	mariée
Requiem for a Country Doctor	1967	John Marsh	homme	blanc	docteur	marié, une fille
The Day They Shot Agarn	1967	Morgan O'Rourke	homme	blanc	sergent	célibataire
The Legend of Jud Starr	1967	Inconnu	homme	blanc	gardien de prison	non précisé
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	1967	Inconnu	homme	blanc	rancher	marié
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	1967	Inconnue	femme	blanc	rancher	mariée
A Bad Place to Die	1967	Fred Standish	homme	blanc	filles d'un rancher puissant	marié, un père
Ordeal	1968	Tom Ramsay	homme	blanc	riche industriel	marié, une sœur
The Prisoner	1969	Tessa Mathison	femme	blanc	femme du cacique	mariée
Six Hours to	1969	Angus	homme	blanc	non précisé	non précisé

Live						
The Lost Art of Dying	1970	Verna Leslie	femme	blanc	femme entretenue	célibataire
The Price of the Hanging	1970	Gannon	homme	blanc	joueur de poker	non précisé
The Day They Hanged Kid Curry	1971	Warren Bound	homme	blanc	rancher	marié
Miracle at Santa Marta	1971	Henley	homme	blanc	riche éleveur de chevaux	marié
Alethea	1973	Rick Crowder	homme	blanc	conducteur de diligence	non précisé
The Final Chapter	1977	Inconnu	homme	blanc	non précisé	non précisé

Annexe 15 – Les conflits de génération dans le corpus (33 épisodes)

Épisode	Série	Date	Type de conflit de génération présent dans l'épisode
The Death of Socrates	You Are There	1953	Conflit maître/disciples
The Last Appeal	The Public Defender	1954	Conflit patron/employé
Night of Execution	Climax!	1955	Conflit père/fils et mère/fils
Darkness at Noon	Producers' Showcase	1955	Conflit vieille garde révolutionnaire/jeunes loups
The Hanging Judge	Climax!	1956	Conflit père/fils Jeune en rupture
The Jean LeBec Story	Wagon Train	1957	Conflit père/fils Jeune en rupture
Born to Hang	Gunsmoke	1957	Conflit père/fils
Zorro Fights His Father	Zorro	1958	Conflit père/fils Jeune en rupture
The Gunslinger	Casey Jones	1958	Conflit père/fils
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	1958	Conflit père/fils Jeune en rupture
Eight Hours to Die	The Rifleman	1958	Conflit père/fils Jeune en rupture
The Black Hankerchief	Have Gun – Will Travel	1959	Conflit père/fils Jeune en rupture
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	1960	Conflit père/fille Jeune en rupture
Hour After Dawn	Laramie	1960	Conflit commerçants établis/jeunes héros
Bolt from the Blue	Maverick	1960	Conflit vétéran/debutant
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	1961	Conflit colonel/ capitaine
Hour of Execution	Checkmate	1961	Jeunes révoltés/ représentants du système judiciaire Jeune en rupture
The Hard Decision	The Deputy	1961	Conflit Marshal/ adjoint
The Means and the End	The Deputy	1961	Conflit Marshal/ adjoint

No Amnesty for Death	Bat Masterson	1961	Conflit père/fils Jeune en rupture
The Gallows	Gunsmoke	1962	Conflit patron/ employé
Which Man Will Die ?	The Eleventh Hour	1963	Conflit oncle/niece Jeune révolté/ représentants du système judiciaire
Prime of Life	Naked City	1963	Vétéran/jeune detective
With a Smile	Gunsmoke	1963	Conflit père/fils Jeune en rupture
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	1963	Conflit père/fils Jeune en rupture
Alias Joe Cartwright	Bonanza	1964	Conflit sergent vétéran/officier supérieur débutant
The Brothers	The Virginian	1965	Conflit figure paternelle et figure filiale Jeune en rupture
Nice Day for a Hanging	Branded	1966	Conflit père/fils
A Walk to Oblivion	Felony Squad	1966	Conflit vétéran/jeune detective
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	1967	Conflit père/fille Jeune en rupture
The King's Shilling	Daniel Boone	1967	Conflit père/fils Jeune en rupture
A Bad Place to Die	The Virginian	1967	Conflit Père/fils Jeune en rupture
Six Hours to Live	Land of the Giants	1969	Conflit Parents/ »fils adoptif »

Annexe 16 – Les condamnés innocents (typologie)

Les innocents au sens étroit (64 personnages)

- ◆ *Le condamné n'a pas commis l'acte criminel pour lequel il a été condamné (47 personnages)*

Hang the Jury	Cowboy G-Men	1953	Stoney Crockett
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	1953	Joe Winters
Murder PhD	Rocky King, Inside Detective	1953	Nathan Merrill
The Last Appeal	The Public Defender	1954	Jimmy Morrison
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	1955	Mary Surratt
Unholy Trio	Crossroads	1955	Irving Green
Unholy Trio	Crossroads	1955	Frankie Perrone
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	1956	Daniel Harrison
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	1957	Gerry (Gerard) Daniels
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	1957	Frank Costas
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	1958	Allen Cutler
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	1958	Bret Maverick
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	1958	Roy Carter
Garcia Stands Accused	Zorro	1958	Demetrio Lopez Garcia
One Man's Life	M Squad	1959	Walt Novotny
Death Is a Clock	M Squad	1959	Paul Danzig
The Execution	21 Beacon Street	1959	Harry Kramer
The Black Hankerchief	Have Gun – Will Travel	1959	Pierre Deveraux
Trooper Maverick	Maverick	1959	Bart Maverick
The Avenger	Bonanza	1960	Ben Cartwright
The Avenger	Bonanza	1960	Adam Cartwright
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Bartholemeo Vanzetti
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Nicolas Sacco
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	1960	Herbert Morrison
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Bartholemeo Vanzetti
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Nicolas Sacco
Laughing Widow	Shotgun Slade	1960	Bob Miller
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	1961	Justin Bradley
Hour of Execution	Checkmate	1961	Johnny Massico

The Means and the End	The Deputy	1961	Josie Styles
The Gamble	Bonanza	1962	Ben Cartwright
The Gamble	Bonanza	1962	Adam Cartwright
The Gamble	Bonanza	1962	Joe Cartwright
The Gamble	Bonanza	1962	Hoss Cartwright
The Executioners	The Virginian	1962	Tom Newcombe
Old Man	Gunsmoke	1964	Old Man
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	1965	Albert
The Fort	A Man Called Shenandoah	1965	Shenandoah
A Bad Place to Die	The Virginian	1967	Trampas
Ordeal	The Name of the Game	1968	Linda Ramsay
Six Hours to Live	Land of the Giants	1969	Martin Reed
Dangerous Ally	The Young Rebels	1970	Henry
The Lost Art of Dying	Mannix	1970	Carl Danzig
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	1971	Fred
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	1971	Jed "Kid" Curry
Alethea	Kung Fu	1973	Caine
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	1977	Frank Harris

◆ *La justice se trompe sur l'identité de la personne détenue (5 personnages)*

Zorro Saves a Friend	Zorro	1957	Benito
The Flaming Arrow	Zorro	1958	Don Ricardo Delamo
Bolt from the Blue	Maverick	1960	Beau Maverick
Alias Joe Cartwright	Bonanza	1964	Joe Cartwright
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	1971	Fred

◆ *L'acte criminel n'a pas été commis (12 personnages)*

Cherokee Round-Up	The Range Rider	1953	Black Cloud
Darkness at Noon	Producers' Showcase	1955	Nicolai Semianov Rubichov
Darkness at Noon	Producers' Showcase	1955	Louba
The Promise	Hallmark Hall of Fame	1955	Pythias
The Hanging Judge	Climax!	1956	Francis Britton
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	1965	Joseph Smith
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	1965	L'orateur mormon
Gen. Alexander William	Profiles in Courage	1965	Le mormon 3

Doniphan			
The Day They Shot Agarn	F Troop	1967	Randolph Agarn
The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	1969	Klink
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	1972	La sorcière
Horse of Another Color	Dusty's Trail	1973	Dusty

Les innocents au sens large (8 personnages)

- ◆ *La qualification en tant que crime capital ne respecte pas la nature des faits*

The Jean LeBec Story	Wagon Train	1957	Jean Le Bec
Galvanized Yankee	Playhouse 90	1957	Bob Shay
Zorro Fights His Father	Zorro	1958	Paco
Dust	The Twilight Zone	1961	Luis Gaiegos
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	1967	Stacey Grainger
The Prisoner	Gunsmoke	1969	Steven Downing
The Price of the Hanging	The Virginian	1970	Benjamin Kinkaid
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	1977	Mike Kelso

Les condamnations à mort problématiques (19 personnages)

- ◆ *Les crimes capitaux qui ne correspondent pas aux standards contemporains : sorcellerie, vol sans mort d'homme (11 personnages)*

Three Strangers	Fireside Theater	1950	Steve Parsons
Cherokee Round-Up	The Range Rider	1953	Black Cloud
The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc	You Are There	1953	Joan of Arc
Garcia Stands Accused	Zorro	1958	Demetrio Lopez Garcia
Judgment	The Rebel	1959	William Randall
Bolt from the Blue	Maverick	1960	Benson January
The Barefoot Kid	Laramie	1962	Juan De Layo
The New House	Ghost Story	1972	Tomasina Barrows
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	1972	La sorcière
Alethea	Kung Fu	1973	Le voleur chinois
Horse of Another Color	Dusty's Trail	1973	Dusty

◆ *Les crimes capitaux qui ne correspondent pas aux standards démocratiques: crimes d'opinion et religieux uniquement (8 personnages)*

Pontius Pilate	Studio One	1952	Procula
Reign of Terror	Hallmark Hall of Fame	1952	Mme Lafayette
The Death of Socrates	You Are There	1953	Socrates
The Obsolete Man	The Twilight Zone	1961	Romney Wordsworth
The Obsolete Man	The Twilight Zone	1961	Le Chancelier
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	1966	Socrates
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	1966	Critias
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	1967	Joan of Arc

Annexe 17 – Les condamnés innocents au sens étroit étrangers et/ou déviants

Le condamné n'a pas commis l'acte criminel pour lequel il a été condamné

Hang the Jury	Cowboy G-Men	1953	Stoney Crockett	Étranger à la communauté
The Last Appeal	The Public Defender	1954	Jimmy Morrison	Délinquant juvénile
Unholy Trio	Crossroads	1955	Irving Green	Artiste raté
Unholy Trio	Crossroads	1955	Frankie Perrone	Criminel
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	1956	Daniel Harrison	Chômeur, marginal
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	1957	Gerry (Gerard) Daniels	Gigolo, adultère
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	1957	Frank Costas	Divorcé, violent
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	1958	Allen Cutler	Passé criminel
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	1958	Bret Maverick	Étranger à la communauté
The Black Hankerchief	Have Gun – Will Travel	1959	Pierre Deveraux	Étranger à la communauté
Trooper Maverick	Maverick	1959	Bart Maverick	En cours d'intégration à la communauté
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Bartholemeo Vanzetti	Immigré récent, anarchiste
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Nicolas Sacco	Immigré récent, anarchiste
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Bartholemeo Vanzetti	Immigré récent, anarchiste
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Nicolas Sacco	Immigré récent, anarchiste
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	1961	Justin Bradley	Étranger à la communauté
Hour of Execution	Checkmate	1961	Johnny Massico	Délinquant
The Means and the End	The Deputy	1961	Josie Styles	Mariée à un criminel
The Gamble	Bonanza	1962	Ben Cartwright	Étranger à la communauté
The Gamble	Bonanza	1962	Adam Cartwright	Étranger à la communauté
The Gamble	Bonanza	1962	Joe Cartwright	Étranger à la

				communauté
The Gamble	Bonanza	1962	Hoss Cartwright	Étranger à la communauté
The Executioners	The Virginian	1962	Tom Newcombe	Étranger à la communauté, passé criminel
Old Man	Gunsmoke	1964	Old Man	Étranger à la communauté
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	1965	Albert	Anarchiste
The Fort	A Man Called Shenandoah	1965	Shenandoah	Étranger à la communauté
A Bad Place to Die	The Virginian	1967	Trampas	Étranger à la communauté
Ordeal	The Name of the Game	1968	Linda Ramsay	Passé déviant (serveuse <i>topless</i>)
The Lost Art of Dying	Mannix	1970	Carl Danzig	Adultère
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	1971	Fred	Étranger à la communauté
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	1971	Jed "Kid" Curry	Étranger à la communauté
Alethea	Kung Fu	1973	Caine	Étranger à la communauté

La justice se trompe sur l'identité de la personne détenue

Bolt from the Blue	Maverick	1960	Beau Maverick	Étranger à la communauté
Alias Joe Cartwright	Bonanza	1964	Joe Cartwright	Étranger à la communauté
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	1971	Fred	Étranger à la communauté

L'acte criminel n'a pas été commis

The Hanging Judge	Climax!	1956	Francis Britton	Passé déviant (vie sexuelle hors mariage et abandon de famille)
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	1965	Joseph Smith	Étranger à la communauté
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	1965	L'orateur mormon	Étranger à la communauté
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	1965	Le mormon 3	Étranger à la communauté

Annexes E – Les systèmes judiciaires représentés dans le corpus

Annexe 18 – La typologie des systèmes judiciaires dans le corpus

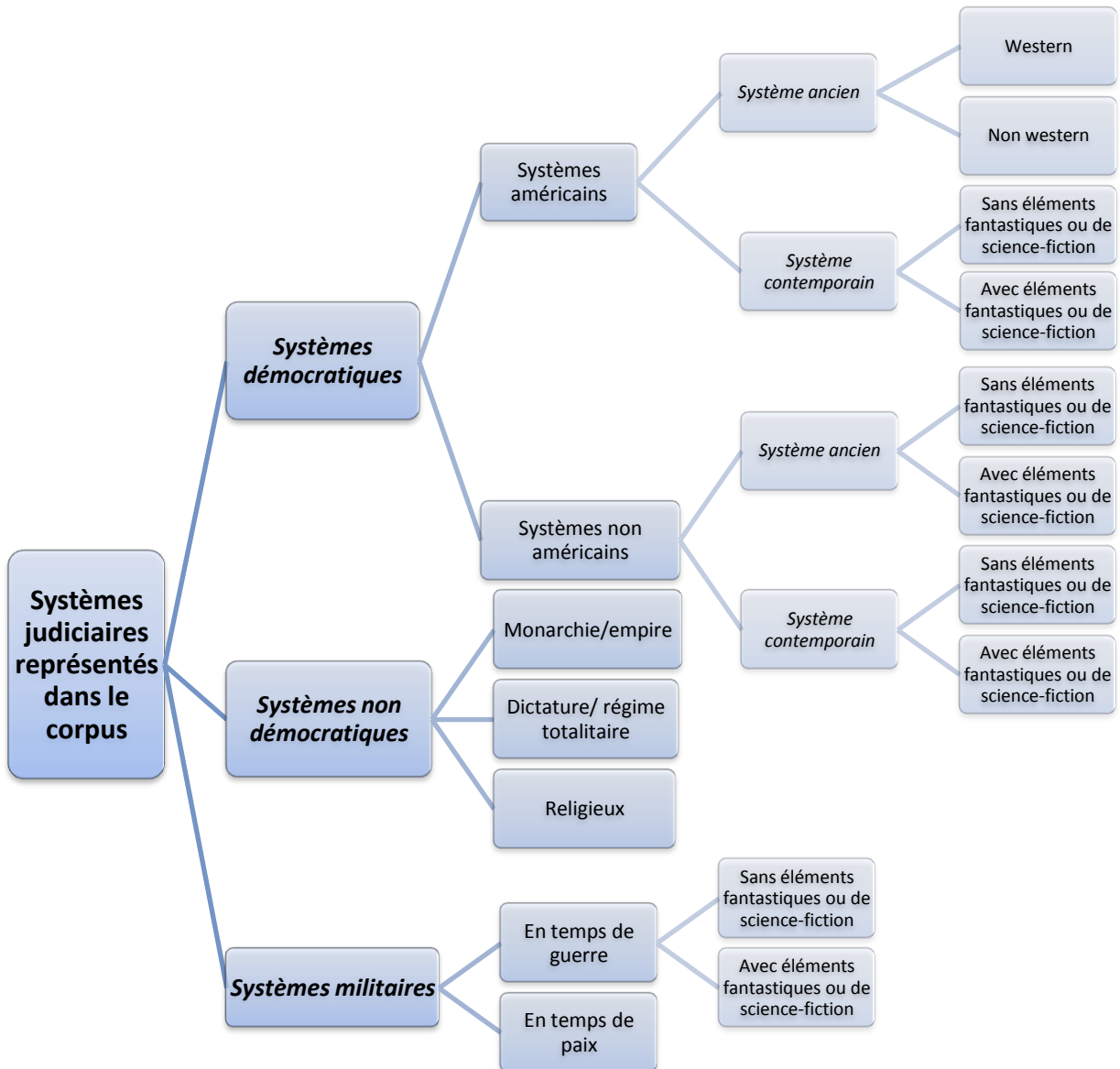


Schéma : J. Richard

Annexe 19 – Les épisodes classés selon le système judiciaire représenté

Système démocratique – américain – ancien – western (43 épisodes)

