



**HAL**  
open science

# Les imaginaires sociaux de la scène de crime dans la photographie contemporaine (1970-2018)

Isabelle Bonnet

► **To cite this version:**

Isabelle Bonnet. Les imaginaires sociaux de la scène de crime dans la photographie contemporaine (1970-2018). Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2023. Français. NNT : 2023PA01H072 . tel-04777312

**HAL Id: tel-04777312**

**<https://theses.hal.science/tel-04777312v1>**

Submitted on 12 Nov 2024

**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.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE  
Centre d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle

THÈSE  
pour l'obtention du titre de docteur en Histoire contemporaine  
présentée et soutenue publiquement  
le 13 décembre 2023 par  
**Isabelle BONNET**

**LES IMAGINAIRES SOCIAUX  
DE LA SCÈNE DE CRIME  
DANS LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE  
(1970-2018)**

**Sous la direction de M. Bertrand Tillier**  
Professeur d'histoire contemporaine,  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

**Membre du Jury**

**M. Philippe Artières,**

Directeur de recherche CNRS en histoire, EHESS-Paris (IRIS)

**Mme Paula Barreiro-Lopez,**

Professeur des universités en histoire de l'art contemporain, Université Toulouse 2 Jean Jaurès

**M. Frédéric Chauvaud,**

Professeur émérite en histoire contemporaine, Université de Poitiers

**M. Michel Poivert,**

Professeur en histoire de l'art, photographie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



THÈSE  
pour l'obtention du titre de docteur en Histoire contemporaine  
présentée et soutenue publiquement  
le 13 décembre 2023 par  
**Isabelle BONNET**

**LES IMAGINAIRES SOCIAUX  
DE LA SCÈNE DE CRIME  
DANS LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE  
(1970-2018)**

**Sous la direction de M. Bertrand Tillier**  
Professeur d'histoire contemporaine,  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



## RÉSUMÉ

Textuelle, visuelle, réelle ou fictive, la scène de crime joue un rôle majeur et indispensable aussi bien dans les enquêtes criminelles que dans les récits ou émissions de faits divers ou les romans, films, téléfilms policiers. Elle émerge conjointement avec la police scientifique au XIX<sup>e</sup> siècle, et s'enracine dans la culture de masse. Diffusées à grande échelle, ses représentations multiples et variées nourrissent progressivement son imaginaire. Si, dans le domaine de l'image photographique, la scène de crime reste longtemps l'exclusivité de la photographie judiciaire et faitdiversière, elle bascule néanmoins dans le champ artistique après les années 1970. Elle devient un sujet et une esthétique visuelle à part entière et sa récurrence remarquable dans les séries photographiques à partir des années 1990 reflète l'envahissement de la culture forensique dans la culture de masse. Ce travail examine les principales représentations de la scène de crime dans les médias populaires afin de mettre en lumière les éléments constitutifs de son imaginaire. L'étude s'attache à suivre et à expliquer les évolutions de cette imaginaire à travers la réappropriation artistique de la scène de crime, dans un dialogue constant entre un corpus d'œuvres photographiques et les productions culturelles de masse qui les nourrissent.

## ABSTRACT

Textual, visual, real or fictional the crime scene plays a key role in both criminal investigations and human interest stories or shows, crime novels, movies, and television series. It rose together with forensic sciences in the 19th century, and became entrenched in popular and mass culture. Widely disseminated, its numerous and varied representations gradually fuelled its social imaginary. If, in the field of photographic images, the crime scene remained for a long time the exclusive domain of forensic and press photography, it nevertheless moved into the realm of artistic photography after the 1970s. The crime scene became a subject and a visual aesthetic in its own right. Its remarkable frequency in photographic series from the 1990s reflects the spreading of the forensic culture in mass media. This work studies the main representations of the crime scene in popular media in order to highlight the constituent elements of its imaginary. The research then seeks to track and explain the evolution of this imagination through the artistic appropriation of the crime scene, in a constant dialogue between a corpus of photographic artworks and the mass cultural productions that foster them.

Mots-clés: crime; scène de crime; culture populaire; faits divers; photographie; criminalistique; imaginaires sociaux

Keywords: crime; crime scene; popular culture; photography; forensic sciences; social imaginary; crime news



## REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait jamais abouti sans l'aide précieuse de mon directeur, M. Tillier. Je le remercie pour ses relectures, ses conseils et ses encouragements inestimables.

Je remercie Renaud, mon mari, pour m'avoir portée à bout de bras et supportée toutes ces années en gardant sa bonne humeur et son sourire. Je ne lui en serai jamais assez redevable.

Je remercie aussi mon fils, Béa et tous mes amis que j'ai assommés pendant si longtemps avec mes histoires de cadavres, de sang et d'indices.

Je remercie vivement Olivier Dechaud pour m'avoir grandement aidée dans la mise en page de cette thèse et de s'être rendu disponible à chaque fois que j'en avais besoin.

Je remercie enfin Maya Messner, Susan Seubert, Angela Strassheim, Alain Willaume, Lara Tabet, Rosanna Simonassi, Anthony Karen, William Mebane, Eva Leitolf et Marc Cellier.



# Table des matières

---

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b>	<b>13</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE</b>	
<b>ÉMERGENCE ET ANCRAGE DE LA SCÈNE DE CRIME</b>	<b>29</b>
<b>Introduction de la première partie</b>	<b>31</b>
<b>Chapitre 1</b>	
<b>Émergence d'une image</b>	<b>35</b>
<b>Introduction</b>	<b>35</b>
1.1 La scène de crime, une création scientifique	35
1.2 La scène de crime dans le fait divers	58
1.3 Les représentations visuelles de la scène de crime	79
<b>Conclusion</b>	<b>91</b>
<b>Chapitre 2</b>	
<b>La scène de crime récréationnelle</b>	<b>93</b>
<b>Introduction</b>	<b>93</b>
2.1 Un spectacle, une attraction, une marchandise	93
2.2 Dupin, Lecoq et Holmes, ou le triomphe de la scène de crime	113
2.3 La scène de crime dans les romans policiers du xx <sup>e</sup> siècle	121
<b>Conclusion</b>	<b>137</b>
<b>Chapitre 3</b>	
<b>L'art de la scène de crime</b>	<b>139</b>
<b>Introduction</b>	<b>139</b>
3.1 Les avant-gardes de l'entre-deux-guerres	139
3.2 L'entrée au musée de la photographie de scène de crime : Weegee	151
3.3 La consécration artistique du fait divers : Andy Warhol	164
<b>Conclusion</b>	<b>174</b>
<b>Conclusion de la première partie</b>	<b>177</b>

<b>DEUXIÈME PARTIE</b>	
<b>LA BANALITÉ DU MAL</b>	<b>179</b>
<b>Introduction de la deuxième partie</b>	<b>181</b>
<b>Chapitre 1</b>	
<b>Le serial killer</b>	<b>187</b>
Introduction	187
1.1 Les chemins de la gloire	188
1.2 Reliques et marchandisation	210
1.3 Le serial killer: un cowboy contemporain ?	229
Conclusion	258
<b>Chapitre 2</b>	
<b>Les féminicides</b>	<b>261</b>
Introduction	261
2.1 La (belle) femme assassinée, une image canonique	264
2.2 Les féminicides de Juarez: Guillaume Herbaut	298
2.3 Les féminicides domestiques: Angela Strassheim	311
Conclusion	322
<b>Chapitre 3</b>	
<b>Les scènes de crime racistes</b>	<b>325</b>
Introduction	325
3.1 Chroniques du racisme ordinaire: le lynchage en spectacle	325
3.2 La résurgence d'une idéologie: les néonazis allemands	350
Conclusion	355
<b>Conclusion de la deuxième partie</b>	<b>357</b>

<b>TROISIÈME PARTIE</b>	
<b>ESTHÉTIQUE ET IMAGINAIRE FORENSIQUE, DE LA TÉLÉ AU MUSÉE</b>	<b>359</b>
<b>Introduction de la troisième partie</b>	<b>361</b>
<b>Chapitre 1</b>	
<b>L'avènement de la culture forensique</b>	<b>363</b>
Introduction	363
1.1 Les principaux précurseurs : télévision et romans <i>true crime</i>	364
1.2 Le tournant décisif des années 1990	383
1.3 Forensique-mania : l'âge d'or de la scène de crime	396
Conclusion	405
<b>Chapitre 2</b>	
<b>Esthétique et iconographie forensique</b>	<b>407</b>
Introduction	407
2.1 Le flash et le gros plan	408
2.2 Les signes manifestes	427
2.3 Des images sans relief	435
Conclusion	444
<b>Chapitre 3</b>	
<b>Les imaginaires forensiques</b>	<b>447</b>
Introduction	447
3.1 L'imaginaire forensique gothique	447
3.2 L'imaginaire forensique panoptique	468
3.3 L'imaginaire forensique techno-sublime	488
Conclusion	500
<b>Conclusion de la troisième partie</b>	<b>503</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	<b>507</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>525</b>



# INTRODUCTION GÉNÉRALE

---

« La porte vitrée donnant sur le jardin était toute grande ouverte, et trois des carreaux étaient brisés en mille pièces. Le *chemin* de toile cirée qui reliait toutes les portes avait été arraché, et sur les dalles de marbre blanc, çà et là, on apercevait de larges gouttes de sang. Au pied de l'escalier était une tache plus grande que les autres, et sur la dernière marche une éclaboussure hideuse à voir. [...] On monta alors. Tout le long de l'escalier les taches de sang se répétaient. Il y avait aussi du sang sur la rampe [...] le valet de chambre reculait effrayé, et montrait une porte dont le panneau supérieur portait l'empreinte d'une main ensanglantée. [...] Il entra, les autres le suivirent. [...] Effroyable était le désordre de cette pièce. Il n'était pas un meuble, pas un bibelot, qui n'attestât qu'une lutte terrible, enragée, sans merci, avait eu lieu entre les assassins et les victimes. Au milieu de la chambre, une petite table de laque était renversée, et tout autour s'éparpillaient des morceaux de sucre, des cuillères de vermeil, des débris de porcelaine. [...] La garniture de la cheminée avait été jetée à terre; la pendule, en tombant, s'était arrêtée sur 3 heures 20 minutes. Près de la pendule, gisaient les lampes; les globes étaient en morceaux, l'huile s'était répandue. Le ciel de lit avait été arraché et couvrait le lit. On avait dû s'accrocher désespérément aux draperies. Tous les meubles étaient renversés. L'étoffe des fauteuils était hachée de coups de couteau et par endroits le crin sortait. On avait enfoncé le secrétaire, la tablette disloquée pendait aux charnières, les tiroirs étaient ouverts et vides. La glace de l'armoire, en pièces; en pièces un ravissant chiffonnier de Boule; la table à ouvrage, brisée; la toilette, bouleversée. Et partout du sang, sur le tapis, le long de la tapisserie, aux meubles, aux rideaux, aux rideaux du lit surtout.<sup>1</sup> »

Alors que le premier chapitre du *Crime d'Orcival* d'Émile Gaboriau s'ouvre sur la découverte du cadavre de la comtesse de Tremorel gisant sur le bord d'une rivière, le deuxième chapitre offre aux lecteurs une deuxième scène de crime, plus spectaculaire encore. Au moment de sa publication, en 1867, on ne parle pas encore de « scène de crime » : on emploie plutôt les locutions « lieu du crime » ou « théâtre du crime », autant dans les premiers romans de détection de Gaboriau que dans la chronique des faits divers criminels de la presse populaire. Dans la culture anglo-saxonne cependant, certains auteurs tels Edgar Poe et Conan Doyle, ou encore les traducteurs

---

<sup>1</sup> Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival*, Paris, Dentu, 1867, pp. 14-15

du premier manuel d'initiation en criminalistique de son fondateur autrichien, Hans Gross<sup>2</sup>, utilisent une terminologie assez proche: « la scène du crime » (*the scene of the crime*), reprise ensuite par la plupart des auteurs de romans policiers en langue anglaise du xx<sup>e</sup> siècle. La formule « scène de crime » est la traduction littérale du fameux « *crime scene* » qui s'inscrit sur les rubriques jaunes que la police américaine utilise pour délimiter et interdire l'accès d'une scène de crime, dont l'usage se généralise au cours des années 1970. On en rencontre les premières occurrences dans les romans-vérité ou *true crime* américains de la même période, comme *Helter Skelter* (1976) de Vincent Bugliosi sur les meurtres de la « famille » de Charles Manson, ou *The Stranger Beside Me* (1980) d'Ann Rule sur le tueur en série Ted Bundy. Au tournant des années 1990, « *crime scene* » a définitivement supplanté « *the scene of the crime* » dans la culture anglo-saxonne, mais il faut attendre la fin des années 1990<sup>3</sup> pour voir la « scène de crime » apparaître en France, en premier lieu, dans les romans policiers.

La scène de crime a toujours matériellement existé – un crime se produit forcément quelque part – mais elle ne fait pas l'objet d'une attention particulière avant la deuxième moitié du xix<sup>e</sup> siècle, exception faite cependant des Anglais qui, dès les années 1820, se rendent en masse sur le lieu d'un crime retentissant ou visitent sa reconstitution chez M<sup>me</sup> Tussaud. Dans le domaine judiciaire, la scène de crime est longtemps réduite au seul cadavre jusqu'à ce que n'émerge, sous l'influence de l'esprit scientifique dominant de l'époque, la volonté de rationaliser l'enquête criminelle. La scène de crime naît de cette nouvelle aspiration: d'insignifiante qu'elle était, elle devient une entité fondamentale et signifiante à partir de laquelle l'enquête doit désormais se déployer. Mais sa création s'inscrit également dans une histoire plus large, celle du détail qui s'impose « comme un véritable paradigme de la perception visuelle<sup>4</sup> » et celle, conjointe, du regard qui passe « d'une vision panoramique à

2 *Handbuch für Untersuchungsrichter als System der Kriminalistik*, publié initialement en 1893 en allemand, est traduit en anglais par John Adam, procureur de la couronne britannique à Madras et son fils, J. Collyer Adam, avocat lui aussi à Madras, et publié à Londres une première fois en 1906 sous le titre *Criminal Investigation: A Practical Handbook for Magistrates, Police Officers and Lawyers*. Voir Alison Adam, *A History of Forensic Science: British Beginnings in The Twentieth Century*, Abingdon, Routledge, pp. 67-68

3 Laetitia Gonon, Olivier Kraif, Iva Novakova, Julien Piat, Julie Sorba, « Sur la scène de crime... Enquête sur les enjeux linguistiques et stylistiques de motifs récurrents dans le thriller contemporain », 5e Congrès Mondial de Linguistique Française, Vol. 27, 2016, Tours, France [en ligne: [https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2016/05/shsconf\\_cmlf2016\\_06006.pdf](https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2016/05/shsconf_cmlf2016_06006.pdf)]

4 Érika Wicky, *La Notion de détail et ses enjeux (1830-1890)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Nicole Dubreuil, Montréal, Université de Montréal, 2010, 332 pages, p. 2

un point de vue sélectif<sup>5</sup> ». L'importance nouvelle accordée au détail reflète l'idée maîtresse de l'époque selon laquelle « voir, c'est savoir » et se traduit par une nouvelle manière d'appréhender le monde et les choses, comme le souligne l'historienne de l'art, Érika Wicky :

« Cette fragmentation des représentations du monde s'est manifestée sous diverses formes, par exemple à travers le cadrage des objets photographiés ou la publication des romans sous forme de feuilletons dans les journaux; elle s'est aussi exprimée dans la séparation du savoir en disciplines spécialisées, mouvement issu du développement des sciences d'après lequel il semblerait qu'il ait désormais fallu diviser pour mieux connaître. [...] La fragmentation à l'œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle ne se limite cependant pas à la division des champs de savoir; elle s'étend aussi à leurs objets, désormais appréhendés à travers des unités toujours plus petites. Ainsi, la théorie déduisant l'existence de l'atome a été énoncée dès le début du siècle tandis que, trois décennies plus tard (1838), la théorie cellulaire a transformé les sciences de la vie grâce au perfectionnement des microscopes. Ces découvertes n'ont pas tardé à se répandre et ont trouvé leur mode visuel d'expression et de diffusion notamment grâce au procédé photographique. [...] Dans les faits, le microscopique est progressivement devenu une des échelles à partir desquelles on devait penser le monde, ce dernier apparaissant de plus en plus comme un conglomérat d'éléments invisibles à l'œil nu.<sup>6</sup> »

Cette focalisation sur le détail, observé isolément mais toujours considéré comme la partie d'un tout, favorise grandement l'éclosion de la scène de crime.

Par ailleurs, dans un siècle surnommé à juste titre le siècle de la photographie<sup>7</sup> ou de l'image<sup>8</sup>, les progrès techniques et la culture de masse florissante engendrent une « hypertrophie du regard<sup>9</sup> » sur laquelle prospère la scène de crime : la soif de tout voir et la frénésie de spectacles favorisent en effet tout ce qui peut frapper le lecteur ou le spectateur « entre les deux yeux<sup>10</sup> », comme le disait en 1890, O'Connor, le patron du journal à sensation *The Star*. Or, quoi de mieux pour impressionner l'imagination que de produire un article, un roman ou un spectacle « qui dégouline

5 Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance à l'époque contemporaine. L'imaginaire, l'enquête et le scandale*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2007, p. 141

6 Érika Wicky, thèse citée pp. 43-44

7 Dans le *Journal pour tous* du 29 mars 1862, par exemple, on peut lire page 824 : « Ô dix-neuvième siècle, ô siècle du progrès et des métamorphoses, siècle de la photographie et du télégraphe électrique [...] »

8 Voir, par exemple, Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, (édition revue et augmentée), Paris, José Corti, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 2001)

9 Ibid. p. 23

10 T. P. O'Connor, "The New Journalism", *New Review*, 1 (1889) in Andrew King, John Plunkett, *Victorian Print Media: A reader*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 365 "[...] you must strike your reader right between the eyes."

de sang, aussi “effrayant” et répugnant que le cadavre lacéré et mutilé de la victime du meurtrier<sup>11</sup> »? Et quoi de mieux que la scène de crime pour capter un instant l’attention de tous ces « esprits papillonnants<sup>12</sup> »? Car contrairement au geste criminel, la scène de crime se prête autant à la description qu’à la contemplation, au sensationnel et au spectaculaire qu’au rationnel et à l’intellect. Elle a l’avantage d’offrir un lieu et un décor, un cadavre – souhaité mais pas obligatoire comme le montre Gaboriau – et des indices sous une multitude de formes – empreintes, traces ou objets. Elle permet d’étirer le récit depuis sa découverte jusqu’au dénouement de l’enquête. Quant à ses représentations imagées, silencieuses et statiques, elles sont aussi saisissantes que celles, tumultueuses, de l’acte criminel, que bientôt elles supplantent. La photographie, avec laquelle la scène de crime partage plusieurs points communs comme la temporalité de l’après-coup, la mémoire de l’évènement ou encore un lien à la modernité, devient vite son médium idéal et quasi attiré jusqu’à ce que le cinéma s’en empare, particulièrement vers les années 1960, à la faveur de deux phénomènes simultanés: l’apparition de la figure du tueur « psychopathe » et la mort officielle du Code Hayes dont les règles imposaient à Hollywood de censurer toute scène de violence brutale et explicite.