Titre de l'épisode	Série	Diffusion
Three Strangers	Fireside Theater	28/11/1950
Hang the Jury	Cowboy G-Men	17/01/1953
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953
The Jean LeBec Story	Wagon Train	25/09/1957
Born to Hang	Gunsmoke	02/11/1957
The Gunslinger	Casey Jones	10/08/1958
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	21/09/1958
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	04/10/1958
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958
Judgment	The Rebel	11/10/1959
The Black Hankerchief	Have Gun – Will Travel	14/11/1959
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960
Hour After Dawn	Laramie	15/03/1960
The Avenger	Bonanza	19/03/1960
Execution	The Twilight Zone	01/04/1960
Laughing Widow	Shotgun Slade	14/10/1960
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960
Dust	The Twilight Zone	06/01/1961
The Hard Decision	The Deputy	28/01/1961
Fandango	Have Gun – Will Travel	04/03/1961
The Means and the End	The Deputy	18/03/1961
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961
The Barefoot Kid	Laramie	09/01/1962
The Gallows	Gunsmoke	03/03/1962
The Gamble	Bonanza	01/04/1962
The Executioners	The Virginian	19/09/1962
The Judgment	The Virginian	16/01/1963
With a Smile	Gunsmoke	30/03/1963
Old Man	Gunsmoke	10/10/1964
The Brothers	The Virginian	15/09/1965
Nice Day for a Hanging	Branded	06/02/1966
The Hanging	Gunsmoke	31/12/1966
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	25/01/1967
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	14/09/1967
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	06/10/1967
A Bad Place to Die	The Virginian	08/11/1967
The Prisoner	Gunsmoke	17/03/1969

The Price of the Hanging	The Virginian	11/11/1970
The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	22/04/1971
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	16/09/1971
Alethea	Kung Fu	15/03/1973
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973

Système démocratique – américain – ancien – non western (5 épisodes)

The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	03/06/1960
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	24/01/1965
The New House	Ghost Story	17/03/1972

Système démocratique – américain – contemporain – sans éléments fantastiques ou de science-fiction (24 épisodes)

Murder PhD	Rocky King, Inside Detective	14/12/1953
The Last Appeal	The Public Defender	30/08/1954
Night of Execution	Climax!	22/09/1955
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	15/02/1956
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	11/04/1958
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958
Death House Testament	Peter Gunn	01/12/1958
The Face of Murder	Man with a Camera	09/01/1959
One Man's Life	M Squad	23/01/1959
Death Is a Clock	M Squad	03/07/1959
The Execution	21 Beacon Street	06/08/1959
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960
Hour of Execution	Checkmate	21/01/1961
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	03/01/1963
Prime of Life	Naked City	13/02/1963
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963
A Walk to Oblivion	Felony Squad	19/09/1966
Shadow of a Killer	Judd, for the Defense	06/10/1967
The Ordeal	The Name of the Game	22/11/1968
The Lost Art of Dying	Mannix	24/10/1970
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977

Système démocratique – américain – contemporain – avec éléments fantastiques ou de science-fiction (3 épisodes)

Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	18/09/1953
Shadow Play	The Twilight Zone	05/05/1961
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	27/03/1964

Système démocratique – non américain – ancien (6 épisodes)

The Death of Socrates	You Are There	03/05/1953
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	31/03/1959
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	20/07/1960
Guillotine	Thriller	26/09/1961
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	30/12/1971

Système démocratique – non américain – contemporain (2 épisodes)

The Hanging Judge	Climax!	12/01/1956
Six Hours to Live	Land of the Giants	28/09/1969

Système non démocratique – monarchie/empire (11 épisodes)

Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952
Zorro Saves a Friend	Zorro	14/11/1957
Garcia Stands Accused	Zorro	16/01/1958
Zorro Fights His Father	Zorro	06/02/1958
The Flaming Arrow	Zorro	18/12/1958
Coup de Grace	Laredo	07/10/1966
The King's Shilling	Daniel Boone	19/10/1967
The Traitor	Daniel Boone	02/11/1967
To Hang a Hero	The Young Rebels	11/10/1970
Dangerous Ally	The Young Rebels	06/12/1970
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	11/03/1972

Système non démocratique – régime totalitaire ou dictature/tyrannie (4 épisodes)

Reign of Terror	Hallmark Hall of Fame	18/05/1952
The Promise	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961
The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	31/10/1969

Système non démocratique – religieux (2 épisodes)

The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc	You Are There	01/03/1953
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	04/12/1967

Système militaire – en temps de guerre (8 épisodes)

Abraham Lincoln	Studio One	26/05/1952
Galvanized Yankee	Playhouse 90	05/12/1957
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	04/12/1958
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	03/01/1961
The Coward	The Americans	08/05/1961
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	28/02/1964
Unbroken Chains	The Young Rebels	27/12/1970

Système militaire – en temps de paix (8 épisodes)

The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	23/03/1955
Revenge / Hostage	Mackenzie's Raiders	01/01/1958
Trooper Maverick	Maverick	29/11/1959
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964
The Brothers	The Virginian	15/09/1965
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966
The Day They Shot Agarn	F Troop	16/02/1967

Annexes F – Les exécutions dans le corpus (généralités)

Annexe 20 – Les 80 épisodes comprenant au moins une scène d'exécution

Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952	Crucifixion	Exécution interrompue
Hang the Jury	Cowboy G-Men	17/01/1953	Pendaison	Exécution interrompue
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953	Pendaison	Exécution interrompue
The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	01/03/1953	Bûcher	Exécution avec passage de vie à trépas
The Death of Socrates	You Are There	03/05/1953	Poison	Exécution avec passage de vie à trépas
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	18/09/1953	Chaise électrique	Exécution interrompue
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	23/03/1955	Pendaison	Exécution écourtée
Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	Balle dans la nuque	Exécution écourtée à l'écran Exécution hors champ (Louba)
The Promise	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955	Décapitation	Exécution interrompue
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	15/02/1956	Chaise électrique	Exécution interrompue
Born to Hang	Gunsmoke	02/11/1957	Pendaison	Exécution écourtée à l'écran
Zorro Saves a Friend	Zorro	14/11/1957	Pendaison	Exécution interrompue
Galvanized Yankee	Playhouse 90	05/12/1957	Peloton d'exécution	Exécution avec passage de vie à trépas
Garcia Stands Accused	Zorro	16/01/1958	Peloton d'exécution	Exécution interrompue
Zorro Fights His Father	Zorro	06/02/1958	Peloton d'exécution	Exécution interrompue
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	11/04/1958	Chaise électrique	Exécution interrompue
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Chaise électrique	Exécution écourtée Exécution hors champ
The Day They Hanged Bret	Maverick	21/09/1958	Pendaison	Exécution non fatale

Maverick				
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	04/10/1958	Pendaison	Exécution interrompue
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
Death House Testament	Peter Gunn	01/12/1958	non précisé	Exécution écourtée à l'écran
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	04/12/1958	Peloton d'exécution	Exécution interrompue
The Flaming Arrow	Zorro	18/12/1958	Pendaison	Exécution interrompue
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	31/03/1959	Pendaison	1 ^{ère} : exécution non fatale (dysfonctionnement) 2 ^e : exécution non fatale
Trooper Maverick	Maverick	29/11/1959	Pendaison	Exécution interrompue
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Pendaison	1 ^{ère} : exécution interrompue 2 ^e : exécution avec passage de vie à trépas
Hour After Dawn	Laramie	15/03/1960	Pendaison	Exécution interrompue
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Pendaison	Exécution interrompue (2 personnages)
Execution	The Twilight Zone	01/04/1960	Pendaison	Exécution interrompue
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Chambre à gaz	1 ^{ère} : exécution écourtée à l'écran 2 ^e : exécution interrompue
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	20/07/1960	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
Laughing Widow	Shotgun Slade	14/10/1960	Pendaison	Exécution interrompue
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	Pendaison	Exécution écourtée à l'écran
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	03/01/1961	Peloton d'exécution	Exécution interrompue
Dust	The Twilight Zone	06/01/1961	Pendaison	Exécution non fatale (dysfonctionnement)
The Means and the End	The Deputy	18/03/1961	Pendaison	Exécution interrompue
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Pendaison	Exécution interrompue (3 personnages)
Shadow Play	The Twilight Zone	05/05/1961	Chaise électrique	Exécution non fatale

The Coward	The Americans	08/05/1961	Peloton d'exécution	Exécution interrompue
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Explosion	Exécution avec passage de vie à trépas
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Guillotine	2 Exécutions avec passage de vie à trépas (2 personnages)
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas (3 personnages)
The Gallows	Gunsmoke	03/03/1962	Pendaison	Exécution écourtée
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Pendaison	Exécution interrompue (3 personnages)
The Executioners	The Virginian	19/09/1962	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963	non précisé	Exécution écourtée
The Judgment	The Virginian	16/01/1963	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
Prime of Life	Naked City	13/02/1963	Chaise électrique	Exécution avec passage de vie à trépas
With a Smile	Gunsmoke	30/03/1963	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Chaise électrique	Exécution écourtée
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	Peloton d'exécution	1 ^{ère} = exécution non fatale (sabotage) 2 ^e = exécution interrompue
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	28/02/1964	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	27/03/1964	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
Old Man	Gunsmoke	10/10/1964	Pendaison	Exécution écourtée
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	24/01/1965	Pendaison	Exécution écourtée à l'écran
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Pendaison	Exécution écourtée
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Peloton d'exécution	Exécution avec passage de vie à trépas
Nice Day for a Hanging	Branded	06/02/1966	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Peloton d'exécution	Exécution avec passage de vie à trépas
Coup de Grace	Laredo	07/10/1966	Peloton d'exécution	Exécution non fatale (sabotage)
The Hanging	Gunsmoke	31/12/1966	Pendaison	Exécution interrompue

The Day They Shot Agarn	F Troop	16/02/1967	Peloton d'exécution	Exécution interrompue
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	14/09/1967	Pendaison	Exécution interrompue
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	06/10/1967	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
The Traitor	Daniel Boone	02/11/1967	Pendaison	Exécution interrompue
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	04/12/1967	Bûcher	Exécution avec passage de vie à trépas
Ordeal	The Name of the Game	22/11/1968	Chambre à gaz	Exécution interrompue
The Prisoner	Gunsmoke	17/03/1969	Pendaison	Exécution interrompue
To Hang a Hero	The Young Rebels	11/10/1970	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
The Price of the Hanging	The Virginian	11/11/1970	Pendaison	Exécution interrompue
Dangerous Ally	The Young Rebels	06/12/1970	Pendaison	Exécution interrompue
Unbroken Chains	The Young Rebels	27/12/1970	Balle dans la nuque	Exécution interrompue
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	16/09/1971	Pendaison	Exécution interrompue
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	30/12/1971	Peloton d'exécution	Exécution non fatale (vision)
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	11/03/1972	Bûcher	Exécution écourtée
The New House	Ghost Story	17/03/1972	Pendaison	Exécution avec passage de vie à trépas
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Pendaison	Exécution interrompue
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973	Pendaison	Exécution interrompue
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	Chaise électrique	1 ^{ère} : exécution avec passage de vie à trépas 2 ^e : exécution interrompue

Annexe 21 – Les exécutions classées selon la nomenclature du mémoire

Exécutions hors champ (8)

Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	Louba	Fusillée
Night of Execution	Climax!	22/09/1955	Craig	Non précisé
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957	Frank Costas	Chaise électrique
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Otis Stark	Chaise électrique
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	03/01/1963	Joseph Rackall Jr	Non précisé
A Walk to Oblivion	Felony Squad	19/09/1966	Joe Caslin	Non précisé
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966	Critias	Non précisé
The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	22/04/1971	Charlie O'Rourke	Pendaison

Exécutions interrompues (43 exécutions, 38 épisodes)

Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952	Procula	Crucifixion
Hang the Jury	Cowboy G-Men	17/01/1953	Stoney	Pendaison
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953	Black Cloud	Pendaison
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	18/09/1953	Joe Winters	Chaise électrique
The Promise	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955	Pythias	Décapitation
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	15/02/1956	Daniel Harrison	Chaise électrique
Zorro Saves a Friend	Zorro	14/11/1957	Benito	Pendaison
Garcia Stands Accused	Zorro	16/01/1958	Sergeant Garcia	Peloton d'exécution
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	11/04/1958	Allen Cutler	Chaise électrique
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	04/10/1958	Roy Carter	Pendaison

Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	04/12/1958	Philipp Hampton	Peloton d'exécution
The Flaming Arrow	Zorro	18/12/1958	Don Ricardo	Pendaison
The Devil's Laughter	One Step Beyond	31/03/1959	John Mariott	Pendaison
Trooper Maverick	Maverick	29/11/1959	Bart Maverick	Pendaison
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Tolliver Bender	Pendaison
Hour After Dawn	Laramie	15/03/1960	Billy Pardee	Pendaison
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Ben Cartwright	Pendaison
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Adam Cartwright	Pendaison
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Herbert Morrison	Chambre à gaz
Laughing Widow	Shotgun Slade	14/10/1960	Bob Miller	Pendaison
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	03/01/1961	Justin Bradley	Peloton d'exécution
The Means and the End	The Deputy	18/03/1961	Josie Styles	Pendaison
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Brock Martin	Pendaison
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Aidan Roundtree	Pendaison
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Doby	Pendaison
The Coward	The Americans	08/05/1961	George Harrod	Peloton d'exécution
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Ben Cartwright	Pendaison
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Adam Cartwright	Pendaison
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Hoss Cartwright	Pendaison
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	Joe Cartwright	Peloton d'exécution
The Hanging	Gunsmoke	31/12/1966	Billy Bowles	Pendaison
The Day They Shot Agarn	F Troop	16/02/1967	Agarn	Peloton d'exécution
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	14/09/1967	Jud Starr	Pendaison
The Traitor	Daniel Boone	02/11/1967	Daniel Boone	Pendaison

Ordeal	The Name of the Game	22/11/1968	Linda Ramsay	Chambre à gaz
The Prisoner	Gunsmoke	17/03/1969	Steven Downing	Pendaison
The Price of the Hanging	The Virginian	11/11/1970	Benjamin Kincaid	Pendaison
Dangerous Ally	The Young Rebels	06/12/1970	Henry	Pendaison
Unbroken Chains	The Young Rebels	27/12/1970	Pompey	balle dans la nuque
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	16/09/1971	“Kid Curry”	Pendaison
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Caine	Pendaison
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973	Dusty	Pendaison
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	Frank Harris	Chaise électrique

Exécutions avec passage de vie à trépas (28 exécutions, 25 épisodes)