Née du « paradigme de l’indice<sup>13</sup> » et de la culture de masse, la scène de crime se propage et s’enracine durant presque deux siècles jusqu’à devenir une image, une esthétique et un imaginaire autonomes. Au tournant des années 1970, un changement de sensibilité, un changement de paradigme comme le nomme la sociologue de l’art, Nathalie Heinich<sup>14</sup>, s’opère, caractérisé dans ses grandes lignes par la déhiérarchisation d’à peu près tout: les arts, les formes, les genres, les représentations, la culture élitiste et la culture populaire, la culture dominante et les cultures minoritaires. La culture postmoderne s’installe, ainsi que l’explique Andreas Huyssen dans *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*:

11 William Stead, *Pall Mall Gazette*, 5 octobre 1888 in Lewis Perry Curtis Jr, *Jack the Ripper and the London Press*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 82 “[...] which drips with gore and is almost as ‘creepy’ and revolting as the gashed and mangled corpse of the murderer’s victim.”

12 Ibid. “[...] the whirling brains [...]”

13 Carlo Ginzburg, « “Signes, traces, pistes”, racines d’un paradigme de l’indice », *Le Débat*, 1980/6 n° 6, pp. 3-44

14 Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l’art contemporain. Structures d’une révolution artistique*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2014 [édition numérique non paginée]

« Il a émergé une forte volonté [...] de valider la culture populaire comme un défi lancé aux canons du grand art, moderniste ou traditionnel. Ce mouvement “populaire” des années 1960, qui célèbre le rock’n’roll, la musique folk, l’imagerie de la vie quotidienne et la littérature populaire sous toutes ses formes, a puisé une grande partie de son dynamisme dans la contre-culture, en rupture presque totale avec la traditionnelle critique américaine de la culture de masse moderne. [...] Une nouvelle relation créative entre le grand art et certaines formes de la culture de masse est [...] en effet l’une des différences majeures entre le haut modernisme et l’art ou la littérature qui lui succèdent dans les années 1970 et 1980, autant en Europe qu’aux États-Unis. Et c’est précisément l’auto-affirmation récente des cultures minoritaires et le fait qu’elles ont émergé dans la conscience publique qui a sapé la croyance moderniste selon laquelle la haute et la basse culture doivent absolument rester séparées. Ce type de cloisonnement rigoureux n’a tout simplement aucun sens s’agissant des cultures minoritaires qui ont toujours existé en dehors et dans l’ombre de la culture élitiste dominante.<sup>15</sup> »

Ce mouvement de fond permet à la scène de crime de faire ses premiers pas dans le champ de l’art : à partir de la fin des années 1960, certains artistes conceptuels lui empruntent en effet son vocabulaire formel dans leurs œuvres photographiques. Il faut toutefois attendre les années 1990 pour qu’elle accède au statut de sujet artistique à part entière et que sa présence devienne récurrente dans la photographie dite artistique.

La présente recherche porte sur cette appropriation artistique de l’iconographie de la scène de crime. Elle se propose d’interroger les raisons pour lesquelles les photographes-artistes intègrent l’image de la scène de crime dans leurs œuvres et d’étudier les conséquences de cette transposition sur ses imaginaires sociaux. Il nous faut ici préciser à quelle définition nous nous référons quant au concept d’imaginaire social qui, s’il mobilise toujours l’idée d’images et de représentations, est néanmoins « employé à différentes sauces<sup>16</sup> », comme l’écrit le sociologue Patrice Leblanc. Notre définition du terme emprunte à plusieurs auteurs. Au philosophe Cornelius Castoriadis, d’abord, pour qui l’imaginaire social répond à la question : « qu’est-ce qui tient une société ensemble ?<sup>17</sup> ». Il l’envisage, en effet, comme le pivot à partir duquel la société se structure, s’institue et s’organise :

15 Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 194

16 Patrice Leblanc, « L’imaginaire Social. Note Sur Un Concept Flou », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, nouvelle série, Vol. 97, Juillet-Décembre 1994, pp. 415-434

17 Cornelius Castoriadis, *L’Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 5<sup>e</sup> édition revue et corrigée, coll. Esprit, 1975, p. 237

« Cet élément, qui donne à la fonctionnalité de chaque système institutionnel son orientation spécifique, qui surdétermine le choix et les connexions des réseaux symboliques, création de chaque époque historique, sa façon singulière de vivre, de voir et de faire sa propre existence, son monde et ses rapports à lui, ce structurant originaire, ce signifié-signifiant central, source de ce qui se donne chaque fois comme sens indiscutable et indiscuté, support des articulations et des distinctions de ce qui importe et de ce qui n'importe pas, origine du surcroît d'être des objets d'investissement pratique, affectif et intellectuel ou collectif – cet élément n'est rien d'autre que l'imaginaire de la société ou de l'époque considérée.<sup>18</sup> »

Les imaginaires sociaux sont ainsi le produit d'un « magma de significations de la société considérée<sup>19</sup> », d'une somme de représentations sociales et collectives faite de discours ou d'images très diverses qui évoluent dans le temps, comme le souligne Pierre Popovic, spécialiste des théories du discours :

« L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art. [...] L'émergence des représentations sociales et leur concaténation en fictions latentes – et provisoires, car toutes ont une durée limitée dans l'histoire – se font en réponse à une réalité sociale concrète, faite d'actes, de faits, de violences, d'événements, de changements constants.<sup>20</sup> »

Ou pour le résumer autrement, avec l'historien Dominique Kalifa, dont la définition constitue, à nos yeux, la meilleure synthèse de ce qu'est l'imaginaire social :

« On le définira [...] comme un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire. Les imaginaires sociaux décrivent la façon dont les sociétés perçoivent leurs composants – groupes, classes, catégories –, hiérarchisent leurs divisions, élaborent leur avenir. Ils produisent et instituent le social plus qu'ils ne le reflètent. Mais ils ont besoin pour cela de s'incarner dans des intrigues, de raconter des histoires, de les donner à lire ou à voir.<sup>21</sup> »

---

18 Ibid. p. 203

19 Ibid. p. 290

20 Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire: Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 24

21 Dominique Kalifa, *Les Bas-Fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2013, p. 20

Kalifa précise en outre que si les imaginaires sociaux peuvent avoir une fin, ses composants persistent néanmoins « à l'état latent, demeurent disponibles et peuvent être facilement mobilisés dans des configurations ou des reconfigurations ultérieures.<sup>22</sup> »

Dès lors que nous nous proposons d'interroger les imaginaires de la scène de crime, il nous faut, avant toute chose, dégager les traits saillants et récurrents des représentations qui les nourrissent et répondre à plusieurs questions : la scène de crime, comme chose représentée, existe-t-elle vraiment ? Où, comment et sous quelles formes émerge-t-elle ? Quels sont les éléments qui la caractérisent absolument ? À première vue, en effet, la scène de crime se présente sous la forme d'une mosaïque de fragments discontinus et ce, malgré la richesse de la littérature scientifique consacrée, entre autres, à la criminologie, à la médecine-légale, au fait divers, au roman policier, aux figures du criminel, de la victime ou du détective, aux imaginaires du crime (Dominique Kalifa<sup>23</sup>, Simone Delattre<sup>24</sup>) ou de la justice (Frédéric Chauvaud<sup>25</sup>). Ses contours restent obstinément flous dans la mesure où elle n'est pas appréhendée comme un objet à part entière – contrairement aux bas-fonds<sup>26</sup> par exemple – et qu'elle n'est abordée que sous certains de ses aspects : évoquée en relation avec la géographie sociale parisienne (Dominique Kalifa<sup>27</sup>), avec les faits divers (Laetitia Gonon<sup>28</sup>, Annik Dubied<sup>29</sup>) ou les récits criminels (Mado Monnereau<sup>30</sup>, Heather Worthington<sup>31</sup>, Stephen Knight<sup>32</sup>), étudiée sous son angle judiciaire, à travers notamment le plan

---

22 Ibid. p. 271

23 Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995 ; Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2005

24 Simone Delattre, *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 2000

25 Frédéric Chauvaud, Solange Vernois, « Croquis, dessins et caricatures : la justice en images », *Sociétés & Représentations* Vol. 18, n° 2, 2004, pp. 5-35 ; Frédéric Chauvaud, « Le sacre de la preuve indiciale. De la preuve orale à la preuve scientifique (XIX<sup>e</sup>-milieu du XX<sup>e</sup> siècle) » in Bruno Lemesle (dir.), *La Preuve en justice : de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 221-239

26 Dominique Kalifa, *Les Bas-Fonds. Histoire d'un imaginaire*, op. cit.

27 Dominique Kalifa, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, Vol. 17, n° 1, 2004, pp. 131-150

28 Laetitia Gonon, *Le Fait Divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX<sup>e</sup> siècle : enjeux stylistiques et littéraires d'un exemple de circulation des discours*, thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction de Gilles Philippe, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, 728 p.

29 Annick Dubied, *Les Dits et les scènes du fait divers*, Genève, Librairie Droz, coll. Travaux de sciences sociales, 2004

30 Mado Monnereau, *Le Récit de meurtre en France (1870-1899)*, thèse de doctorat en littérature française, francophone et comparée, sous la direction de Philippe Baudorre, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, 2017, 843 p.

31 Heather Worthington, *The Rise of the Detective in Early Nineteenth-Century Popular Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005

32 Stephen Knight, *Crime fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004

topographique ou la table à conviction (Michel Porret<sup>33</sup>, Frédéric Chauvaud<sup>34</sup>). Elle affleure, par la force des choses, dans l'histoire de la médecine médico-légale (Sandra Menenteau<sup>35</sup>) ou dans celle des sciences criminalistes (Ian Burney et Neil Pemberton). Même lorsque la recherche porte, par exemple, sur la célèbre fiction télévisée *CSI*<sup>36</sup> (*Crime Scene Investigation*), pourtant construite autour de la scène de crime, celle-ci est reléguée au rang de toile de fond, au profit du cadavre et de l'autopsie.

Notons également que des curateurs d'art anglo-saxons ont forgé le terme d'« esthétique forensique » (*forensic aesthetic*) parlant de certaines œuvres – souvent conceptuelles – en lien avec la notion de trace. Ralph Rugoff employa le premier la formule pour tenter d'expliquer la relation entre des œuvres plutôt disparates de son exposition intitulée « Scène du crime » (*Scene of the crime*) qu'il réalisa en 1997 au musée Armand Hammer de Los Angeles<sup>37</sup>. Pour lui, le concept d'« esthétique forensique » ne se situe pas dans un quelconque rapport avec le contenu iconographique ou le répertoire formel des œuvres mais dans le fait qu'elles exigent du spectateur d'avoir « un regard scrutateur capable de les examiner en détail, de reconstituer des fragments de données liés à première vue de manière aléatoire.<sup>38</sup> » Il s'agit donc pour le spectateur de reconstruire, à partir des traces présentes dans l'œuvre, le déroulement passé des gestes et/ou des motivations de l'artiste ayant conduit à sa création. Pour Rugoff, les œuvres de Jackson Pollock, par exemple, sont à considérer comme des scènes de crime :

« À l'instar des éclaboussures de sang sur une scène de crime, les peintures de “Jack l'Égoutteur” évoquent le souvenir de mouvements violents et les voir comme un déversement sanglant [...] ne semble pas déraisonnable.<sup>39</sup> »

33 Michel Porret, *Sur la scène du crime. Pratique pénale, enquête et expertises judiciaires à Genève (XVIIIe – XIXe siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008

34 Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance à l'époque contemporaine*. op. cit.; Frédéric Chauvaud, « Les pièces anatomiques exhibées. De la scène du crime à la table des pièces à conviction (1811-1940) » in Frédéric Chauvaud (Dir.), *Corps saccagés. Une histoire des violences corporelles du siècle des Lumières à nos jours*, Presses universitaires de Rennes, pp.91-108

35 Sandra Menenteau, *Dans les coulisses de l'autopsie judiciaire: cadres, contraintes et conditions de l'expertise cadavérique dans la France du XIXe siècle*, thèse de doctorat en histoire contemporaine, sous la direction de Frédéric Chauvaud, Poitiers, Université de Poitiers, 1224 p.

36 Michael Allen (ed.), *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, London, I.B.Tauris, 2007

37 Scene of The Crime, Armand Hammer Museum, UCLA, LOS ANGELES, du 23 juillet au 5 octobre 1997

38 Rugoff cité in David Houston Jones, *Visual Culture and the Forensic: Culture, Memory, Ethics*, New York, Routledge, 2022, p. 3 “[...] a scanning gaze able to sift through the details of a scene, to shuffle fragments of information that seem only haphazardly related.”

39 Rugoff cité in Giovanni Intra, “True Crime: Forensic Aesthetics on Display”, *Afterimage*, Vol. 25, n° 5, March-April 1998, pp. 12-14 “Like blood splatters at a crime scene, ‘Jack the Dripper’s’ paintings recall a history of aggressive movements and to see them as a bloody spillage [...] does not seem unreasonable.”

Autre tenant de l'« esthétique forensique », l'écrivain et commissaire d'exposition David Company la définit, lui, essentiellement selon des critères formels :

« L'image forensique archétypale est une photographie d'un sol prise à hauteur d'œil. L'angle de vue, inclinée vers le bas, atténue la surface et transforme les détails secondaires en signes portés à notre attention. L'angle incliné accentue la présence du corps du photographe ou du spectateur comme s'il avait la place de témoin. Nous sommes placés au seuil entre la clôture d'un événement qui s'est produit et l'ouverture de son enquête.<sup>40</sup> »

Leur définition, appartenant à l'esthétique et à l'histoire de l'art plutôt qu'à l'histoire culturelle, s'est révélée, pour notre sujet, peu éclairante. Cependant, l'émergence de la formule « esthétique forensique » montre bien l'essor et la propagation considérable de la « culture forensique » – comme nous l'appellerons – à partir des années 1990.

Ainsi, pour recomposer le puzzle éparpillé de la scène de crime, retracer son émergence et ses modes de diffusion, identifier ses éléments constitutifs et formels, examiner ses diverses déclinaisons, et pouvoir, *in fine*, saisir ses imaginaires, il nous a fallu associer aux diverses et multiples recherches existantes en histoire culturelle et littéraire des sources primaires sur une période courant, dans un premier temps, du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La scène de crime appartenant autant à la sphère judiciaire qu'à la sphère médiatique ou récréative – fait divers, roman policier, spectacle ou tourisme – et relevant aussi bien du texte que de l'image, nos sources primaires – françaises, anglaises ou américaines – se sont révélées très diverses : journaux, catalogues, guides touristiques, photographies, manuels judiciaires ou médico-légaux, revues spécialisées, traités scientifiques, essais, romans ou mémoires.

Durant ce premier stade de notre recherche, l'image de la scène de crime, ce qui la compose et les imaginaires qui s'y rattachent, sont apparus plus nettement et nos questions préalables ont trouvé leurs réponses. Dès lors, nous avons pu affiner la composition de notre corpus de photographies en se fondant sur des critères autres que celui de leur statut artistique déjà établi. Celui-ci a été, en effet, un critère

<sup>40</sup> David Company, "Who, What, Where, With What, Why, How and When? The Forensic Rituals of John Divola" in John Divola, David Company, Jan Tumlir, *John Divola: Three Acts*, New York, Aperture, 2006 "The archetypal forensic image is a photograph of a floor or ground taken from eye level. A downward tilt of vision turns incidental details on a receding plane into signs for our attention. The lowered angle also emphasises the body of the photographer or viewer as a present witness. It places us at a threshold between the closure of an event that has taken place and the opening of its investigation."

primordial de la sélection : les séries photographiques choisies devaient répondre à une finalité ou une visée artistique, déterminée par l'intention de leur auteur et par leur mode d'exposition, laquelle désignait leur nature artistique et conditionnait leur réception. « Ce ne sont pas les œuvres d'art mais leur présentation qui fait émerger une pensée sur l'art [...] »<sup>41</sup> » comme le souligne l'historien des expositions, Jérôme Glicenstein. La plupart des séries sélectionnées ont donc été montrées – au moins une fois – dans des lieux institutionnels comme les musées, centres d'art, galeries ou festivals, parce que, selon Glicenstein :

« [...] exposer n'est pas une action hasardeuse, cela n'a jamais consisté dans le simple fait d'accrocher un objet au mur ou de le poser quelque part, mais plutôt dans le double mouvement qui consiste à conditionner un public – c'est-à-dire à créer/utiliser un horizon d'attente en fixant des limites (un cadre) et à opérer une action qui s'apparente à une consécration, dans les limites qui avaient préalablement été fixées. En d'autres termes, il s'agit de faire apparaître quelque chose qui sera reconnu comme digne d'intérêt par un public préconditionné. »<sup>42</sup> »

Pour quelques autres, en revanche, le mode d'exposition choisi par leur auteur a été celui du livre d'artiste. Né dans les années 1960, le livre d'artiste propose en effet « une modalité d'exposition de l'art » alternative, comme l'explique l'historien de l'art, Jérôme Dupeyrat :

« En remettant en question les critères esthétiques qui prévalaient jusqu'aux années 1960, les pratiques artistiques qui sont apparues à cette période [...] ont conduit à redéfinir les conditions de visibilité et d'accessibilité de l'art. Les livres d'artistes s'inscrivent dans ce contexte et peuvent être considérés du point de vue de l'histoire de l'exposition lorsqu'on considère cette dernière, non en tant qu'événement culturel ou pratique du monde de l'art, mais en tant que fonction se rapportant à la visibilité artistique. [...] parler des livres et des éditions d'artistes en termes d'exposition permet la reconnaissance de leur statut artistique tout en prenant acte des changements profonds qui ont marqué le champ de l'art ces dernières décennies, en particulier en ce qui concerne la notion d'œuvre d'art et l'appréhension du processus créatif. Les livres d'artistes sont apparus à une époque où les artistes ont élargi le domaine de l'art, de façon quasi illimitée, “pour pénétrer dans le domaine plus vaste et moins bien circonscrit de la culture” [...] L'intérêt des livres d'artistes, c'est que par leur fonction d'exposition, ils proposent une manière d'instituer l'art qui n'est pas celle de l'exposition au sens courant

<sup>41</sup> Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, Presse Universitaire de France, 2015, p. 14

<sup>42</sup> Ibid. p. 231

du terme et qui, en cela, offre une alternative à son discours ou à son idéologie, tout en permettant à l'art (davantage qu'aux artistes) de s'émanciper des instances telles que les musées et les galeries. [...] Davantage qu'une opposition de principe au musée et aux autres structures où l'art s'expose, l'enjeu du livre d'artiste est de faire exister une alternative au sein de l'institution de l'art comprise au sens d'un processus instituant.<sup>43</sup> »

Le livre d'artiste et l'exposition traditionnelle n'étant pas incompatibles, il n'est pas rare que les deux se complètent et que le livre d'artiste vienne remplacer le catalogue d'exposition.