The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	01/03/1953	Jeanne	Bûcher
The Death of Socrates	You Are There	03/05/1953	Socrate	Poison
Galvanized Yankee	Playhouse 90	05/12/1957	Bob Shay	Peloton d'exécution
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958	Ephram Burton	Pendaison
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Farquhar	Pendaison
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Tolliver Bender	Pendaison
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	20/07/1960	Jess Langen	Pendaison
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Romney Wordsworth	Explosion
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Le condamné	Guillotine
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Robert Lamont	Guillotine
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Aaron Gibbs	Pendaison
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 1	Pendaison

The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 2	Pendaison
The Executioners	The Virginian	19/09/1962	Tom Newcombe	Pendaison
The Judgment	The Virginian	16/01/1963	Billy Carewe	Pendaison
Prime of Life	Naked City	13/02/1963	Philip Hames	Chaise électrique
With a Smile	Gunsmoke	30/03/1963	Dal Creed	Pendaison
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	28/02/1964	L'homme	Pendaison
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	27/03/1964	Jagger	Pendaison
Old Man	Gunsmoke	10/10/1964	Old Man	Pendaison
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Sergent Ryder	Peloton d'exécution
Nice Day for a Hanging	Branded	06/02/1966	Frank	Pendaison
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Eliot	Peloton d'exécution
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	06/10/1967	Jack Sloane	Pendaison
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	04/12/1967	Jeanne	Bûcher
To Hang a Hero	The Young Rebels	11/10/1970	Nathan Hale	Pendaison
The New House	Ghost Story	17/03/1972	Tomasina Barrows	Pendaison
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	Mike Kelso	Chaise électrique

Exécutions écourtées par la mise en scène, mais fatales (13)

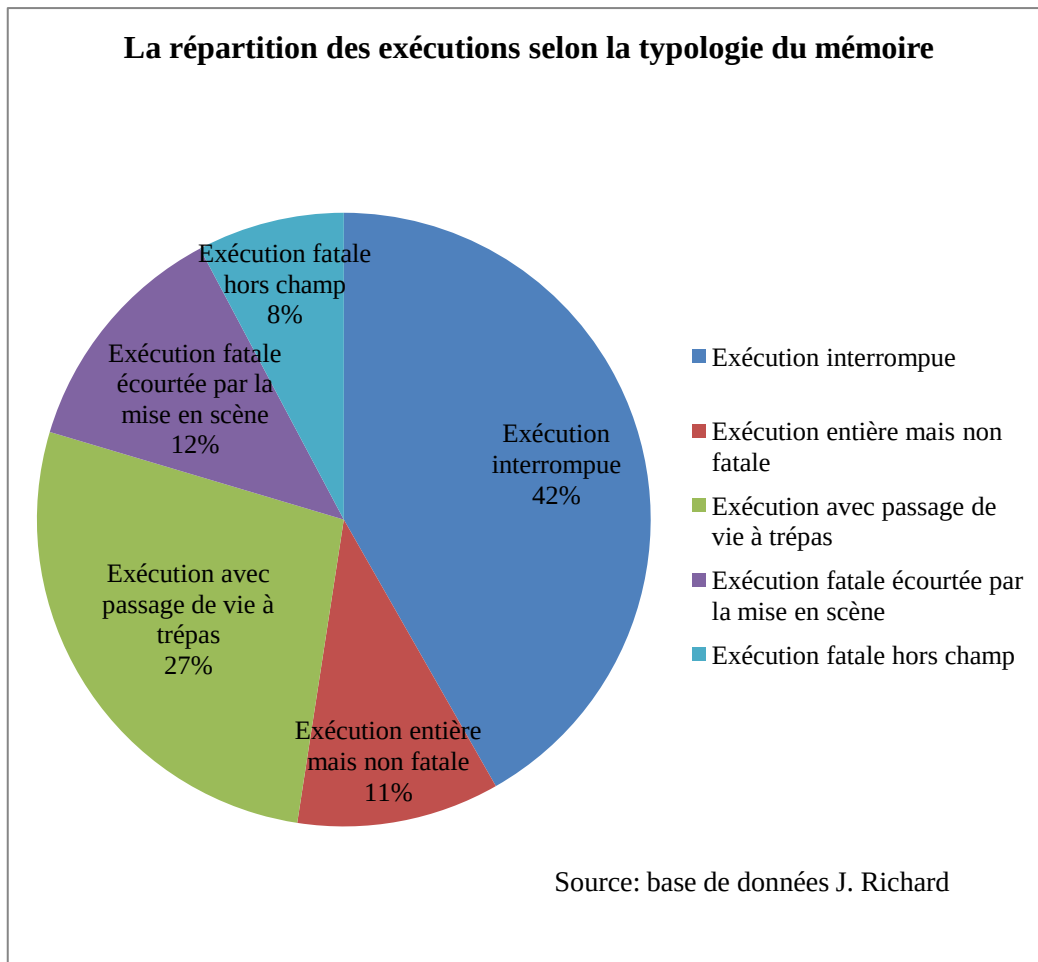
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	23/03/1955	Mary Surratt	Pendaison
Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	Rubichov	balle dans la nuque
Born to Hang	Gunsmoke	02/11/1957	Joe Digger	Pendaison
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Figurant	Chaise électrique
Death House	Peter Gunn	01/12/1958	Waldy Collins	Non précisé

Testament				
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Kid	Chambre à gaz
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	Figurant	Pendaison
The Gallows	Gunsmoke	03/03/1962	Pruitt Dover	Pendaison
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963	Mort	Non précisé
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Personnage	Chaise électrique
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	24/01/1965	Albert	Pendaison
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Matt Denning	Pendaison
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	11/03/1972	La sorcière	Bûcher

Exécutions non fatales (11)

Zorro Fights His Father	Zorro	06/02/1958	Paco	Peloton d'exécution
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	21/09/1958	Bret Maverick	Pendaison
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	31/03/1959	John Marriott	Pendaison
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Farquhar	Pendaison
Execution	The Twilight Zone	01/04/1960	Joe Caswell	Pendaison
Dust	The Twilight Zone	06/01/1961	Luis Gaiegos	Pendaison
Shadow Play	The Twilight Zone	05/05/1961	Adam Grant	Chaise électrique
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	Joe Cartwright	Peloton d'exécution
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	28/02/1964	L'homme	Pendaison
Coup de Grace	Laredo	07/10/1966	Morales	Peloton d'exécution
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	30/12/1971	Kid Curry	Peloton d'exécution

Annexe 22 – La répartition des 103 exécutions décomptées selon la typologie utilisée dans le mémoire (graphique)



Annexe 23 – Les épisodes sans scène d'exécution (36 épisodes)

Épisodes comprenant seulement une exécution hors champ (5 épisodes)

Night of Execution	Climax!	22/09/1955	Non précisé
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	03/01/1963	Non précisé
A Walk to Oblivion	Felony Squad	19/09/1966	Non précisé
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966	Non précisé
The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	22/04/1971	Pendaison

Épisode comprenant une exécution hors champ et un processus d'exécution interrompu

The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957	Chaise électrique
------------------	---------------------------	------------	-------------------

Épisodes comprenant seulement un processus d'exécution interrompu précocement (30 épisodes)

Three Strangers	Fireside Theater	28/11/1950	Pendaison
Reign of Terror	Hallmark Hall of Fame	18/05/1952	Guillotine
Abraham Lincoln	Studio One	26/05/1952	Peloton d'exécution
Murder PhD	Rocky King, Inside Detective	14/12/1953	Chaise électrique
The Last Appeal	The Public Defender	30/08/1954	Chaise électrique
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955	Chaise électrique
The Hanging Judge	Climax!	12/01/1956	Pendaison
The Jean LeBec Story	Wagon Train	25/09/1957	Pendaison

Revenge / Hostage	Mackenzie's Raiders	01/01/1958	Pendaison
The Gunslinger	Casey Jones	10/08/1958	Pendaison
The Face of Murder	Man with a Camera	09/01/1959	Chaise électrique
One Man's Life	M Squad	23/01/1959	Non précisé
Death Is a Clock	M Squad	03/07/1959	Chaise électrique
The Execution	21 Beacon Street	06/08/1959	Chaise électrique
Judgment	The Rebel	11/10/1959	Pendaison
The Black Hankerchief	Have Gun – Will Travel	14/11/1959	Pendaison
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	03/06/1960	Chaise électrique
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960	Chaise électrique
Hour of Execution	Checkmate	21/01/1961	Chambre à gaz
The Hard Decision	The Deputy	28/01/1961	Pendaison
Fandango	Have Gun – Will Travel	04/03/1961	Pendaison
The Barefoot Kid	Laramie	09/01/1962	Pendaison
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965	Peloton d'exécution
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	25/01/1967	Pendaison
Shadow of a Killer	Judd, for the Defense	06/10/1967	Non précisé
The King's Shilling	Daniel Boone	19/10/1967	Pendaison
A Bad Place to Die	The Virginian	08/11/1967	Pendaison
Six Hours to Live	Land of the Giants	28/09/1969	Non précisé
The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	31/10/1969	Peloton d'exécution
The Lost Art of Dying	Mannix	24/10/1970	Pendaison

Annexes G – L’organisation des exécutions

Annexe 24 – Les épisodes avec une scène de préparation du matériel d’exécution (toutes méthodes)

Pontius Pilate	Studio One	1952	Installation du matériel
Hang the Jury	Cowboy G-Men	1953	Installation du matériel
Cherokee Round-Up	The Range Rider	1953	Installation du matériel
The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	1953	Installation du matériel
The Jean LeBec Story	Wagon Train	1957	Construction de la potence (effet sonore)
Zorro Saves a Friend	Zorro	1957	Installation du matériel
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	1958	Répétition
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	1958	Construction de la potence Répétition
The Flaming Arrow	Zorro	1958	Construction de la potence Répétition
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	1959	Répétition
Judgment	The Rebel	1959	Construction de la potence
Trooper Maverick	Maverick	1959	Construction de la potence
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	1959	Installation du matériel
Hour After Dawn	Laramie	1960	Construction de la potence
The Avenger	Bonanza	1960	Répétition
Execution	The Twilight Zone	1960	Installation du matériel
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	1960	Installation du matériel
Laughing Widow	Shotgun Slade	1960	Construction de la potence
Bolt from the Blue	Maverick	1960	Installation du matériel

Dust	The Twilight Zone	1961	Répétition
The Means and the End	The Deputy	1961	Répétition
No Amnesty for Death	Bat Masterson	1961	Construction de la potence (effet sonore)
Guillotine	Thriller	1961	Répétition
The Judgment	The Virginian	1963	Répétition
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	1964	Installation du matériel
Nice Day for a Hanging	Branded	1966	Construction de la potence Répétition
The Hanging	Gunsmoke	1966	Construction de la potence Répétition
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	1967	Répétition
The Traitor	Daniel Boone	1967	Répétition
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	1967	Construction de la potence
The Prisoner	Gunsmoke	1969	Installation du matériel
The Price of the Hanging	The Virginian	1970	Construction de la potence Répétition
Dangerous Ally	The Young Rebels	1970	Répétition
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	1971	Construction de la potence Répétition
Alethea	Kung Fu	1973	Construction de la potence

Annexe 25 – Les scènes d’exécution: lieux et public

Épisode	Série	Diffusion	Méthode d’exécution	Lieu	Public/ témoins
Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952	Crucifixion	Extérieure	Non précisé
Hang the Jury	Cowboy G-Men	17/01/1953	Pendaison	Extérieure (hors de la ville)	Pas de public
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953	Pendaison	Extérieure	Public d’hommes exclusivement, peu nombreux (et participants actifs)
The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	01/03/1953	Bûcher	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
The Death of Socrates	You Are There	03/05/1953	Poison	Intérieure	Public d’hommes exclusivement, peu nombreux
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	18/09/1953	Chaise électrique	Intérieure	Non précisé
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	23/03/1955	Pendaison	Non précisé	Non précisé
Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	balle dans la nuque	Non précisé	Non précisé
The Promise	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955	Décapitation	Extérieure	Non précisé
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	15/02/1956	Chaise électrique	Intérieure	Non précisé
Born to Hang	Gunsmoke	02/11/1957	Pendaison	Extérieure	Public d’hommes exclusivement, peu nombreux
Zorro Saves a Friend	Zorro	14/11/1957	Pendaison	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public
Galvanized Yankee	Playhouse 90	05/12/1957	Peloton d’exécution	Extérieure (cour du fort)	Public constitué des prisonniers de guerre exclusivement (hommes)
Garcia Stands Accused	Zorro	16/01/1958	Peloton d’exécution	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public
Zorro Fights His Father	Zorro	06/02/1958	Peloton d’exécution	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public

The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	11/04/1958	Chaise électrique	Intérieure	Non précisé
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Chaise électrique	Intérieure	Non précisé
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	21/09/1958	Pendaison	Extérieure (cour de la prison)	Public d'hommes exclusivement, peu nombreux
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	04/10/1958	Pendaison	Extérieure (cour de la prison)	Réservée aux témoins (hommes exclusivement)
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958	Pendaison	Extérieure (place du village)	Publique Public d'hommes exclusivement, peu nombreux
Death House Testament	Peter Gunn	01/12/1958	Non précisé	Intérieure	Non précisé
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	04/12/1958	Peloton d'exécution	Extérieure (cour de la prison)	Pas de public
The Flaming Arrow	Zorro	18/12/1958	Pendaison	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	31/03/1959	Pendaison	Extérieure (cour de la prison)	Pas de public
Trooper Maverick	Maverick	29/11/1959	Pendaison	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Pendaison	Extérieure (pont)	Pas de public
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Pendaison	Extérieure	Publique Hommes exclusivement
Hour After Dawn	Laramie	15/03/1960	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Ouverte au public mais désertée
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique Hommes majoritaires, peu nombreux
Execution	The Twilight Zone	01/04/1960	Pendaison	Extérieure	Publique Hommes exclusivement, peu nombreux (6 personnages)

Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Chambre à gaz	Intérieure	Non précisé
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	20/07/1960	Pendaison	Extérieure	Publique, foule variée (hommes et femmes)
Laughing Widow	Shotgun Slade	14/10/1960	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	Pendaison	Extérieure (arbre)	Pas de public
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	03/01/1961	Peloton d'exécution	Extérieure (hors de la garnison)	Pas de public
Dust	The Twilight Zone	06/01/1961	Pendaison	Extérieure	Publique, foule variée (hommes, femmes, enfants)
The Means and the End	The Deputy	18/03/1961	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique Hommes exclusivement, peu nombreux
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Pendaison	Intérieure (grange)	Publique Public d'hommes exclusivement, peu nombreux
Shadow Play	The Twilight Zone	05/05/1961	Chaise électrique	Intérieure	Pas de public
The Coward	The Americans	08/05/1961	Peloton d'exécution	Extérieure (cour de la garnison)	Public de soldats
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Explosion	Intérieure	Non visible, mais exécution télévisée
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Guillotine	Extérieure (cour de la prison)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Pendaison	Extérieure	Ouverte au public
The Gallows	Gunsmoke	03/03/1962	Pendaison	Extérieure (cour grillagée)	Ouverte au public mais désertée
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
The Executioners	The Virginian	19/09/1962	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes, femmes, enfants)
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963	non précisé	Non précisé	Non précisé

The Judgment	The Virginian	16/01/1963	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Pas de public
Prime of Life	Naked City	13/02/1963	Chaise électrique	Intérieure	Témoins (hommes exclusivement)
With a Smile	Gunsmoke	30/03/1963	Pendaison	Extérieure (cour)	Ouverte au public mais désertée (deux personnages)
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Chaise électrique	Intérieure	Non précisé
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	Peloton d'exécution	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	28/02/1964	Pendaison	Extérieure (pont)	Pas de public
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	27/03/1964	Pendaison	Extérieure	Publique, foule variée (hommes et femmes)
Old Man	Gunsmoke	10/10/1964	Pendaison	Extérieure (cour)	Ouverte au public mais désertée (deux personnages)
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	24/01/1965	Pendaison	Non précisé	Non précisé
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Pendaison	Non précisé	Non précisé
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Peloton d'exécution	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public
Nice Day for a Hanging	Branded	06/02/1966	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Peloton d'exécution	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public
Coup de Grace	Laredo	07/10/1966	Peloton d'exécution	Extérieure (place du village)	Publique Très peu de public (moins de 10 personnes)
The Hanging	Gunsmoke	31/12/1966	Pendaison	Extérieure (cour)	Ouverte au public mais désertée
The Day They Shot Agarn	F Troop	16/02/1967	Peloton d'exécution	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	14/09/1967	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes, femmes et enfants)

Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	06/10/1967	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
The Traitor	Daniel Boone	02/11/1967	Pendaison	Extérieure (cour de la garnison)	Pas de public
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	04/12/1967	Bûcher	Extérieure	Publique, foule variée (hommes et femmes)
Ordeal	The Name of the Game	22/11/1968	Chambre à gaz	Intérieure	Réservée aux témoins (hommes et femmes)
The Prisoner	Gunsmoke	17/03/1969	Pendaison	Extérieure (rue de la ville)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
To Hang a Hero	The Young Rebels	11/10/1970	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
The Price of the Hanging	The Virginian	11/11/1970	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
Dangerous Ally	The Young Rebels	06/12/1970	Pendaison	Extérieure	Publique, foule variée (hommes, femmes)
Unbroken Chains	The Young Rebels	27/12/1970	Balle dans la nuque	Extérieure	Pas de public
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	16/09/1971	Pendaison	Extérieure (place de la ville)	Publique, foule variée (hommes et femmes)
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	30/12/1971	Peloton d'exécution	Extérieure (place de la ville)	Pas de public
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	11/03/1972	Bûcher	Extérieure	Non précisé
The New House	Ghost Story	17/03/1972	Pendaison	Extérieure	Public non visible (mais évoqué par la bande son)
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Pendaison	Extérieure	Publique, foule clairsemée mais variée (hommes, femmes, enfants)
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973	Pendaison	Extérieure	Personnages de la série
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	Chaise électrique	Intérieure	Témoins (hommes et femmes)

Annexe 26 – Les heures d’exécution et les passages de seuils temporels

Les exécutions de nuit (18 épisodes)

Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	1953	Minuit
Murder PhD	Rocky King, Inside Detective	1953	Minuit
The Last Appeal	The Public Defender	1954	11 heures du soir
Night of Execution	Climax!	1955	Nuit
Unholy Trio	Crossroads	1955	Minuit
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	1956	Minuit
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	1958	Minuit
The Face of Murder	Man with a Camera	1959	Nuit
One Man's Life	M Squad	1959	11 heures du soir
The Avenger	Bonanza	1960	Nuit
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	1960	Minuit
Shadow Play	The Twilight Zone	1961	Minuit
The Obsolete Man	The Twilight Zone	1961	Minuit
Prime of Life	Naked City	1963	11 heures du soir
The Prisoners	Daniel Boone	1966	Nuit
A Walk to Oblivion	Felony Squad	1966	Minuit
The Hanging	Gunsmoke	1966	4 heures du matin
Six Hours to Live	Land of the Giants	1969	10 heures du soir

Les exécutions de lever du jour, réel ou symbolique (25 épisodes)

Garcia Stands Accused	Zorro	1958	aube
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	1958	6 heures du matin
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	1958	aube
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	1959	6 heures du matin
Death Is a Clock	M Squad	1959	6 heures du matin
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	1959	aube
Hour After Dawn	Laramie	1960	aube
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	1960	aube
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	1961	aube
Hour of Execution	Checkmate	1961	6 heures du matin
Guillotine	Thriller	1961	aube
The Barefoot Kid	Laramie	1962	aube
The Gallows	Gunsmoke	1962	aube
The Gamble	Bonanza	1962	aube
Alias Joe Cartwright	Bonanza	1964	aube
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	1964	aube
The Brothers	The Virginian	1965	aube
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	1967	aube
The Day They Shot Agarn	F Troop	1967	aube
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	1967	aube
The King's Shilling	Daniel Boone	1967	aube
Ordeal	The Name of the Game	1968	6 heures du matin

The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	1969	aube
The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	1971	aube
Horse of Another Color	Dusty's Trail	1973	aube

Les exécutions de midi (2 épisodes)

Coup de Grace	Laredo	1966	Midi
The Price of the Hanging	The Virginian	1970	midi

Annexe 27 – Les 23 épisodes avec exécution⁵ mais sans scène de « dernière marche⁶ »

Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952	Procula
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953	Black Cloud
The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc	You Are There	01/03/1953	Joan of Arc
The Death of Socrates	You Are There	03/05/1953	Socrates
The Promise	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955	Pythias
Zorro Fights His Father	Zorro	06/02/1958	Paco
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	21/09/1958	Bret Maverick
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958	Ephram Burton
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Farquhar
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Tolliver Bender
Execution	The Twilight Zone	01/04/1960	Joe Caswell
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	20/07/1960	Jess Langen
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Brock Martin et les autres condamnés
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Romney Wordsworth
The Executioners	The Virginian	19/09/1962	Tom Newcombe
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Les deux condamnés
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Eliot
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	04/12/1967	Joan of Arc
To Hang a Hero	The Young Rebels	11/10/1970	Nathan Hale
Unbroken Chains	The Young Rebels	27/12/1970	Pompey

⁵ Sauf exécution hors champ.

⁶ Une « dernière marche » est décomptée quand le condamné est accompagné par une escorte d'au moins deux personnages, et que son déplacement vers son lieu d'exécution est mis en valeur par de la musique.

Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	11/03/1972	La sorcière
The New House	Ghost Story	17/03/1972	Tomasina Barrows
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973	Dusty

Annexe 28 – Les condamnés qui ne prononcent aucune parole durant la dernière phase de l'exécution⁷

Titre de l'épisode	Série	Diffusion	Condamné(e)
Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952	Procula
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953	Black Cloud*
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	18/09/1953	Joe Winters*
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	23/03/1955	Mary Surratt*
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	15/02/1956	Daniel Harrison*
Galvanized Yankee	Playhouse 90	05/12/1957	Bob Shay
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	11/04/1958	Allen Cutler*
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Inconnu
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	21/09/1958	Bret Maverick*
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	04/10/1958	Roy Carter*
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958	Ephram Burton
Death House Testament	Peter Gunn	01/12/1958	Waldy Collins
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	04/12/1958	Philipp Hampton
The Flaming Arrow	Zorro	18/12/1958	Don Ricardo Delamo*
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	31/03/1959	John Marriott (ne dit rien lors de sa première exécution)
Trooper Maverick	Maverick	29/11/1959	Bart Maverick* (silencieux lors de la

⁷ à partir de la dernière marche

			première scène d'exécution)
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Farquhar
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Tolliver Bender (silencieux lors de la première exécution)
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Ben Cartwright*
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Herbert Morrison*
Laughing Widow	Shotgun Slade	14/10/1960	Bob Miller*
Dust	The Twilight Zone	06/01/1961	Luis Gaiegos
The Means and the End	The Deputy	18/03/1961	Josie Styles*
The Coward	The Americans	08/05/1961	George Harrod
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Le condamné 1
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 1
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 2
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Adam Cartwright*
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Hoss Cartwright*
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Ben Cartwright*
The Executioners	The Virginian	19/09/1962	Tom Newcombe*
The Judgment	The Virginian	16/01/1963	Billy Carewe
Prime of Life	Naked City	13/02/1963	Philip Hames
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	27/03/1964	Jagger
Old Man	Gunsmoke	10/10/1964	Old Man*
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	24/01/1965	Albert*
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Matt Denning
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Sergent Ryder
The Hanging	Gunsmoke	31/12/1966	Billy Bowles
The Traitor	Daniel Boone	02/11/1967	Daniel Boone
Ordeal	The Name of the Game	22/11/1968	Linda Ramsay*

The Price of the Hanging	The Virginian	11/11/1970	Benjamin Kinkaid
Dangerous Ally	The Young Rebels	06/12/1970	Henry
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	30/12/1971	Kid Curry*
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Caine*
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973	Dusty*

46 condamnés sur les 92 ayant subi la dernière phase de l'exécution, soit 50 %.

23 condamnés innocents au sens étroit (*) restent silencieux sur les 36 personnages au sens étroit ayant subi la phase d'exécution, soit 64% .

Annexe 29 – Les scènes d'exécution interrompues au tout dernier moment

La corde autour du cou (17 épisodes, 18 scènes)

17/01/1953	Hang the Jury	Cowboy G-Men
02/02/1953	Cherokee Round-Up	The Range Rider
14/11/1957	Zorro Saves a Friend	Zorro
04/10/1958	The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel
18/12/1958	The Flaming Arrow	Zorro
31/03/1959	The Devil's Laughter	One Step Beyond
29/11/1959	Trooper Maverick (deux scènes)	Maverick
13/02/1960	Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive
19/03/1960	The Avenger	Bonanza
14/10/1960	Laughing Widow	Shotgun Slade
30/03/1961	No Amnesty for Death	Bat Masterson
17/03/1969	The Prisoner	Gunsmoke
11/11/1970	The Price of the Hanging	The Virginian
06/12/1970	Dangerous Ally	The Young Rebels
16/09/1971	The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones
15/03/1973	Alethea	Kung Fu
27/09/1973	Horse of Another Color	Dusty's Trail

Sanglé sur la chaise (3 épisodes)

18/09/1953	Five Minutes to Doom	Adventures of Superman
22/11/1968	Ordeal (chamber à gaz)	The Name of the Game
02/02/1977	The Final Chapter	Tales of the Unexpected

Le dos au mur (8 épisodes)

16/01/1958	Garcia Stands Accused	Zorro
06/02/1958	Zorro Fights His Father	Zorro
04/12/1958	Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer
03/01/1961	The Executioner	One Step Beyond
08/05/1961	The Coward	The Americans
26/01/1964	Alias Joe Cartwright	Bonanza
16/02/1967	The Day They Shot Agarn	F Troop
27/12/1970	Unbroken Chains	The Young Rebels

Cas particuliers (2 épisodes)

07/04/1952	Pontius Pilate (crucifixion)	Studio One
15/05/1955	The Promise (décapitation)	Hallmark Hall of Fame

Annexe 30 – les condamnés « volontaires » (18 personnages)

Les condamnés pour meurtre (9 personnages)

The Hanging Judge	Climax!	1956	Francis Britton	Innocent, avoue pour ne pas être sauvé
The Jean LeBec Story	Wagon Train	1957	Jean Le Bec	Parvient à s'échapper puis se constitue prisonnier
The Black Hankerchief	Have Gun – Will Travel	1959	Pierre Deveraux	Innocent, avoue pour ne pas être sauvé
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	1960	Tolliver Bender	Parvient à s'échapper puis se constitue prisonnier
The Gallows	Gunsmoke	1962	Pruitt Dover	Parvient à s'échapper puis se constitue prisonnier
Old Man	Gunsmoke	1964	Old Man	Refuse la possibilité de s'évader
The Brothers	The Virginian	1965	Matt Denning	Refuse la possibilité de s'évader
Nice Day for a Hanging	Branded	1966	Frank	Refuse la possibilité de s'évader
A Bad Place to Die	The Virginian	1967	Trampas	Parvient à s'échapper puis se constitue prisonnier

Les personnages accusés d'un crime politique et/ou religieux (9 personnages)

Pontius Pilate	Studio One	1952	Procula	Refuse de prêter serment
The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	1953	Joan of Arc	Refuse de se rétracter
The Death of Socrates	You Are There		Socrates	Refuse de proposer une amende pour son crime puis la possibilité de s'évader
The Promise	Hallmark Hall of Fame	1955	Pythias	Refuse la possibilité d'être libéré
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	1965	Albert	Refuse de demander la clémence (accordée à ses co-condamnés)
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	1966	Socrates	Refuse la possibilité de s'évader

The Traitor	Daniel Boone	1967	Daniel Boone	Refuse d'aider la couronne britannique
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	1967	Joan of Arc	Refuse une peine d'emprisonnement dans un couvent
To Hang a Hero	The Young Rebels	1970	Nathan Hale	Refuse de renier ses convictions

Annexe 31 – Le sort des condamnés ayant tué de leurs mains⁸

46 personnages, 39 épisodes

Unholy Trio	Crossroads	1955	Jack Fromer	Exécution repoussée hors épisode
Night of Execution	Climax!	1955	Craig	Exécution hors champ
Born to Hang	Gunsmoke	1957	Joe Digger	Exécution écourtée
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	1957	Gerry Daniels	Interruption précoce
Revenge / Hostage	Mackenzie's Raiders	1958	Jed Pierce	Exécution repoussée hors episode
The Gunslinger	Casey Jones	1958	Doc Bailey	Tué avant exécution
Death House Testament	Peter Gunn	1958	Waldy Collins	Exécution hors champ
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	1958	Otis Stark	Exécution hors champ
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	1958	Philipp Hampton	Exécution interrompue, pardonné
Eight Hours to Die	The Rifleman	1958	Ephram Burton	Exécution avec passage de vie à trépas
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	1959	John Marriott	Exécution non fatale; puis exécution interrompue ; puis gracié
The Face of Murder	Man with a Camera	1959	Edwin Bray	Tué avant son exécution
The Execution	21 Beacon Street	1959	Howard Schwartz	Exécution repoussée hors episode
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	1960	Tolliver Bender	Exécution interrompue, puis avec passage de vie à trépas
Hour After Dawn	Laramie	1960	Billy Pardee	Exécution interrompue, tué avant son exécution
Execution	The Twilight Zone	1960	Joe Caswell	Exécution interrompue, tué avant son exécution

⁸ Hors accident, et légitime défense incontestée.

The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	1960	Celestino Madeiras	Exécution repoussée hors épisode
The Hard Decision	The Deputy	1961	Jimmy Burke	Tué avant son exécution
Fandango	Have Gun – Will Travel	1961	Bob Holson	Interruption précoce
Fandango	Have Gun – Will Travel	1961	Jimmy	Execution repoussée hors episode
Guillotine	Thriller	1961	Robert Lamont	Exécution avec passage de vie à trépas
No Amnesty for Death	Bat Masterson	1961	Brock Martin	Exécution interrompue
No Amnesty for Death	Bat Masterson	1961	Aidan Roundtree	Exécution interrompue
No Amnesty for Death	Bat Masterson	1961	Doby	Exécution interrompue
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	1961	Aaron Gibbs	Exécution avec passage de vie à trépas
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	1961	Condamné 1	Exécution avec passage de vie à trépas
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	1961	Condamné 2	Exécution avec passage de vie à trépas
The Executioners	The Virginian	1962	Tom Newcombe	Exécution avec passage de vie à trépas
The Gallows	Gunsmoke	1962	Pruitt Dover	Exécution écourtée
With a Smile	Gunsmoke	1963	Dal Creed	Exécution avec passage de vie à trépas
Prime of Life	Naked City	1963	Philip Hames	Exécution avec passage de vie à trépas
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	1963	Joseph Rackall Jr	Exécution hors champ
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	1963	Mort	Exécution hors champ
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	1963	Foley Adams	Sentence commuée
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	1963	Todd Crawford	Prison à vie, avec possibilité de liberté conditionnelle
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	1963	Frankie	Exécution écourtée
The Judgment	The Virginian	1963	Billy Carewe	Exécution avec passage de vie à trépas
Alias Joe Cartwright	Bonanza	1964	Angus Borden	Exécution repoussée hors épisode
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	1964	Jagger	Exécution avec passage de vie à trépas
The Brothers	The Virginian	1965	Matt Denning	Exécution repoussée hors épisode

Nice Day for a Hanging	Branded	1966	Frank	Exécution avec passage de vie à trépas
A Walk to Oblivion	Felony Squad	1966	Joe Caslin	Exécution hors champ
Shadow of a Killer	Judd, for the Defense	1967	Merl Varney	Sort incertain (fin ouverte)
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	1967	Jud Starr	Exécution interrompue
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	1967	Jack Sloane	Exécution avec passage de vie à trépas
The Hanging	Gunsmoke	1969	Billy Bowles	Exécution interrompue, tué son avant exécution

Annexes H – Les méthodes d’exécution et leur mise en scène

Annexe 32 – Les épisodes classés par méthode d’exécution (prévue ou utilisée) et par ordre chronologique

Pendaison (61 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Type d’exécution
Three Strangers	Fireside Theater	28/11/1950	Interruption précoce
Hang the Jury	Cowboy G-Men	17/01/1953	Exécution interrompue
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953	Exécution interrompue
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	23/03/1955	Exécution écourtée
The Hanging Judge	Climax!	12/01/1956	Interruption précoce
The Jean LeBec Story	Wagon Train	25/09/1957	Interruption précoce
Born to Hang	Gunsmoke	02/11/1957	Exécution écourtée à l’écran
Zorro Saves a Friend	Zorro	14/11/1957	Exécution interrompue
Revenge / Hostage	Mackenzie's Raiders	01/01/1958	Interruption précoce
The Gunslinger	Casey Jones	10/08/1958	Interruption précoce
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	21/09/1958	Exécution non fatale
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	04/10/1958	Exécution interrompue
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958	Exécution avec passage de vie à trépas
The Flaming Arrow	Zorro	18/12/1958	Exécution interrompue
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	31/03/1959	1ère = exécution non fatale 2è = exécution non fatale
Judgment	The Rebel	11/10/1959	Interruption précoce
The Black Hankerchief	Have Gun – Will	14/11/1959	Interruption précoce

	Travel		
Trooper Maverick	Maverick	29/11/1959	Exécution interrompue
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Exécution avec passage de vie à trépas
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	1 ^{ère} : exécution interrompue 2 ^e : exécution avec passage de vie à trépas
Hour After Dawn	Laramie	15/03/1960	Exécution interrompue
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Exécution interrompue (2 personnages)
Execution	The Twilight Zone	01/04/1960	Exécution non fatale
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	20/07/1960	Exécution avec passage de vie à trépas
Laughing Widow	Shotgun Slade	14/10/1960	Exécution interrompue
Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	Exécution écourtée à l'écran Interruption précoce
Dust	The Twilight Zone	06/01/1961	Exécution non fatale (dysfonctionnement)
The Hard Decision	The Deputy	28/01/1961	Interruption précoce
Fandango	Have Gun – Will Travel	04/03/1961	Interruption précoce
The Means and the End	The Deputy	18/03/1961	Exécution interrompue
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Exécution interrompue (3 personnages)
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Exécution avec passage de vie à trépas (3 personnages)
The Barefoot Kid	Laramie	09/01/1962	Interruption précoce
The Gallows	Gunsmoke	03/03/1962	Exécution écourtée
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Exécution interrompue (3 personnages)
The Executioners	The Virginian	19/09/1962	Exécution avec passage de vie à trépas
The Judgment	The Virginian	16/01/1963	Exécution avec passage de vie à trépas
With a Smile	Gunsmoke	30/03/1963	Exécution avec passage de vie à trépas

An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	28/02/1964	Exécution avec passage de vie à trépas
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	27/03/1964	Exécution avec passage de vie à trépas
Old Man	Gunsmoke	10/10/1964	Exécution écourtée
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	24/01/1965	Exécution écourtée à l'écran
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Interruption précoce
Nice Day for a Hanging	Branded	06/02/1966	Exécution avec passage de vie à trépas
The Hanging	Gunsmoke	31/12/1966	Exécution interrompue
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	25/01/1967	Interruption précoce
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	14/09/1967	Exécution interrompue
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	06/10/1967	Exécution avec passage de vie à trépas
The King's Shilling	Daniel Boone	19/10/1967	Interruption précoce
The Traitor	Daniel Boone	02/11/1967	Exécution interrompue
A Bad Place to Die	The Virginian	08/11/1967	Interruption précoce
The Prisoner	Gunsmoke	17/03/1969	Exécution interrompue
To Hang a Hero	The Young Rebels	11/10/1970	Exécution avec passage de vie à trépas
The Lost Art of Dying	Mannix	24/10/1970	Interruption précoce
The Price of the Hanging	The Virginian	11/11/1970	Exécution interrompue
Dangerous Ally	The Young Rebels	06/12/1970	Exécution interrompue
The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	22/04/1971	Exécution hors champ
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	16/09/1971	Exécution interrompue
The New House	Ghost Story	17/03/1972	Exécution avec passage de vie à trépas
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Exécution interrompue
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973	Exécution interrompue

Peloton d'exécution (15 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Type d'exécution
Abraham Lincoln	Studio One	26/05/1952	Interruption précoce
Galvanized Yankee	Playhouse 90	05/12/1957	Exécution avec passage de vie à trépas
Garcia Stands Accused	Zorro	16/01/1958	Exécution interrompue
Zorro Fights His Father	Zorro	06/02/1958	Exécution interrompue
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	04/12/1958	Exécution interrompue
The Executioner	Alcoa Presents: One Step Beyond	03/01/1961	Exécution interrompue
The Coward	The Americans	08/05/1961	Exécution interrompue
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	1 ^{ère} : exécution non fatale (sabotage) 2 ^e : exécution interrompue
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965	Interruption précoce
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Exécution avec passage de vie à trépas
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Exécution avec passage de vie à trépas
Coup de Grace	Laredo	07/10/1966	Exécution non fatale (sabotage)
The Day They Shot Agarn	F Troop	16/02/1967	Exécution interrompue
The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	31/10/1969	Interruption précoce
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	30/12/1971	Exécution non fatale (vision)

Chaise électrique (16 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Type d'exécution
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	18/09/1953	Exécution interrompue
Murder PhD	Rocky King, Inside	14/12/1953	Interruption précoce

	Detective		
The Last Appeal	The Public Defender	30/08/1954	Interruption précoce
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955	Interruption précoce (3 personnages)
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	15/02/1956	Exécution interrompue
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957	Interruption précoce Exécution hors champ
The Allen Cutler Case	The Court of Last Resort	11/04/1958	Exécution interrompue
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Exécution hors champ Exécution écourtée
The Face of Murder	Man with a Camera	09/01/1959	Interruption précoce
Death Is a Clock	M Squad	03/07/1959	Interruption précoce
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	03/06/1960	Interruption précoce (2 personnages)
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960	Interruption précoce (3 personnages)
Shadow Play	The Twilight Zone	05/05/1961	Exécution non fatale
Prime of Life	Naked City	13/02/1963	Exécution avec passage de vie à trépas
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Exécution écourtée
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	1 ^{ère} : exécution avec passage de vie à trépas 2 ^e : exécution interrompue

Chambre à gaz (4 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Type d'exécution
The Execution	21 Beacon Street	06/08/1959	Interruption précoce
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	1 ^{ère} : exécution écourtée à l'écran 2 ^e : exécution interrompue
Hour of Execution	Checkmate	21/01/1961	Interruption précoce
Ordeal	The Name of the Game	22/11/1968	Exécution interrompue

Divers (13 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Méthode d'exécution	Type d'exécution
Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952	Crucifixion	Exécution interrompue
The Death of Socrates	You Are There	03/05/1953	Poison	Exécution avec passage de vie à trépas
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966	Poison	Interruption précoce
The Promise	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955	Décapitation	Exécution interrompue
Alethea	Kung Fu		Décapitation	Interruption précoce
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Explosion	Exécution avec passage de vie à trépas
Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	Balle dans la nuque	1 ^{ère} : exécution hors champ (Louba) 2 ^e : exécution écourtée à l'écran
Unbroken Chains	The Young Rebels	27/12/1970	Balle dans la nuque	Exécution interrompue
Reign of Terror	Hallmark Hall of Fame	18/05/1952	Guillotine	Interruption précoce
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Guillotine	2 Exécutions avec passage de vie à trépas
The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	01/03/1953	Bûcher	Exécution avec passage de vie à trépas
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	04/12/1967	Bûcher	Exécution avec passage de vie à trépas
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	11/03/1972	Bûcher	Exécution écourtée

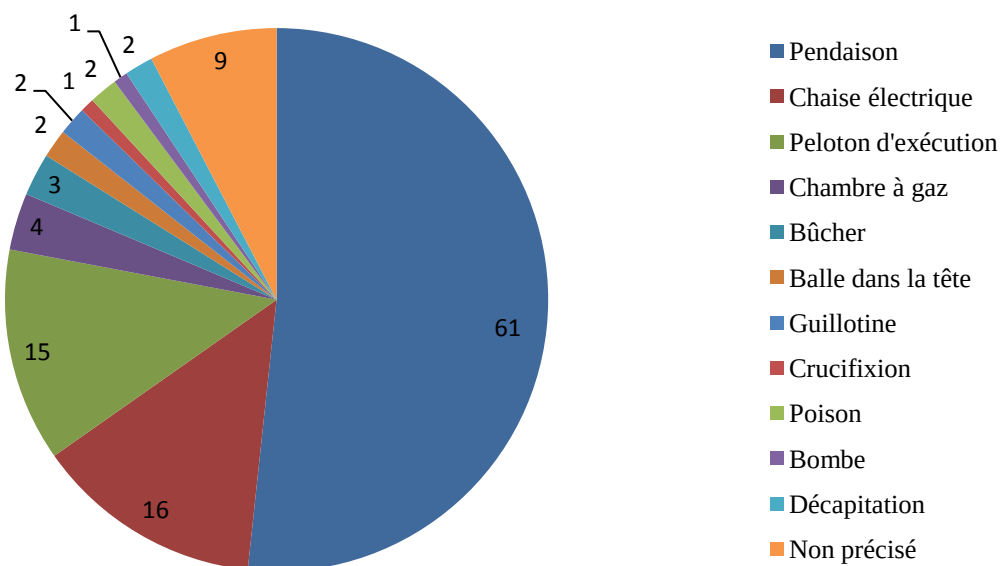
Non précisé (9 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Type d'exécution
Night of Execution	Climax!	22/09/1955	Hors champ
Death House	Peter Gunn	01/12/1958	Exécution écourtée à

Testament			l'écran
One Man's Life	M Squad	23/01/1959	Interruption précoce
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	03/01/1963	Hors champ
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963	Exécution écourtée Interruption précoce
A Walk to Oblivion	Felony Squad	19/09/1966	Hors champ
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966	Hors champ
Shadow of a Killer	Judd, for the Defense	06/10/1967	Interruption précoce
Six Hours to Live	Land of the Giants	28/09/1969	Interruption précoce

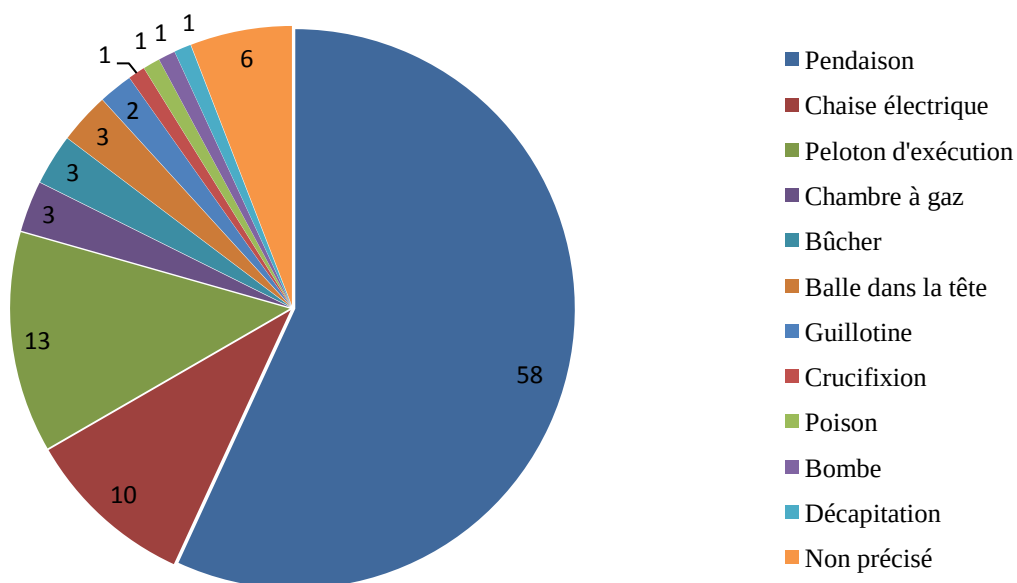
Annexe 33 – Les méthodes d'exécution dans le corpus et dans la réalité aux États-Unis