Liés cette fois à la représentation de la scène de crime, nos autres critères de sélection ont été fondés sur le vocabulaire formel et iconographique des séries mais aussi sur leurs thématiques. Précisons ici que dans la plupart des cas, la référence à la scène d'un ou plusieurs crimes est explicite, soit qu'elle se trouve exprimée de manière littérale dans le titre, soit que le ou la photographe l'énonce expressément dans le texte qui l'accompagne. S'agissant des éléments iconographiques, ceux-ci varient finalement peu : toutes les séries sauf une se focalisent sur un lieu spécifique, intérieur ou extérieur, bucolique ou urbain, paisible ou inquiétant, grandiose ou familier ; viennent ensuite les indices potentiels, généralement sous la forme d'objets et plus rarement, sous la forme de traces, généralement in situ ; le cadavre est dans l'ensemble peu présent. Quant au traitement visuel des séries, il est relativement homogène et s'inspire généralement de la photographie judiciaire ou faitdiversière, mêlée parfois à d'autres influences. Pour ce qui est du critère thématique, celui-ci était indispensable car il devait nous permettre de comprendre, d'une part, la finalité de l'appropriation de l'image de la scène de crime et la mobilisation de ses imaginaires et, d'autre part, d'en analyser toutes les ramifications culturelles, sociales et politiques contemporaines.

Les questions préalables étant résolues et le corpus constitué, nous voilà au cœur de notre recherche : pourquoi intégrer le motif de la scène de crime à un travail artistique et quels sont les effets de ce détournement sur ses imaginaires ? Le travail d'analyse et de contextualisation des images de notre corpus s'est accompagné d'une

---

<sup>43</sup> Jérôme Dupeyrat, *Les Livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse de doctorat en esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, Rennes, Université Rennes 2, 2012, 579 p., pp. 503-507

étude approfondie des représentations médiatiques de la scène de crime, de façon à suivre les évolutions de son iconographie et de ses imaginaires depuis la deuxième moitié du <sup>xx</sup>e siècle jusqu'à aujourd'hui. En faisant la démarche d'interroger et de mettre en parallèle les imaginaires de la scène de crime dans la culture médiatique et dans la photographie contemporaine, nous avons été amenée à aborder la question plus large de l'imaginaire actuel du crime et de son corollaire, celui de la peur, ainsi que l'explique le professeur en criminologie, Jacques Laplante :

« La violence et la peur [...] se signalent par leur caractère universel et leur rapport à la norme. Individuelles, collectives, institutionnalisées, la violence et la peur se côtoient sans cesse dans l'établissement même des relations entre les individus, les groupes et les pouvoirs qui les gouvernent. En outre, elles sont capables d'orienter les savoirs qui servent à gouverner [...] La raison construit ses édifices avec des matériaux réels et imaginaires. [...] du fait que le crime et son auteur constituent réel et imaginaire, ils constituent aussi violence et peur. Le crime présente quelques-unes des multiples facettes où raison, vérité, justice tracent leur chemin, tout juste en bordure de la déraison, de la fiction, de la subjectivité. La catégorie juridique qu'est le crime, cette norme pénale, fut établie pour se rassurer et apparaît des plus naturelles alors que de fait elle est construite (comme d'autres normes) à partir de divers groupes d'intérêts, de transactions multiples, de coups de force de toutes sortes. Dans ce processus de construction [...] objectivité et subjectivité, imaginaire et réel s'imposent non seulement dans la désignation de ce qu'est le crime, mais aussi dans la définition de son auteur [...].<sup>44</sup> »

On constate, par exemple, que si les imaginaires sociaux de scène de crime expriment les angoisses la société qui les produit, leur analyse permet également de mesurer leurs conséquences sur le contrôle social, que ce soit, entre autres, celui des femmes depuis le <sup>xix</sup>e siècle ou sa traduction en termes de surveillance au tournant du <sup>xxi</sup>e siècle.

Notre recherche s'est donc inscrite à la croisée de plusieurs champs disciplinaires des sciences humaines et sociales: histoire culturelle, histoire de l'art, études littéraires, cinématographiques, médiatiques, sur les femmes et le genre, anthropologie, sociologie et sciences pénales ou politiques. Nous avons, par ailleurs, privilégié la culture anglo-saxonne, ou du moins certains de ses aspects,

---

<sup>44</sup> Jacques Laplante, *La Violence, la peur et le crime*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2001, p. 135 [en ligne : <http://books.openedition.org/uop/2181>]

pour deux raisons liées entre elles : l'une, parce que, dans notre corpus de vingt-six photographes-artistes, treize sont américains et six, britanniques ; l'autre, parce que la culture de masse nord-américaine est de fait hégémonique, largement propagée en Europe depuis des décennies par le cinéma, les programmes télévisés et la littérature policière. La culture américaine apparaît comme obsédée et fascinée par le crime et la violence<sup>45</sup>, ce dont témoigne peut-être la prédominance des séries photographiques américaines dans notre corpus. De nombreux historiens soulignent que la violence, appréhendée sous la forme d'une valeur positive, a façonné et irrigué encore toute la société américaine :

« La violence n'a pas seulement été associée aux côtés sombres de notre histoire, comme le crime organisé, les lynchages et les conflits familiaux. Elle a, au contraire, tissé des liens continus avec certains des chapitres les plus nobles et les plus féconds de l'histoire américaine : la naissance de la nation (violence révolutionnaire), l'affranchissement des esclaves et la préservation de l'Union (violence de la guerre civile), l'occupation des terres (guerres Indiennes), la consolidation des communautés pionnières (violence des groupes d'autodéfense), la promotion du fermier et de l'ouvrier (violence rurale et ouvrière) et le maintien de l'ordre public (violence policière). Le patriote, le philanthrope, le nationaliste, le pionnier, le propriétaire terrien, le fermier et l'ouvrier (et le capitaliste) ont utilisé la violence comme moyen d'atteindre un objectif plus noble. [...] Nous avons eu si souvent recours à la violence que nous sommes depuis longtemps devenus un peuple « à la gâchette facile ». Nous rejetons ostensiblement la violence comme faisant partie du système de valeurs américaines, mais notre engagement dans la violence, aussi bien stérile que constructive, a été si profond et a duré si longtemps au cours de notre histoire qu'elle est réellement devenue constitutive de notre structure de valeurs inavouées (ou dissimulées).<sup>46</sup> »

<sup>45</sup> Voir, entre autres, Denis Duclos, *Le Complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, [édition numérique] 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1994)

<sup>46</sup> Richard Maxwell Brown, "Historical Patterns of Violence in America" in Hugh Davis Graham, Ted Robert Gurr, *Violence in America: historical and comparative perspectives: a report to the National Commission on the Causes and Prevention of Violence*, Washington, For sale by the Supt. of Docs., U.S. Govt. Print. Off., Vol. 1, 1969, p. 55-56 "It is not merely that violence has been mixed with the negative features of our history such as criminal activity, lynch mobs, and family feuds. On the contrary, violence has formed a seamless web with some of the noblest and most constructive chapters of American history: the birth of the nation (Revolutionary violence), the freeing of the slaves and the preservation of the Union (Civil War violence), the occupation of the land (Indian wars), the stabilization of frontier society (vigilante violence), the elevation of the farmer and the laborer (agrarian and labor violence), and the preservation of law and order (police violence). The patriot, the humanitarian, the nationalist, the pioneer, the landholder, the farmer, and the laborer (and the capitalist) have used violence as the means to a higher end. [...] We have resorted so often to violence that we have long since become a "trigger happy" people. Violence is ostensibly rejected by us as a part of the American value system, but so great has been our involvement with both negative and positive violence over the long sweep of our history that violence has truly become a part of our unacknowledged (or underground) value structure."

Ainsi, l'essentiel de nos sources primaires contemporaines, à savoir les films, les émissions ou fictions télévisées, les romans policiers ou les romans-vérité (true crime), sont américaines et sélectionnées en fonction de leur succès populaire et de leur statut d'initiatrices.

Notre recherche se déroule en trois temps. Notre première partie remontera aux sources des représentations de la scène de crime, afin d'analyser les modalités de son déploiement et d'identifier les moments où se fixent ses grandes lignes iconographiques et esthétiques. Cette partie doit répondre aux questions posées précédemment : la scène de crime existe-t-elle comme représentation ? À quel moment émerge-t-elle ? Sous quelles formes ? Comment se diffuse-t-elle ? Et quels sont les principaux éléments iconographiques et esthétiques qui la constituent ? Nous l'étudierons selon trois perspectives principales, chacune faisant l'objet d'un chapitre distinct. Le premier s'intéressera aux contextes de son émergence et de sa diffusion au XIX<sup>e</sup> siècle : nous suivrons, d'abord, la lente progression de l'idée de scientification de l'enquête criminelle et les premiers pas de la police scientifique ; nous retracerons, ensuite, l'intérêt nouveau que la scène de crime suscite auprès des journalistes faitdiversiers et les images qui naissent sous leur plume ; nous explorerons, enfin, ses représentations visuelles en s'appuyant sur les exemples qu'offrent les illustrations des meurtres de Whitechapel en 1888, d'une part et, d'autre part, sur les photographies de faits divers publiées dans la presse au début du XX<sup>e</sup> siècle, aussi bien que dans les revues *Déetective* et *Police magazine* de l'entre-deux-guerres. Le deuxième chapitre abordera les pratiques et les visées récréatives de la scène de crime. Dans un premier temps, nous montrerons la diversité des spectacles et des divertissements qui lui sont consacrés au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, de Madame Tussaud au musée Grévin en passant par la Morgue, le thanatourisme, les objets décoratifs ou la carte postale ; dans un deuxième temps, nous explorerons son déploiement dans la fiction policière, depuis les premiers romans de détection du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux romans de procédure du XX<sup>e</sup> siècle. Quant au dernier chapitre, il présentera les premiers et plus importants basculements artistiques de la scène de crime : sa retranscription dans certaines œuvres des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, son entrée au musée par l'entremise du photographe de

tabloïde Weegee et, enfin, sa consécration avec la série des *Death and Disasters* d'Andy Warhol.