Les méthodes d'exécution, prévues ou utilisées, par épisode, dans le corpus



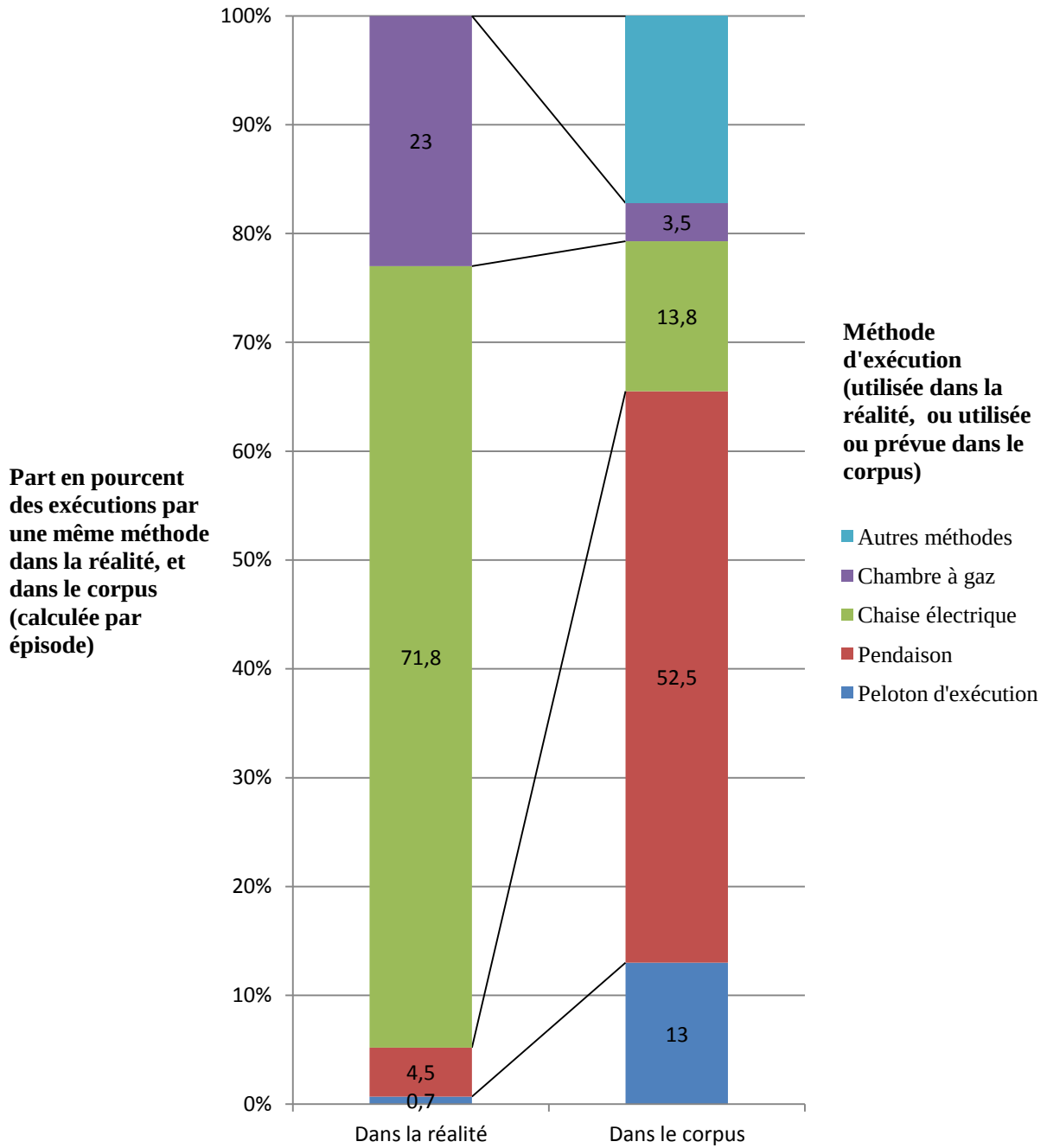
Source: base de données J. Richard

La répartition des exécutions effectives par méthode dans le corpus



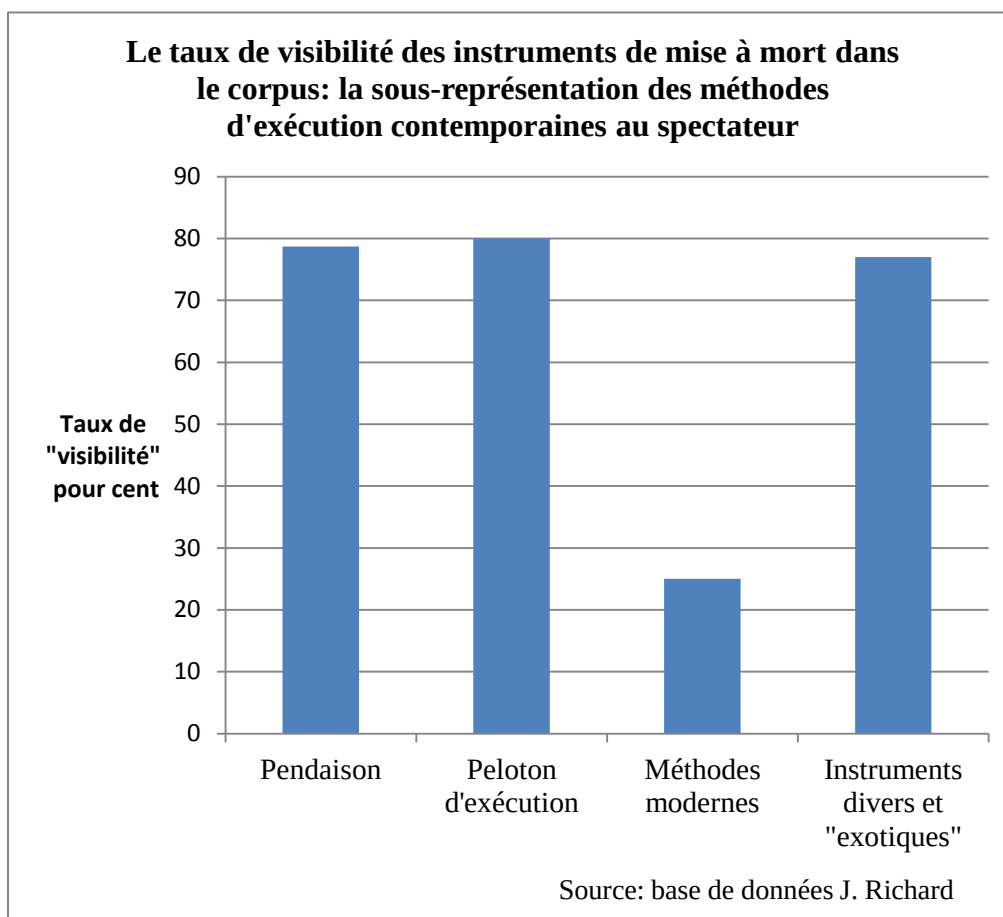
Source: base de données J. Richard

Les méthodes d'exécution dans le corpus et dans la réalité aux Etats-Unis (1950-1977)



Sources: base de données Espy pour les États-Unis, et base de données J. Richard pour le corpus

Annexe 34 – Le « taux de visibilité » des différents instruments de mise à mort



Le « taux de visibilité » a été calculé en décomptant, dans le groupe d'épisodes où une même méthode d'exécution est prévue ou utilisée, le nombre d'épisodes dans lesquels l'instrument en question apparaît, tout ou partie, dans le champ, au moins une fois. Les instruments divers et « exotiques » correspondent aux méthodes non contemporaines au spectateur et/ou non américaines. Voir le document ci-dessous pour le détail.

Pendaison (61 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Instrument de mise à mort visible (même partiellement) ou non
Three Strangers	Fireside Theater	28/11/1950	Invisible

Hang the Jury	Cowboy G-Men	17/01/1953	Visible
Cherokee Round-Up	The Range Rider	02/02/1953	Visible
The Story of Mary Surratt	Kraft Television Theater	23/03/1955	Invisible
The Hanging Judge	Climax! Ou Climax Mystery Theater	12/01/1956	Invisible
The Jean LeBec Story	Wagon Train	25/09/1957	Invisible
Born to Hang	Gunsmoke	02/11/1957	Visible
Zorro Saves a Friend	Zorro	14/11/1957	Visible
Revenge / Hostage	Mackenzie's Raiders	01/01/1958	Visible
The Gunslinger	Casey Jones	10/08/1958	Invisible
The Day They Hanged Bret Maverick	Maverick	21/09/1958	Visible
The Hanging of Roy Carter	Have Gun – Will Travel	04/10/1958	Visible
Eight Hours to Die	The Rifleman	04/11/1958	Visible
The Flaming Arrow	Zorro	18/12/1958	Visible
The Devil's Laughter	Alcoa Presents: One Step Beyond	31/03/1959	Visible
Judgment	The Rebel	11/10/1959	Visible
The Black Hankerchief	Have Gun – Will Travel	14/11/1959	Invisible
Trooper Maverick	Maverick	29/11/1959	Visible
An Occurrence at Owl Creek Bridge	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Visible
Tolliver Bender	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Visible
Hour After Dawn	Laramie	15/03/1960	Visible
The Avenger	Bonanza	19/03/1960	Visible
Execution	The Twilight Zone	01/04/1960	Visible
Shadow of a Pale Horse	The United States Steel Hour	20/07/1960	Visible
Laughing Widow	Shotgun Slade	14/10/1960	Visible

Bolt from the Blue	Maverick	27/11/1960	Visible
Dust	The Twilight Zone	06/01/1961	Visible
The Hard Decision	The Deputy	28/01/1961	Invisible
Fandango	Have Gun – Will Travel	04/03/1961	Invisible
The Means and the End	The Deputy	18/03/1961	Visible
No Amnesty for Death	Bat Masterson	30/03/1961	Visible
The Hanging of Aaron Gibbs	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Visible
The Barefoot Kid	Laramie	09/01/1962	Invisible
The Gallows	Gunsmoke	03/03/1962	Visible
The Gamble	Bonanza	01/04/1962	Visible
The Executioners	The Virginian	19/09/1962	Visible
The Judgment	The Virginian	16/01/1963	Visible
With a Smile	Gunsmoke	30/03/1963	Visible
An Occurrence at Owl Creek Bridge	The Twilight Zone	28/02/1964	Visible
I Am the Night - Color Me Black	The Twilight Zone	27/03/1964	Visible
Old Man	Gunsmoke	10/10/1964	Visible
John Peter Altgeld	Profiles in Courage	24/01/1965	Invisible
The Brothers	The Virginian	15/09/1965	Invisible
Nice Day for a Hanging	Branded	06/02/1966	Visible
The Hanging	Gunsmoke	31/12/1966	Visible
Requiem for a Country Doctor	The Virginian	25/01/1967	Visible
The Legend of Jud Starr	Cimarron Strip	14/09/1967	Visible
Of Lasting Summers and Jim Sonnett	The Guns of Will Sonnett	06/10/1967	Visible
The King's Shilling	Daniel Boone	19/10/1967	Visible

The Traitor	Daniel Boone	02/11/1967	Visible
A Bad Place to Die	The Virginian	08/11/1967	Visible
The Prisoner	Gunsmoke	17/03/1969	Visible
To Hang a Hero	The Young Rebels	11/10/1970	Visible
The Lost Art of Dying	Mannix	24/10/1970	Invisible
The Price of the Hanging	The Virginian	11/11/1970	Visible
Dangerous Ally	The Young Rebels	06/12/1970	Visible
The Legacy of Charlie O'Rourke	Alias Smith and Jones	22/04/1971	Invisible
The Day They Hanged Kid Curry	Alias Smith and Jones	16/09/1971	Visible
The New House	Ghost Story	17/03/1972	Visible
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Visible
Horse of Another Color	Dusty's Trail	27/09/1973	Visible

L'instrument de mise à mort est dans le champ dans 48 épisodes sur 61 soit 78,7%.

Peloton d'exécution (15 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Instrument de mise à mort visible (même partiellement) ou non
Abraham Lincoln	Studio One	26/05/1952	Invisible
Galvanized Yankee	Playhouse 90	05/12/1957	Visible
Garcia Stands Accused	Zorro	16/01/1958	Visible
Zorro Fights His Father	Zorro	06/02/1958	Visible
Memo to a Firing Squad	Yancy Derringer	04/12/1958	Visible
The Executioner	Alcoa Presents: One	03/01/1961	Visible

	Step Beyond		
The Coward	The Americans	08/05/1961	Visible
Alias Joe Cartwright	Bonanza	26/01/1964	Visible
Gen. Alexander William Doniphan	Profiles in Courage	17/01/1965	Invisible
The Fort	A Man Called Shenandoah	27/09/1965	Visible
The Prisoners	Daniel Boone	10/02/1966	Visible
Coup de Grace	Laredo	07/10/1966	Visible
The Day They Shot Agarn	F Troop	16/02/1967	Visible
The Kommandant Dies at Dawn	Hogan's Heroes	31/10/1969	Invisible
Miracle at Santa Marta	Alias Smith and Jones	30/12/1971	Visible

L'instrument de mise à mort est dans le champ dans 12 épisodes sur 15 soit 80%.

Méthodes modernes et méthodes non précisées en cadre contemporain (28 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Instrument de mise à mort visible ou non (même partiellement)
Five Minutes to Doom	Adventures of Superman	18/09/1953	Visible
Murder PhD	Rocky King, Inside Detective	14/12/1953	Invisible
The Last Appeal	The Public Defender	30/08/1954	Invisible
Night of Execution	Climax!	22/09/1955	Invisible
Unholy Trio	Crossroads	21/10/1955	Invisible
To Die at Midnight	Four Star Playhouse	15/02/1956	Invisible
The Last Request	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957	Invisible
The Allen Cutler Case	The Court of Last	11/04/1958	Invisible

	Resort		
The Broken Frame	Mickey Spillane's Mike Hammer	14/06/1958	Invisible
Death House Testament	Peter Gunn	01/12/1958	Invisible
The Face of Murder	Man with a Camera	09/01/1959	Invisible
One Man's Life	M Squad	23/01/1959	Invisible
Death Is a Clock	M Squad	03/07/1959	Invisible
The Execution	21 Beacon Street	06/08/1959	Invisible
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	03/06/1960	Invisible
Cell 227	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Visible
The Sacco-Vanzetti Story	Sunday Showcase	10/06/1960	Invisible
Hour of Execution	Checkmate	21/01/1961	Invisible
Shadow Play	The Twilight Zone	05/05/1961	Visible
Which Man Will Die?	The Eleventh Hour	02/01/1963	Invisible
Impact of an Execution	Alcoa Premiere	03/01/1963	Invisible
Prime of Life	Naked City	13/02/1963	Visible
Starring the Defense	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Visible
A Walk to Oblivion	Felony Squad	19/09/1966	Invisible
Shadow of a Killer	Judd, for the Defense	06/10/1967	Invisible
Ordeal	The Name of the Game	22/11/1968	Visible
Six Hours to Live	Land of the Giants	28/09/1969	Invisible
The Final Chapter	Tales of the Unexpected	02/02/1977	Visible

L'instrument de mise à mort est dans le champ dans 7 épisodes sur 28 soit 25%

Divers (13 épisodes)

Épisode	Série	Date de diffusion	Méthode d'exécution	Instrument de mise à mort visible ou non (même partiellement)
Pontius Pilate	Studio One	07/04/1952	Crucifixion	Visible
The Death of Socrates	You Are There	03/05/1953	Poison	Visible
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966	Poison	Invisible
The Promise	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955	Décapitation	Visible
Alethea	Kung Fu	15/03/1973	Décapitation	Invisible
The Obsolete Man	The Twilight Zone	02/06/1961	Explosion	Visible
Darkness at Noon	Producers' Showcase	02/05/1955	Balle dans la nuque	Invisible
Unbroken Chains	The Young Rebels	27/12/1970	Balle dans la nuque	Visible
Reign of Terror	Hallmark Hall of Fame	18/05/1952	Guillotine	Visible
Guillotine	Thriller	26/09/1961	Guillotine	Visible
The Final Hours of Joan of Arc	You Are There	01/03/1953	Bûcher	Visible
Saint Joan	Hallmark Hall of Fame	04/12/1967	Bûcher	Visible
Witch, Witch, Burning Bright	The Sixth Sense	11/03/1972	Bûcher	Visible

L'instrument de mise à mort est dans le champ dans 10 épisodes sur 13 soit 77%

Non précisé en cadre non contemporain (1 épisode)

Épisode	Série	Date de diffusion
Barefoot in Athens	Hallmark Hall of Fame	11/11/1966

Annexe 35 – Les scènes de mises à mort avec effets stylistiques de représentation indirecte

Effets de synecdoque

Personnage exécuté	Épisode	Diffusion	Type(s) de synecdoque utilisée
Procula	Pontius Pilate	07/04/1952	sonore
Joan of Arc	The Final Hours of Joan of Arc	01/03/1953	sonore
	Reign of Terror	18/05/1952	visuelle
Demetrio Lopez Garcia	Garcia Stands Accused	16/01/1958	sonore
Bret Maverick	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958	sonore
Ephram Burton	Eight Hours to Die	04/11/1958	sonore
Parker	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959	visuelle
Tolliver Bender	Tolliver Bender	13/02/1960	sonore
Joe Caswell	Execution	01/04/1960	visuelle
Jess Langen	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960	visuelle et sonore
Luis Gaiegos	Dust	06/01/1961	sonore
Romney Wordsworth	The Obsolete Man	02/06/1961	visuelle
Le condamné (figurant)	Guillotine	26/09/1961	sonore et visuelle
Robert Lamont	Guillotine	26/09/1961	sonore
Aaron Gibbs	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	sonore
Condamné 1	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	sonore
Condamné 2	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	sonore
Tom Newcombe	The Executioners	19/09/1962	visuelle
Billy Carewe	The Judgment	16/01/1963	sonore
Philip Hames	Prime of Life	13/02/1963	sonore
Jagger	I Am the Night – Color Me Black	27/03/1964	sonore
Frank	Nice Day for a Hanging	06/02/1966	visuelle
Eliot	The Prisoners	10/02/1966	sonore
Jack Sloane	Of Lasting Summers and Jim	06/10/1967	sonore

	Sonnett		
Joan of Arc	Saint Joan	04/12/1967	sonore
Nathan Hale	To Hang a Hero	11/10/1970	visuelle
Kid Curry	Miracle at Santa Marta	30/12/1971	visuelle
Mike Kelso	The Final Chapter	02/02/1977	visuelle

Effets de déplacement

Personnage exécuté	Épisode	Diffusion	Type(s) d'effet de déplacement utilisé
Procula	Pontius Pilate	07/04/1952	<i>Reaction shot</i>
Joan of Arc	The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc	01/03/1953	<i>Reaction shot</i>
Joe Winters	Five Minutes to Doom	18/09/1953	Ombre
Bret Maverick	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958	<i>Reaction shot</i>
Ephram Burton	Eight Hours to Die	04/11/1958	<i>Reaction shot</i>
Tolliver Bender	Tolliver Bender	13/02/1960	<i>Reaction shot</i>
Joe Caswell	Execution	01/04/1960	Ombre
Jess Langen	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960	<i>Reaction shot</i>
Luis Gaiegos	Dust	06/01/1961	<i>Reaction shot</i>
Romney Wordsworth	The Obsolete Man	02/06/1961	Point de vue extérieur
Le condamné (figurant)	Guillotine	26/09/1961	Point de vue extérieur
Aaron Gibbs	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	<i>Reaction shot</i>
Condamné 2	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	<i>Reaction shot</i>
Condamné 1	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	<i>Reaction shot</i>
Pruitt Dover	The Gallows	03/03/1962	Point de vue quitte la scène
Tom Newcombe	The Executioners	19/09/1962	<i>Reaction shot</i>
Billy Carewe	The Judgment	16/01/1963	<i>Reaction shot</i>
Philip Hames	Prime of Life	13/02/1963	<i>Reaction shot</i>
Dal Credd	With a Smile	30/03/1963	Ombre

Jagger	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964	<i>Reaction shot</i>
Old Man	Old Man	10/10/1964	<i>Reaction shot</i> et le point de vue quitte la scène
Eliot	The Prisoners	10/02/1966	<i>Reaction shot</i>
Jack Sloane	Of Lasting Summers and Jim Sonnett	06/10/1967	<i>Reaction shot</i>
Joan of Arc	Saint Joan	04/12/1967	<i>Reaction shot</i>
Tomasina Barrows	The New House	17/03/1972	Déplacement sympathique sur un autre personnage
Mike Kelso	The Final Chapter	02/02/1977	Le point de vue quitte la scène

Annexe I – Typologie des épisodes

Les intrigues de consentement

◆ ***Le martyr politique, religieux, et/ou légal (20 épisodes)***

L'exécution a une valeur édifiante, un sens lui est donné explicitement par le condamné lui-même. Cette exécution est proche du sacrifice, car souvent une issue est proposée au condamné qui choisit de ne pas sauver sa vie. Il agit au nom de valeurs comme la foi, la justice, la vérité, la démocratie, la liberté, ou la loi.