Notre deuxième partie abordera la retranscription artistique du motif de la scène de crime. Intitulée « la banalité du mal », elle se compose de trois chapitres qui développent, chacun, un thème en rapport avec les représentations médiatiques contemporaines de la scène de crime et leur traduction dans notre corpus de photographies artistiques. Le premier chapitre sera ainsi dédié à la figure incontournable de la culture de masse actuelle, le *serial killer* : il s'agira tout d'abord de reconstituer sa généalogie et la genèse de son ascension, d'examiner ses ramifications historiques et culturelles, ses scènes de crime et les nouveaux imaginaires qu'elles engendrent. Nous aborderons ensuite le sujet de ses reliques, en mettant en parallèle leur marchandisation et leur recyclage artistique à partir des certains exemples de notre corpus. Enfin, pour clore ce chapitre sur le *serial killer*, nous nous pencherons sur les imaginaires de la frontière qu'il convoque et que l'on retrouve en filigrane dans quelques-unes de nos séries photographiques. Le deuxième chapitre poursuivra cette réflexion sur « la banalité du mal » en examinant, par un travail de va-et-vient constant et toujours sous le prisme de la scène de crime et de ses imaginaires, les représentations et les photographies de notre corpus articulées autour du thème du féminicide : l'image iconique de la femme assassinée, les féminicides mexicains et enfin, les homicides domestiques. Dans le troisième et dernier chapitre de cette partie, il sera question de meurtres racistes, à travers l'étude de deux œuvres photographiques, l'un sur les lieux où furent lynchés des Afro-Américains, l'autre sur des scènes de crimes commis par des groupuscules néo-nazis.

La troisième partie se penchera, pour terminer, sur « l'esthétique et l'imaginaire forensiques », largement déployés à partir de la fin des années 1980 et qui perdurent aujourd'hui dans la culture de masse. Si le terme « forensique », forme francisée de l'anglais *forensic*, s'est indéniablement imposé sous l'influence des séries télévisées américaines, nous y recourons, en ce qui nous concerne, parce qu'il englobe les « pratiques diverses relatives aux investigations criminelles qui se sont développées au cours du xx<sup>e</sup> siècle sous les noms de criminalistique, police technique, police

technique et scientifique.<sup>47</sup> » Nous l'utilisons ainsi en alternance avec le terme « criminalistique ». L'objet du premier chapitre est de montrer les premiers signes d'émergence de cette culture forensique, au cinéma, à la télévision et dans les romans *true-crime*, puis son essor avec le succès des romans de procédure et l'impact du procès d'O.J. Simpson et, enfin, son ancrage dans le paysage médiatique, la télévision en particulier. Avec l'avènement de la culture forensique, c'est la scène de crime qui triomphe sans partage et le deuxième chapitre s'emploiera à dégager les grandes lignes de son esthétique et de son iconographie, telles qu'elles se dessinent à travers les innombrables photographies, souvent tirées des dossiers judiciaires, qui envahissent désormais le petit écran. Nous examinerons ainsi l'éclairage au flash, le gros plan, les traces manifestes ou, au contraire, l'absence de traces. Là encore, il s'agira d'identifier les imaginaires à l'œuvre et de faire dialoguer entre elles les images médiatiques et celles de notre corpus. Le troisième chapitre, enfin, s'appliquera à analyser les principales déclinaisons de l'imaginaire forensique de la scène de crime, à partir de ses représentations essentiellement télévisuelles. Nous en dégagerons trois principales qui, bien qu'imbriquées et complémentaires, n'en restent pas moins distinctes : le « gothique », le « panoptique » et le « techno-sublime ». Nous examinerons leur rôle clé dans la diffusion de la peur et dans la légitimation d'un contrôle social généralisé et accru au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Comme précédemment, nous étudierons le déplacement de ces imaginaires dans certaines des œuvres de notre corpus.

Notion criminalistique, image textuelle, représentation et esthétique visuelles, la scène de crime se situe à la croisée de la culture scientifique et judiciaire, de la culture populaire de masse et de la culture artistique. À ce titre, ses imaginaires reflètent nos pratiques, nos croyances et nos idéologies, passées et contemporaines. Cette étude entend mettre en lumière leur construction historique et leur portée sociale, espérant ainsi contribuer à enrichir, même modestement, l'histoire des représentations.

---

<sup>47</sup> Laurène Renaut, Laura Ascone, Julien Longhi, « De la trace langagière à l'indice linguistique : enjeux et précautions d'une linguistique forensique », *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 188, n° 4, 2017, pp. 423-442

**PARTIE I**  
**ÉMERGENCE ET ANCRAGE**  
**DE LA SCÈNE DE CRIME**

---



PARTIE I  
ÉMERGENCE ET ANCRAGE DE LA SCÈNE DE CRIME

**INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE**

---

L'émergence puis l'enracinement de la scène de crime comme motif iconographique et textuel autonome, comme sujet à part entière, sont liés à l'essor conjoint de l'esprit scientifique, de la culture de masse et de la culture visuelle. Le XIX<sup>e</sup> siècle est, en effet, le « Siècle de la Science<sup>48</sup> », celui où « les savants modernes ont surpris les secrets jusqu'alors impénétrables [du monde], grâce aux admirables instruments de travail qui ont décuplé leur puissance d'investigation. » Érigés en héros du progrès, inventeurs et scientifiques œuvrent pour faire surgir « un ordre social pacifié, mieux réglé et ordonné.<sup>49</sup> » Le crime, acte par excellence inintelligible et obsession du siècle, n'échappe pas à la vague de positivisme scientifique et à la pensée rationnelle : de multiples savoirs, recherches et réflexions se développent, dans un premier temps, autour de la figure du criminel. Dans un second temps, la culture scientifique du fait établi et l'idéal d'expertise s'imposent dans la sphère judiciaire et, en particulier, dans la conception de l'enquête criminelle : l'intérêt se déplace progressivement de la figure du criminel à la reconstitution du déroulement du meurtre. Sous l'effet du nouveau « paradigme de l'indice<sup>50</sup> » à l'œuvre dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, un « savoir de type cynégétique<sup>51</sup> » émerge qui donne la primauté au déchiffrement des traces laissées par le criminel et entraîne un raisonnement à rebours, une « prophétie rétrospective<sup>52</sup> » pour le scientifique Thomas Huxley ou une « science de la déduction<sup>53</sup> » pour l'écrivain Arthur Conan Doyle. Avec la

---

48 G. Dallet, *Le Centenaire de la Science, 1789-1889. Le Monde vu par les Savants du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> fascicule, Paris, Baillière et fils, 1890, page de garde

49 François Jarrige, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte Poche, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 2014), [édition numérique non paginée]

50 Carlo Ginzburg, art. cit.

51 Ibid.

52 Thomas Huxley, "On the Method of Zadig: Retrospective Prophecy as a Function of Science (1880)" in Thomas Huxley, *Collected Essays*, Vol. IV, New York, Appleton, 1894, pp. 1-23

53 Chapitre premier, "The Science of Deduction", de *The Sign of Four* (1890) in Sir Arthur Conan Doyle, *The Complete Sherlock Holmes*, (préface Christopher Morley), Garden City, Doubleday, 1930, p. 89

criminalistique naissante, seuls comptent les faits établis à partir de la collecte des indices. C'est ainsi que la scène de crime, jusqu'alors secondaire, se voit investie d'une fonction primordiale : elle devient la clé de voûte sur laquelle repose tout l'édifice de l'enquête criminelle.

En parallèle, le siècle est également celui du capitalisme industriel triomphant, de l'urbanisation galopante, de l'alphabétisation et de la lente progression du temps libre et des loisirs, autant de facteurs qui participent activement à la culture et à la consommation de masse. En adoptant les modes industriels de production, le journal, le livre et le spectacle se démocratisent et se consomment désormais dans toutes les strates de la société. En « diffusant jour après jour, dans la même langue et souvent avec les mêmes termes, [...] des références et des valeurs communes<sup>54</sup> », comme le souligne Dominique Kalifa, la presse et l'édition jouent un rôle majeur dans la fabrication et la cristallisation de certains imaginaires, ceux du crime en particulier. Car si le crime ne paie pas, il fait vendre : « le meurtre est, sans aucun doute, une infraction très choquante, mais comme ce qui est fait ne peut être défait, autant en faire de l'argent<sup>55</sup> » écrit, dès 1842, l'hebdomadaire anglais satirique *Punch*. C'est l'âge d'or du crime sous toutes ses formes : faits divers journalistiques ou *crime broadsides*<sup>56</sup>, romans bon marché, *penny blood* ou *shilling chockers*<sup>57</sup>, illustrations, théâtres du boulevard du crime ou *penny gaffs*<sup>58</sup> de l'Est londonien. Dans ce flot constamment renouvelé, on observe un net glissement vers la culture de l'indice avec l'essor du roman de détection mais aussi dans l'écriture des faits divers criminels du dernier tiers du siècle : les récits se passionnent progressivement pour l'enquête et les traces. Le phénomène touche également les images démultipliées au cours du siècle sous la « poussée [du regard] qui ne se relâche pas<sup>59</sup> » : les illustrations délaissent peu à peu le moment du passage à l'acte pour son après-coup, la scène de crime. Quant à la photographie, son puissant imaginaire heuristique l'a déjà érigée en « précieuse

54 Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France, 1: 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p. 34

55 *Punch*, January-June 1842, London, Punch Publications Ltd, vol. 2, p. 190 "Murder is, doubtless, a very shocking offence; nevertheless, as what is done is not to be undone, let us make our money out of it."