Pontius Pilate (Studio One, 1952)

The Final Hours of Joan of Arc (You Are There, 1953)

The Death of Socrates (You Are There, 1953)

The Story of Mary Surratt (Kraft Television Theater, 1955)

Darkness at Noon (Producers' Showcase, 1955)

The Promise (Hallmark Hall of Fame, 1955)

The Hanging Judge (Climax!, 1956)

Zorro Fights His Father (Zorro, 1958)

The Sacco-Vanzetti Story (Sunday Showcase, 1960) – les deux épisodes

Shadow of a Pale Horse (The United States Steel Hour, 1960)

The Obsolete Man (The Twilight Zone, 1961)

Old Man (Gunsmoke, 1964)

John Peter Altgeld (Profiles in Courage, 1965)

Barefoot in Athens (Hallmark Hall of Fame, 1966)

Coup de Grace (Laredo, 1966)

Saint Joan (Hallmark Hall of Fame, 1967)

The Traitor (Daniel Boone, 1967)

To Hang a Hero (The Young Rebels, 1970)

Dangerous Ally (The Young Rebels, 1970)

◆ ***Le sacrifice du condamné coupable (14 épisodes)***

Les dernières actions du condamné sont importantes dans l'intrigue. Ce sont des actions bénéfiques pour la société ou d'autres personnages comme une aide offerte, un don (le butin d'un vol par exemple), un aveu ou une reconnaissance de responsabilité. Il apparaît consentant lors de son exécution. Il peut s'agir d'un exécuté volontaire (il refuse parfois une porte de sortie) qui exprime explicitement son consentement.

Night of Execution (Climax!, 1955)

Born to Hang (Gunsmoke, 1957)

The Last Request (Alfred Hitchcock Presents, 1957)

Death House Testament (Peter Gunn, 1958)

The Broken Frame (Mickey Spillane's Mike Hammer, 1958)

Tolliver Bender (Wanted: Dead or Alive, 1960)

The Hanging of Aaron Gibbs (Have Gun – Will Travel, 1961)

The Gallows (Gunsmoke, 1962)

The Fort (A Man Called Shenandoah, 1965)

The Brothers (The Virginian, 1965)

Nice Day for a Hanging (Branded, 1966)

A Walk to Oblivion (Felony Squad, 1966)

Of Lasting Summers and Jim Sonnett (The Guns of Will Sonnett, 1967)

The Legacy of Charlie O'Rourke (Alias Smith and Jones, 1971)

◆ ***L'exécution avec un défaut de consentement entraîne un désir de vengeance (6 épisodes)***

L'exécution est suivie d'un projet de vengeance du condamné, ou de ses proches. Le plus souvent ces intrigues se soldent par un échec (au moins partiel) ou abandon. La légitimité finale du châtement est ainsi rappelée, car elle finit par entraîner du consentement.

Galvanized Yankee (Playhouse 90, 1957)
Eight Hours to Die (The Rifleman, 1958)
The Executioners (The Virginian, 1962)
The Prisoners (Daniel Boone, 1966)
Witch, Witch, Burning Bright (The Sixth Sense, 1972)
The New House (Ghost Story, 1972)

Les intrigues de rétribution

◆ *Le condamné à mort innocent est sauvé (31 épisodes)*

Un crime de sang a été commis, avec ou sans motivation économique. La préparation de l'exécution est suivie en parallèle avec une enquête qui doit sauver le condamné. La découverte de son innocence est équilibrée par la révélation du vrai coupable (sauf exception), qui prend ainsi sa place pour procéder à la juste rétribution du crime commis.

Hang the Jury (Cowboy G-Men, 1953)
Five Minutes to Doom (Adventures of Superman, 1953)
Murder PhD (Rocky King, Inside Detective, 1953)
The Last Appeal (The Public Defender, 1954)
To Die at Midnight (Four Star Playhouse, 1956)
The Jean LeBec Story (Wagon Train, 1957)
The Day They Hanged Bret Maverick (Maverick, 1958)
The Allen Cutler Case (The Court of Last Resort, 1958)
The Hanging of Roy Carter (Have Gun – Will Travel, 1958)
One Man's Life (M Squad, 1959)
Memo to a Firing Squad (Yancy Derringer, 1959)
Death Is a Clock (M Squad, 1959)
The Execution (21 Beacon Street, 1959)

The Black Hankerchief (Have Gun – Will Travel, 1959)
Laughing Widow (Shotgun Slade, 1960)
The Avenger (Bonanza, 1960)
Hour of Execution (Checkmate, 1961)
The Gamble (Bonanza, 1962)
The Barefoot Kid (Laramie, 1962)
Alias Joe Cartwright (Bonanza, 1964)
A Bad Place to Die (The Virginian, 1967)
The Day They Shot Agarn (F Troop, 1967)
Requiem for a Country Doctor (The Virginian, 1967)
Ordeal (The Name of the Game, 1968)
Six Hours to Live (Land of the Giants, 1969)
The Prisoner (Gunsmoke, 1969)
The Price of the Hanging (The Virginian, 1970)
The Lost Art of Dying (Mannix, 1970)
The Day They Hanged Kid Curry (Alias Smith and Jones, 1971)
Miracle at Santa Marta (Alias Smith and Jones, 1971)
Alethea (Kung Fu, 1973)

◆ ***Le condamné à mort coupable n'est pas sauvé (13 épisodes)***

Un crime de sang a été commis, avec ou sans motivation économique. Le condamné est engagé dans une péripétie, légale ou illégale (projet d'évasion ou évasion, procédure d'appel, réouverture de l'enquête par les personnages principaux). Le résultat de cette péripétie est nul : le dénouement est fatal car le condamné est coupable. Il est tué (lors d'une exécution, d'une fusillade, ou d'une bagarre). Sa mort apparaît comme sa juste destinée.

Revenge / Hostage (Mackenzie's Raiders, 1958)
The Gunslinger (Casey Jones, 1958)

The Face of Murder (Man with a Camera, 1959)
Hour After Dawn (Laramie, 1960)
Execution (The Twilight Zone, 1960)
The Hard Decision (The Deputy, 1961)
No Amnesty for Death (Bat Masterson, 1961)
Guillotine (Thriller, 1961)
The Judgment (The Virginian, 1961)
With a Smile (Gunsmoke, 1963)
Impact of an Execution (Alcoa Premiere, 1963)
The Hanging (Gunsmoke, 1966)
The Legend of Jud Starr (Cimarron Strip, 1967)

◆ ***Le problème de la juste rétribution est posé***

Le principe de la rétribution est détourné ou mal appliqué (16 épisodes)

Le crime puni n'est pas un crime de sang, la punition manque d'une valeur de rétribution indiscutable. L'autorité qui juge et condamne instrumentalise l'exécution ou est instrumentalisée à des fins politiques, et/ou économiques (le mobile de l'exécution est instrumental). Le condamné subit la condamnation, ne lui donne pas de sens positif et il est sauvé.

Three Strangers (Fireside Theater, 1950)
Reign of Terror (Hallmark Hall of Fame, 1952)
Abraham Lincoln (Studio One, 1952)
Cherokee Round-Up (The Range Rider, 1953)
Zorro Saves a Friend (Zorro, 1957)
Garcia Stands Accused (Zorro, 1958)
The Flaming Arrow (Zorro, 1958)

Judgment (The Rebel, 1959)

Trooper Maverick (Maverick, 1959)

Bolt from the Blue (Maverick, 1960)

The Executioner (Alcoa Presents: One Step Beyond, 1961)

The Coward (The Americans, 1961)

Gen. Alexander William Doniphan (Profiles in Courage, 1965)

The King's Shilling (Daniel Boone, 1967)

The Kommandant Dies at Dawn (Hogan's Heroes, 1969)

Horse of Another Color (Dusty's Trail, 1973)

Tous les condamnés à mort ne se valent pas (8 épisodes)

L'intrigue présente, souvent par le biais de débat entre les personnages, la nécessité de faire le tri, de sélectionner les criminels qui méritent de mourir et les autres. Les circonstances particulières du criminel sont mises en avant (jeune, femme, membre d'une minorité) et/ou les circonstances particulières du crime (accident, nécessité, impulsion).

Unholy Trio (Crossroads, 1955)

Dust (The Twilight Zone, 1961)

Fandango (Have Gun – Will Travel, 1961)

The Means and the End (The Deputy, 1961)

Starring the Defense (The Alfred Hitchcock Hour, 1963)

Which Man Will Die? (The Eleventh Hour, 1963)

Shadow of a Killer (Judd, for the Defense, 1967)

Unbroken Chains (The Young Rebels, 1970)

Les intrigues de procédure et de rite (8 épisodes)

La procédure d'exécution est associée, souvent expressément, à un rite (ancien), à de la torture consciemment organisée, à un spectacle. Les aspects concrets de la mise à mort sont

importants (préparation du matériel, équipement spécifique, expertise professionnelle). La procédure ne permet pas de donner de l'utilité à l'exécution. Les dialogues insistent sur la responsabilité des hommes, représentant l'exécution comme un moment où des hommes sont mis à mort par d'autres hommes.

An Occurrence at Owl Creek Bridge (Alfred Hitchcock Presents, 1959)

The Devil's Laughter (One Step Beyond, 1959)

Cell 227 (Alfred Hitchcock Presents, 1960)

Shadow Play (The Twilight Zone, 1961)

Prime of Life (Naked City, 1963)

An Occurrence at Owl Creek Bridge (The Twilight Zone, 1964)

I Am the Night - Color Me Black (The Twilight Zone, 1964)

The Final Chapter (Tales of the Unexpected, 1977)

Annexe J – Le Code de Production des diffuseurs, 1951

Full Text of NARTB-TV

Code of Practices for Television Broadcasters

Adopted Dec. 6, 1951 by Television Board of National Assn. of Radio & Television Broadcasters
Effective March 1, 1952 (With Amendments Thereafter)

Including Procedures Relating to Administration, Hearings and Decisions

PREAMBLE



NARTB-TV CODE SEAL

TELEVISION is seen and heard in every type of American home. These homes include children and adults of all ages, embrace all races and all varieties of religious faith, and reach those of every educational background. It is the responsibility of television to bear constantly in mind that the audience is primarily a home audience, and consequently that television's relationship to the viewers is that between guest and host.

The revenues from advertising support the free, competitive American system of telecasting, and make available to the eyes and ears of the American people the finest programs of information, education, culture and entertainment. By law the television broadcaster is responsible for the programming of his station. He, however, is obligated to bring his positive responsibility for excellence and good taste in programming to bear upon all who have a hand in the production of programs, including networks, sponsors, producers of film and of live programs, advertising agencies, and talent agencies.

The American businesses which utilize television for conveying their advertising messages to the home by pictures with sound, seen free-of-charge on the home screen, are reminded that their responsibilities are not limited to the sale of goods and the creation of a favorable attitude toward the sponsor by the presentation of entertainment. They include, as well, responsibility for utilizing television to bring the best programs, regardless of kind, into American homes.

Television, and all who participate in it, are jointly accountable to the American public for respect for the special needs of children, for community responsibility, for the advancement of education and culture, for the acceptability of the program materials chosen, for decency and decorum in production, and for propriety in advertising. This responsibility cannot be discharged by any given group of programs, but can be discharged only through the highest standards of respect for the American home, applied to every moment of every program presented by television.

In order that television programming may best serve the public interest, viewers should be encouraged to make their criticisms and positive suggestions known to the television broadcasters. Parents in particular should be urged to see to it that out of the richness of television fare, the best programs are brought to the attention of their children.

Code Authorities

Members of Code Review Board: John E. Fetzer, WKZO-TV, Kalamazoo, chairman; J. Leonard Reinsch, WSB-TV, Atlanta, vice chairman; Mrs. Scott Bullitt, KING-TV, Seattle; Walter J. Damm, WTMJ-TV, Milwaukee; E. K. Jett, WMAR-TV, Baltimore.

Director of TV: Thad Brown Jr.

Director of TV Code Affairs: Edward H. Bronson.

ADVANCEMENT OF EDUCATION AND CULTURE

1. Commercial television provides a valuable means of augmenting the educational and cultural influences of schools, institutions of higher learning, the home, the church, museums, foundations, and other institutions devoted to education and culture.

2. It is the responsibility of a television broadcaster to call upon such institutions for counsel and cooperation and to work with them on the best methods of presenting educational and cultural materials by television. It is further the responsibility of stations, networks, advertising agencies and sponsors consciously to seek opportunities for introducing into telecasts factual materials which will aid in the enlightenment of the American public.

3. Education via television may be taken to mean that process by which the individual is brought toward informed adjustment to his society. Television is also responsible for the presentation of overtly instructional and cultural programs, scheduled so as to reach the viewers who are naturally drawn to such programs, and produced so as to attract the largest possible audience.

4. In furthering this realization, the television broadcaster:

(a) Should be thoroughly conversant with the educational and cultural needs and desires of the community served.

(b) Should affirmatively seek out responsible and accountable educational and cultural institutions of the community with a view toward providing opportunities for the instruction and enlightenment of the viewers.

(c) Should provide for reasonable experimentation in the development of programs specifically directed to the advancement of the community's culture and education.

ACCEPTABILITY OF PROGRAM MATERIAL

Program materials should enlarge the horizons of the viewer, provide him with wholesome entertainment, afford helpful stimulation, and remind him of the responsibilities which the citizen has towards his society. Furthermore:

(a) (i) Profanity, obscenity, smut and vulgarity are forbidden, even when likely to be understood only by part of the audience. From time to time, words which have been acceptable acquire undesirable meanings, and telecasters should be alert to eliminate such words.

(ii) The Television Code Review Board (see V, Section 3) shall maintain and issue to subscribers, from time to time, a continuing list of specific words and phrases, the use of which should not be used in keeping with this subsection. This list, however, shall not be considered as all-inclusive.

(b) (i) Attacks on religion and religious faiths are not allowed.

(ii) Reverence is to mark any mention of the name of God, His attributes and powers.

(iii) When religious rites are included in other than religious programs, the rites are accurately presented, and the ministers, priests and rabbis portrayed in their callings are vested with the dignity of their office and under no circumstances are to be held up to ridicule.

(c) (i) Contests may not constitute a lottery.