56 Équivalents des canards criminels.

57 Romans criminels et/ou d'horreur qui coûtait un penny ou un shilling.

58 Théâtre très bon marché (un penny l'entrée) qui se produisait souvent dans les arrières salles des pubs.

59 Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, NRF/Gallimard, coll. Le Chemin, 1961, p. 13

auxiliaire de la police<sup>60</sup> » lorsqu'elle se diffuse en masse dans la nouvelle culture visuelle.

L'émergence et la fixation du motif de la scène de crime sont donc étroitement liées à la naissance du monde moderne et c'est ce cheminement qui constitue nos premiers chapitres : son apparition comme aboutissement de la scientification du judiciaire et de l'enquête policière, comme création journalistique, comme image et spectacle visuel et enfin, comme fiction divertissante. Pour terminer ce tour d'horizon, notre dernier chapitre porte sur sa montée en puissance dans le champ artistique au cours du xx<sup>e</sup> siècle, à la faveur d'une esthétique du banal et du quotidien qui se déploie alors, ce dont témoigne, entre autres, l'entrée au musée de la photographie.

---

60 Rodolphe Reiss, *Manuel de police scientifique (technique)*, T. 1 vols et homicides, Lausanne, Librairie Payot, 1911, p. 5



PARTIE I  
ÉMERGENCE ET ANCRAGE DE LA SCÈNE DE CRIME

CHAPITRE I  
ÉMERGENCE D'UNE IMAGE

---

Si les lieux du crime existent bien juridiquement, ils restent circonscrits pendant longtemps à un simple espace, pas totalement ignoré mais le plus souvent pris en compte de manière très secondaire par rapport au cadavre, le seul élément d'importance. La « culture de la précision<sup>61</sup> » qui émerge au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et se traduit par la primauté de l'observation, la quête d'exactitude absolue, par une frénésie de mensurations, de dénombrements et de statistiques et d'enquêtes en tous genres, finit par toucher la sphère judiciaire et policière vers la fin du siècle. Les regards se tournent alors progressivement vers la scène de crime et l'on commence à comprendre qu'en elle réside la solution de l'énigme. C'est cette lente évolution que nous souhaitons mettre en évidence dans la première partie de ce chapitre. Dans la seconde partie, il s'agira de montrer sa fixation comme motif journalistique à travers plusieurs descriptions stéréotypées qui vont nourrir et installer son imaginaire. La dernière partie, enfin, sera consacrée à ses représentations imagées : dans un premier temps, celles qui illustrent les articles sur les crimes retentissants de Whitechapel en Angleterre, puis, dans un second temps, les photographies de faits divers qui supplantent les dessins et se généralisent au début du XX<sup>e</sup> siècle dans la presse.

### 1.1 La scène de crime, une création scientifique

L'importance du lieu du crime est inscrite dans le droit pénal dès 1670, lorsqu'une Ordonnance criminelle stipule que « les juges dresseront sur-le-champ et sans déplacer, procès-verbal de l'état auquel seront trouvées les personnes blessées, ou le corps mort : ensemble du lieu où le délit aura été commis, et de tout ce qui peut

---

<sup>61</sup> David Aubin, Charlotte Bigg, H. Otto Sibum, *The Heavens on Earth: Observatories and Astronomy in Nineteenth-century Science and Culture*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 11 "the culture of precision"

servir pour la décharge ou conviction.<sup>62</sup> » Ce déplacement sur le *théâtre* du crime, pérennisé dans les remaniements successifs du droit criminel, fonde les bases légales de l'enquête criminelle. Le magistrat instructeur se déplace pour constater, avant toute chose, le « corps du délit », c'est-à-dire « l'ensemble des signes extérieurs du fait, qui le constituent crime ou délit; [...] l'objet même sur lequel a frappé le délit, et qui sert à prouver matériellement son existence<sup>63</sup> ». Dans un second temps, vient l'état du corps du délit, à savoir, « l'ensemble des circonstances essentielles ou accessoires du crime<sup>64</sup> » et pour terminer, l'état des lieux, soit « la description de l'endroit où le crime a été commis, indiquant tout ce que son inspection peut déceler de relatif à l'exécution du crime [...]»<sup>65</sup> » Le magistrat, qui peut être un juge de paix, un procureur ou un juge d'instruction, doit se faire accompagner d'un procureur, d'un substitut ou d'un greffier pour la rédaction du procès-verbal. Le juge d'instruction François Duverger, incite ses collègues, dans le manuel qu'il écrit à leur intention en 1839, à ne pas négliger l'état des lieux, étape importante de l'enquête :

« [...] le juge d'instruction décrit les lieux, leurs dispositions, leur distribution, leur situation, leurs alentours, leur proximité ou leur éloignement d'un chemin ou d'une grande route, d'une rivière, des habitations, d'où un secours aurait pu être demandé, d'où les cris de la victime auraient pu être entendus. [...] Trouve-t-on sur le sol des traces, des empreintes, qui soient distinctes, qui puissent être décrites fidèlement, calquées ou imitée, et qui fassent connaître le nombre, le genre et la direction des coupables? Remarque-t-on des taches de sang? [...] En cas de crime commis dans l'intérieur d'une maison, les meubles ont-ils été dérangés, brisés? Le désordre et la confusion ont-ils été 3 dedans ou au-dehors, ou bien chaque chose se trouve-t-elle intacte et dans sa place accoutumée? Les auteurs du crime ont-ils, dans leur fuite ou en s'éloignant, laissé sur le terrain, où auprès de la victime, quelques objets, papiers, armes ou instruments? L'état des lieux étant constaté, le juge d'instruction s'occupera immédiatement de rassembler, de saisir et de décrire les armes, les instruments, en un mot tout ce qui paraîtrait avoir servi à commettre le crime, tout ce qui paraîtrait en avoir été le produit [...]: ces pièces de conviction étant d'un très grand intérêt dans les procès criminels.<sup>66</sup> »

62 Ordonnance Criminelle du mois d'août 1670, Titre IV, article 1

63 François Duverger, *Manuel des juges d'instruction*, T. 1, Niort, Robin & Cie, 1839, p. 518

64 François Duverger, op. cit. p. 519

65 Ibid.

66 Ibid. p. 519-522

Lors de ce déplacement, un plan des lieux peut être dressé mais comme le Code criminel ou l'enseignement juridique ne spécifie aucune règle ni aucun protocole, la pratique, selon l'historienne Virginie Berger, « est loin d'être systématique<sup>67</sup> ». Le magistrat peut réaliser lui-même « un simple croquis, indiquant les rapports de situation et de distances, etc.<sup>68</sup> » ou le faire exécuter par son greffier et parfois même, par un professionnel – géomètre, architecte, arpenteur, agent voyer, professeur de dessin<sup>69</sup>. C'est ce qui explique la grande disparité des dessins conservés dans les dossiers de procédures, comme le constate Berger, dans son étude sur les départements des Deux-Sèvres et de la Vienne :

« [...] du simple croquis tracé sur le procès-verbal ou une feuille, parfois un morceau de papier, annexé au constat des lieux, au plan approximatif réalisé à main levée, au plan figuratif représentant le tracé de la maison, des pièces qui la composent et les alentours, au plan purement topographique, à l'élévation d'un bâtiment. [...] Rien de comparable entre le plan fait rapidement et celui dressé par un expert, exécuté le plus souvent à l'aquarelle.<sup>70</sup> »

La prise de mesures et la mise à l'échelle dépend de la méticulosité de l'enquêteur et varie d'une région à l'autre : dans le Poitou, par exemple, « bien souvent les plans et les cartes figurent sans échelle.<sup>71</sup> », en Seine-Maritime, au contraire, « le plan était [...] construit selon une échelle métrique précise<sup>72</sup> ». Seules les orientations cardinales semblent toujours indiquées.