(ii) Any telecasting designed to "buy" the television audience by requiring it to listen and/or view in hope of reward, rather than for the quality of the program, should be avoided. (Reference, Contests)

- (d) Respect is maintained for the sanctity of marriage and the value of the home. Divorce is not treated casually nor justified as a solution for marital problems.
- (e) Illicit sex relations are not treated as commendable.
- (f) Sex crimes and abnormalities are generally unacceptable as program material.
- (g) Drunkenness and narcotic addiction are never presented as desirable or prevalent.
- (h) The administration of illegal drugs will not be displayed.
- (i) The use of liquor in program content shall be de-emphasized. The consumption of liquor in American life, when not required by the plot or for proper characterization, shall not be shown.
- (j) The use of gambling devices or scenes necessary to the development of plot or as appropriate background is acceptable only when presented with discretion and in moderation, and in a manner which would not excite interest in, or foster, betting nor be instructional in nature. Telecasts of actual sport programs at which on-the-scene betting is permitted by law should be presented in a manner in keeping with Federal, state and local laws, and should concentrate on the subject as a public sporting event.
- (k) In reference to physical or mental afflictions and deformities, special precautions must be taken to avoid ridiculing sufferers from similar ailments and offending them or members of their families.
- (l) Exhibitions of fortune-telling, astrology, phrenology, palm-reading, and numerology are acceptable only when required by a plot or the theme of a program, and then the presentation should be developed in a manner designed not to foster superstition or excite interest or belief in these subjects.
- (m) Televised drama shall not simulate news or special events in such a way as to mislead or alarm. Reference is made to the section of the Code on News.
- (n) Legal, medical and other professional advice, diagnosis and treatment will be permitted only in conformity with law and recognized ethical and professional standards.
- (o) The presentation of cruelty, greed and selfishness as worthy motivations is to be avoided.
- (p) Unfair exploitation of others for personal gain shall not be presented as praiseworthy.
- (q) Criminality shall be presented as undesirable and unsympathetic. The condoning of crime and the treatment of the commission of crime in a frivolous, cynical or callous manner is unacceptable.
- (r) The presentation of techniques of crime in such detail as to invite imitation shall be avoided.
- (s) The use of horror for its own sake will be eliminated; the use of visual or aural effects which would shock or alarm the viewer, and the detailed presentation of brutality or physical agony by sight or by sound are not permissible.
- (t) Law enforcement shall be upheld, and the officers of the law are to be portrayed with respect and dignity.
- (u) The presentation of murder or revenge as a motive for murder shall not be presented as justifiable.
- (v) Suicide as an acceptable solution for human problems is prohibited.
- (w) The exposition of sex crimes will be avoided.
- (x) The appearances or dramatization of persons featured in actual crime news will be permitted only in such light as to aid law enforcement or to report the news event.
- * (y) The use of animals, both in the production of television programs and as a part of television program content, shall, at all times, be in conformity with the accepted standards of humane treatment.

RESPONSIBILITY TOWARD CHILDREN

1. The education of children involves giving them a sense of the world at large. Crime, violence and sex are a part of the world they will be called upon to meet, and a

* This was an amendment approved by the NARTB Television Board at a meeting Dec. 8-9, 1952.

certain amount of proper presentation of such is helpful in orienting the child to his social surroundings. However, violence and illicit sex shall not be presented in an attractive manner, nor to an extent such as will lead a child to believe that they play a greater part in life than they do. They should not be presented without indications of the resultant retribution and punishment.

2. It is not enough that only those programs which are intended for viewing by children shall be suitable to the young and immature. (Attention is called to the general items listed under "Acceptability of Program Materials.") Television is responsible for insuring that programs of all sorts which occur during the times of day when children may normally be expected to have the opportunity of viewing television shall exercise care in the following regards:

- (a) In affording opportunities for cultural growth as well as for wholesome entertainment.
- (b) In developing programs to foster and promote the commonly accepted moral, social and ethical ideals characteristic of American life.
- (c) In reflecting respect for parents, for honorable behavior, and for the constituted authorities of the American community.
- (d) In eliminating reference to kidnaping of children or threats of kidnaping.
- (e) In avoiding material which is excessively violent or would create morbid suspense, or other undesirable reactions in children.
- (f) In exercising particular restraint and care in crime or mystery episodes involving children or minors.

DECENCY AND DECORUM IN PRODUCTION

1. The costuming of all performers shall be within the bounds of propriety, and shall avoid such exposure or such emphasis on anatomical detail as would embarrass or offend home viewers.
2. The movements of dancers, actors, or other performers shall be kept within the bounds of decency, and lewdness and impropriety shall not be suggested in the positions assumed by performers.
3. Camera angles shall avoid such views of performers as to emphasize anatomical details indecently.
4. Racial or nationality types shall not be shown on television in such a manner as to ridicule the race or nationality.
5. The use of locations closely associated with sexual life or with sexual sin must be governed by good taste and delicacy.

COMMUNITY RESPONSIBILITY

A television broadcaster and his staff occupy a position of responsibility in the community and should conscientiously endeavor to be acquainted fully with its needs and characteristics in order better to serve the welfare of its citizens.

TREATMENT OF NEWS AND PUBLIC EVENTS

News

1. A television station's news schedule should be adequate and well-balanced.
2. News reporting should be factual, fair and without bias.
3. Commentary and analysis should be clearly identified as such.
4. Good taste should prevail in the selection and handling of news:
 - Morbid, sensational or alarming details not essential to the factual report, especially in connection with stories of crime or sex, should be avoided. News should be telecast in such a manner as to avoid panic and unnecessary alarm.
 - 5. At all times, pictorial and verbal material for both news and comment should conform to other sections of these standards, wherever such sections are reasonably applicable.
 - 6. Pictorial material should be chosen with care and not presented in a misleading manner.
 - 7. A television broadcaster should exercise due care in his supervision of content, format, and presentation of

newscasts originated by his station; and in his selection of newscasters, commentators, and analysts.

8. A television broadcaster should exercise particular discrimination in the acceptance, placement and presentation of advertising in news programs so that such advertising should be clearly distinguishable from the news content.

9. A television broadcaster should not present fictional events or other non-news material as authentic news telecasts or announcements nor should he permit dramatizations in any program which would give the false impression that the dramatized material constitutes news. Expletives, (presented aurally or pictorially) such as "flash" or "bulletin" and statements such as "we interrupt this program to bring you . . ." should be reserved specifically for news room use. However, a television broadcaster may properly exercise discretion in the use in non-news programs of words or phrases which do not necessarily imply that the material following is a news release.

Public Events

1. A television broadcaster has an affirmative responsibility at all times to be informed of public events, and to provide coverage consonant with the ends of an informed and enlightened citizenry.

2. Because of the nature of events open to the public, the treatment of such events by a television broadcaster should be effected in a manner to provide for adequate and informed coverage as well as good taste in presentation.

CONTROVERSIAL PUBLIC ISSUES

1. Television provides a valuable forum for the expression of responsible views on public issues of a controversial nature. In keeping therewith the television broadcaster should seek out and develop, with accountable individuals, groups and organizations, programs relating to controversial public issues of import to its fellow citizens; and to give fair representation to opposing sides of issues which materially affect the life or welfare of a substantial segment of the public.

2. The provision of time for this purpose should be guided by the following principles:

a. Requests of individuals, groups or organizations for time to discuss their views on controversial public issues should be considered on the basis of their individual merits, and in the light of the contribution which the use requested would make to the public interest, and to a well-balanced program structure.

b. Programs devoted to the discussion of controversial public issues should be identified as such, and should not be presented in a manner which would mislead listeners or viewers to believe that the program is purely of an entertainment, news, or other character.

POLITICAL TELECASTS

Political telecasts should be clearly identified as such, and should not be presented by a television broadcaster in a manner which would mislead listeners or viewers to believe that the program is of any other character.

RELIGIOUS PROGRAMS

1. It is the responsibility of a television broadcaster to make available to the community as part of a well-balanced program schedule adequate opportunity for religious presentations.

2. The following principles should be followed in the treatment of such programs:

a. Telecasting which reaches men of all creeds simultaneously should avoid attacks upon religion.

b. Religious programs should be presented respectfully and accurately and without prejudice or ridicule.

c. Religious programs should be presented by responsible individuals, groups, and organizations.

d. Religious programs should place emphasis on broad religious truths, excluding the presentation of controversial or partisan views not directly or necessarily related to religion or morality.

3. In the allocation of time for telecasts of religious programs it is recommended that the television station use

its best efforts to apportion such time fairly among the representative faith groups of its community.

PRESENTATION OF ADVERTISING

1. Ever mindful of the role of television as a guest in the home, a television broadcaster should exercise unceasing care to supervise the form in which advertising material is presented over his facilities. Since television is a developing medium, involving methods and techniques distinct from those of radio, it may be desirable, from time to time, to review and revise the presently suggested practices.

(a) Advertising messages should be presented with courtesy and good taste; disturbing or annoying material should be avoided; every effort should be made to keep the advertising message in harmony with the content and general tone of the program in which it appears.

(b) A sponsor's advertising message should be confined within the framework of the sponsor's program structure. A television broadcaster should seek to avoid the use of commercial announcements which are divorced from the program either by preceding the introduction of the program (as in the case of so-called "cow-catcher" announcements) or by following the apparent sign-off of the program (as in the case of so-called "trailer" announcements). To this end, the program itself should be announced and clearly identified before the sponsor's advertising material is first used, and should be signed off after the sponsor's advertising material is last used.

(c) Advertising copy should contain no claims intended to disparage competitors, competing products, or other industries, professions or institutions.

(d) Since advertising by television is a dynamic technique, a television broadcaster should keep under surveillance new advertising devices so that the spirit and purpose of these standards are fulfilled.

(e) Television broadcasters should exercise the utmost care and discrimination with regard to advertising material, including content, placement and presentation, near or adjacent to programs designed for children. No considerations of expediency should be permitted to impinge upon the vital responsibility towards children and adolescents, which is inherent in television, and which must be recognized and accepted by all advertisers employing television.

(f) Television advertisers should be encouraged to devote portions of their allotted advertising messages and program time to the support of worthy causes in the public interest in keeping with the highest ideals of the free competitive system.

(g) A charge for television time to churches and religious bodies is not recommended.

ACCEPTABILITY OF ADVERTISERS AND PRODUCTS—GENERAL

1. A commercial television broadcaster makes his facilities available for the advertising of products and services and accepts commercial presentations for such advertising. However, a television broadcaster should, in recognition of his responsibility to the public, refuse the facilities of his station to an advertiser where he has good reason to doubt the integrity of the advertiser, the truth of the advertising representations, or the compliance of the advertiser with the spirit and purpose of all applicable legal requirements. Moreover, in consideration of the laws and customs of the communities served, each television broadcaster should refuse his facilities to the advertisement of products and services, or the use of advertising scripts, which the station has good reason to believe would be objectionable to a substantial and responsible segment of the community. The foregoing principles should be applied with judgment and flexibility, taking into consideration the characteristics of the medium and the form and content of the particular presentation. In general, because television broadcast is designed for the home and the family, including children, the following principles should govern the business classifications listed below:

(a) The advertising of hard liquor should not be accepted.

(b) The advertising of beer and wines is acceptable only when presented in the best of good taste and discretion, and is acceptable subject to federal and local laws.

(c) Advertising by institutions or enterprises which in their offers of instruction imply promises of employment or make exaggerated claims for the opportunities awaiting those who enroll for courses is generally unacceptable.

(d) The advertising of firearms and fireworks is acceptable only subject to federal and local laws.

(e) The advertising of fortune-telling, occultism, spiritualism, astrology, phrenology, palm-reading, numerology, mind-reading or character-reading is not acceptable.

(f) Because all products of a personal nature create special problems, such products, when accepted, should be treated with special emphasis on ethics and the canons of good taste; however, the advertising of intimately personal products which are generally regarded as unsuitable conversational topics in mixed social groups is unacceptable.

(g) The advertising of tip sheets, race track publications, or organizations seeking to advertise for the purpose of giving odds or promoting betting or lotteries is unacceptable.

2. Diligence should be exercised to the end that advertising copy accepted for telecasting complies with pertinent federal, state and local laws.

3. An advertiser who markets more than one product should not be permitted to use advertising copy devoted to an acceptable product for purposes of publicizing the brand name or other identification of a product which is not acceptable.

ADVERTISING OF MEDICAL PRODUCTS

1. The advertising of medical products presents considerations of intimate and far-reaching importance to the consumer, and the following principles and procedures should apply in the advertising thereof.

(a) A television broadcaster should not accept advertising material which in his opinion offensively describes or dramatizes distress or morbid situations involving ailments, by spoken word, sound or visual effects.

(b) Because of the personal nature of the advertising of medical products, claims that a product will effect a cure and the indiscriminate use of such words as "safe", "without risk", "harmless", or terms of similar meaning should not be accepted in the advertising of medical products on television stations.

CONTESTS

1. Contests should offer the opportunity to all contestants to win on the basis of ability and skill, rather than chance.

2. All contest details, including rules, eligibility requirements, opening and termination dates should be clearly and completely announced and/or shown or easily accessible to the viewing public, and the winners' names should be released and prizes awarded as soon as possible after the close of the contest.

3. When advertising is accepted which requests contestants to submit items of product identification or other evidence of purchase of product, reasonable facsimiles thereof should be made acceptable.

4. All copy pertaining to any contest (except that which is required by law) associated with the exploitation or sale of the sponsor's product or service, and all references to prizes or gifts offered in such connection should be considered a part of and included in the total time allowances as herein provided. (See Time Standards for Advertising Copy.)

PREMIUMS AND OFFERS

1. Full details of proposed offers should be required by the television broadcaster for investigation and approval before the first announcement of the offer is made to the public.

2. A final date for the termination of an offer should be announced as far in advance as possible.

3. Before accepting for telecast offers involving a monetary consideration, a television broadcaster should satisfy himself as to the integrity of the advertiser and the advertiser's willingness to honor complaints indicating dissatisfaction with the premium by returning the monetary consideration.

4. There should be no misleading descriptions or visual representations of any premiums or gifts which would distort or enlarge their value in the minds of the listeners.

5. Assurances should be obtained from the advertiser that premiums offered are not harmful to person or property.

6. Premiums should not be approved which appeal to superstition on the basis of "luck-bearing" powers or otherwise.

TIME STANDARDS FOR ADVERTISING COPY

1. As a guide to the determination of good telecast advertising practice, the time standards for advertising copy, presently suggested, are as follows:

Length of Program (minutes)	News Programs Day and Night	Length of Advertising Message (minutes and seconds)	
		Class "A" Time	All Other Programs
5	1:00	1:00	1:15
10	1:45	2:00	2:10
15	2:15	2:30	3:00
25		2:50	4:00
30		3:00	4:15
45		4:30	5:45
60		6:00	7:00

2. The times set forth above do not affect the established practice of reserving for the station's use the last 30 seconds of each program for station break and spot announcements.

3. Announcement programs are designed to accommodate a designated number of individual live or recorded announcements, generally one minute in length, which are carried within the body of the program and are available for sale to individual advertisers. Normally not more than 3 one-minute announcements (which should not exceed approximately 125 words if presented live) should be scheduled within a 15-minute period and not more than six such announcements should be scheduled within a 30-minute period in local announcement programs; however, fewer announcements of greater individual length may be scheduled provided that the aggregate length of the announcements approximates three minutes in a 15-minute program or six minutes in a 30-minute program. In announcement programs other than 15 minutes or 30 minutes in length, the proportion of one minute of announcement within every five minutes of programming is normally applied. The announcements must be presented within the framework of the program period designated for their use and kept in harmony with the content of the program in which they are placed.

4. Programs presenting women's services, features, shopping guides, market information, and similar material, provide a special service to the listening and viewing public in which advertising material is an informative and integral part of the program content. Because of these special characteristics the time standards set forth above may be waived to a reasonable extent. In the present state of experimentation in programming and advertising techniques in television programs of this type no definite limitations to these exceptions are set forth at this time.

5. Any casual reference in a program to another's product or service under any trade name or language sufficiently descriptive to identify it should, except for normal guest identifications, be condemned and discouraged.

6. Stationary backdrops or properties in television presentations showing the sponsor's name or product, the name of his product, his trade mark or slogan may be used only incidentally. They should not obtrude on program interest or entertainment.