Les plans topographiques donnent plus qu'« une notion visuelle exacte de l'endroit où le drame s'est déroulé<sup>73</sup> », ils montrent que le crime, même le plus atroce, se commet dans des lieux ordinaires, quotidiens<sup>74</sup>, intimes et familiers à la victime. Schémas sommaires ou croquis méticuleux, ils rendent compte de la configuration du lieu, de l'emplacement du mobilier et des objets éparpillés, de la position du cadavre,

67 Virginie Berger, « Les plans de l'enquête dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, 2004/2 n° 18, pp. 97-107

68 François Duverger, *Manuel criminel des juges de paix, considérés comme officiers de police auxiliaires du procureur de la République et comme délégués du juge d'instruction*, Poitiers, A. Dupré, 1876, note de bas de page p. 165

69 Marina Daniel, « Découverte du crime et besoins de l'enquête. Le dessin judiciaire en seime-inférieure au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, vol. 18, n° 2, 2004, pp. 109-122; Virginie Berger, art. cit.; Frédéric Chauvaud, *Justice et déviance à l'époque contemporaine*, op. cit. p. 143

70 Virginie Berger, art. cit.

71 Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance à l'époque contemporaine*, op. cit. p. 142

72 Marina Daniel, art. cit., p. 117

73 Alfredo Niceforo, *La Police et l'Enquête judiciaire scientifiques*, Paris, Librairie Universelles, 1907, p. 1

74 Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance à l'époque contemporaine*, op. cit. p. 143

de la trajectoire du sang ou des balles, des traces et des empreintes. Il arrive que plusieurs plans soient demandés pour fixer la scène de crime « dans une dynamique de la représentation qui va du “général au particulier”.<sup>75</sup> » Berger cite, par exemple, une scène de crime découpée en quatre séances à la manière d’un film, depuis le plan élargi du hameau jusqu’au plan resserré de la chambre du délit. L’historienne Marina Daniel remarque pour sa part que les dossiers judiciaires de Seine-Maritime contiennent deux plans au minimum, une vue « d’ensemble sur la configuration géographique » et « une observation de détail, focalisée sur les traces laissées par le suspect.<sup>76</sup> » Certains magistrats enquêteurs réclament également que des indices particuliers, traces ou objets, soient dessinés indépendamment du plan général de la scène de crime, « un carreau de fenêtre transpercé de balles<sup>77</sup> », par exemple, « un couteau de boucher<sup>78</sup> » ou « le devant [d’une] chemise<sup>79</sup> » trouée par de l’acide. Ce mode d’appréhension de la scène de crime, comme une totalité composée d’une mosaïque de détails, porte en germe les fondements de la criminalistique.

Selon le magistrat Duverger, la topographie judiciaire permet également de « donner des éclaircissements sur la perversité, la préméditation, la persévérance, les ruses et la culpabilité de l’auteur ou des auteurs du délit.<sup>80</sup> » Autrement dit, pour reprendre les termes de l’historien Michel Porret, le plan des lieux du crime sert à construire « la monstruosité morale des meurtriers<sup>81</sup> ». Il cite l’exemple d’un double meurtre commis dans une maison bourgeoise pour lequel le géomètre et peintre Jean-François Burdallet exécute plusieurs plans. Ceux-ci permettent de confirmer la préméditation établie par le rapport médico-légal mais ils révèlent aussi que l’un des meurtriers « se serait servi du cadavre comme d’un marchepied pour visiter une armoire.<sup>82</sup> » Pour les magistrats et les jurés, ce détail dans le dessin de Burdallet prouve qu’« un homme, capable d’une telle horreur [...]<sup>83</sup> » est forcément amoral.

75 Michel Porret, « Le topographe judiciaire à Genève », *Société & Représentations*, 1998/1, n° 6, pp. 191-209

76 Marina Daniel, art. cit. p. 114

77 Ibid.

78 Ibid.

79 Rodolphe Reiss, op. cit. p. 470

80 François Duverger, *Manuel des juges d’instruction*, T. 2, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Cosse et Marchal, 1862, p. 58

81 Michel Porret, « Topographie judiciaire: l’état des lieux du crime » in Michel Porret, *Sur la scène du crime: Pratique pénale, enquête et expertises judiciaires à Genève (XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècle)*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2008 [en ligne: <http://books.openedition.org/pum/20928>]

82 Ibid.

83 Ibid.

La topographie judiciaire, même imparfaite, combine, comme le fait remarquer Daniel, « plusieurs séquences temporelles : temps de la préméditation, temps du crime, temps de l'enquête, temps de la reconstitution.<sup>84</sup> » parce qu'elle donne la chronologie des événements et, à travers les mouvements du criminel, sa personnalité. Elle permet, comme le dira plus tard le criminaliste Rodolphe Reiss, « la reconstitution du mécanisme du crime.<sup>85</sup> » La progression de sa pratique au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et son accélération dans le dernier quart, reflète le « mouvement de rationalisation judiciaire qui traverse le siècle<sup>86</sup> ». En plans ou en dessins, les lieux du crime deviennent peu à peu des « territoires méthodiques<sup>87</sup> », bientôt soumis à l'observation scientifique : objectivité, exactitude, minutie et rigueur. Un « changement de paradigme » qui ouvre, naturellement, la voie à la photographie.

Durant une grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle néanmoins, la conviction qu'il faut examiner en profondeur l'intégralité du lieu du crime n'est pas encore acquise : le cadavre représente la principale « pièce à conviction<sup>88</sup> » et le médecin, la seule présence scientifique chargé « de lire et d'interpréter les traces du crime<sup>89</sup> ». La science criminelle se borne ainsi longtemps à la pratique médico-légale<sup>90</sup>, principalement « centrée sur le corps<sup>91</sup> » de la victime. Bien que la médecine légale soit devenue une spécialisation à part entière, les médecins légistes sont peu nombreux et officient plutôt dans les grandes villes. Selon l'historienne Sandra Menenteau, le médecin appelé sur les lieux du crime est souvent un simple généraliste, peu ou pas du tout formé à la pratique médico-légale, même si son rôle est prépondérant dans la décision d'ouvrir ou non une enquête car c'est lui qui détermine si le décès est d'origine criminel. Une fois l'enquête ouverte, on compte sur ses observations in situ et sur son autopsie pour aider à identifier le coupable, comme le dit le célèbre légiste Alexandre Lacassagne :

84 Marina Daniel, art. cit. p. 110

85 Rodolphe Reiss, op. cit. p. 355

86 Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance à l'époque contemporaine*, op. cit. p. 153

87 Ibid.

88 Sandra Menenteau, *Dans les coulisses de l'autopsie. Cadres, contraintes et conditions de l'expertise cadavérique dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat en histoire contemporaine sous la direction de Frédéric Chauvaud, Poitiers, Université de Poitiers, 2009, p. 949

89 Marina Daniel, « Le repérage des traces et des signes de violence sur le corps meurtri au XIX<sup>e</sup> siècle (l'exemple du département de la Seine-Inférieure) » in Frédéric Chauvaud (dir.), *Corps saccagés*, op. cit. p. 41

90 Pour le médecin légiste Victor Baltazard, par exemple, « pendant longtemps, la médecine légale constitua toute la police scientifique. » Cité in Michel Porret, « Le topographe judiciaire à Genève », art. cit.

91 Ian Burney, « Our Environment in Miniature: Dust and the Early Twentieth-Century Forensic Imagination », *Representations*, Vol. 121, n° 1, 2013, pp. 31-59

« le rapport médical est [...] la base ou le point de départ d'une instruction. Les affaires qui viennent au grand jour de la Cour d'Assises [...] ont en effet, telle ou telle solution d'après les constatations médicales.<sup>92</sup> »

L'importance du rapport médical et le piètre niveau d'une majorité de médecins poussent les quelques sommités de médecine légale à publier des manuels pratiques afin d'éclairer leurs confrères sur les « droits et [...] devoirs du médecin comme expert, accomplissant des actes médico-judiciaires<sup>93</sup> ». Leurs directives sur la façon de réaliser les premières constatations montrent que d'une manière générale, la scène de crime, est souvent reléguée au dernier plan. Sur les presque cinq cents pages que compte son *Précis de médecine judiciaire*<sup>94</sup> publié en 1878, Lacassagne ne consacre que quelques lignes sur le « lieu occupé par le corps » qu'il restreint aux abords immédiats du cadavre. À leur décharge, les médecins légistes doivent faire attention de ne pas « empiéter sur le terrain exclusivement réservé aux magistrats », ainsi que le fait remarquer Lacassagne qui ajoute qu'ils jouent un « rôle subalterne d'auxiliaire de la justice<sup>95</sup> ».

Il existe cependant un précurseur dans l'intérêt porté à la scène de crime, le médecin légiste anglais William Guy qui lui consacre plusieurs pages dans son *Principles of Forensic Medicine*<sup>96</sup>, publié en 1844. Sous le titre « Relation du cadavre aux objets environnants<sup>97</sup> » (*Relation of the Body to surrounding objects*), il incite les médecins à observer attentivement « le lieu où le corps est trouvé<sup>98</sup> » pour s'assurer que c'est bien là qu'il a été assassiné, « la position du corps<sup>99</sup> » pour vérifier qu'elle est compatible avec les causes du décès, « le sol ou la surface sur laquelle repose le corps<sup>100</sup> » pour y relever des traces de lutte, de pieds ou de sang, et enfin, « la position des objets environnants<sup>101</sup> » et les vêtements. Il insiste sur le fait « qu'aucun objet, aussi insignifiant soit-il, [...] ne puisse être négligé<sup>102</sup> » et invite ses lecteurs à ne

92 Alexandre Lacassagne, *Le Vade-mecum du médecin expert*, Lyon, A. Storck, 1892, p. 1

93 Alexandre Lacassagne, *Précis de médecine judiciaire*, Paris, Masson, 1878, p. 25

94 Ibid. p. 189

95 Ibid. p. 23

96 William Guy, *Principles of Forensic Medicine*, London, Henry Renshaw, 1844

97 Ibid. p. 275

98 Ibid. "The place in which the body is found."

99 Ibid. "The position of the body."

100 Ibid. p. 277 "The soil or surface on which the body lies."

101 Ibid. "Position of surrounding objects."

102 Ibid. p. 275 "[...] that no object, however trifling, which may possibly throw light on the cause of death, may be overlooked."

pas s'arrêter aux « objets qui s'offrent à l'œil » mais à « rechercher ceux que l'on ne voit pas au premier regard.<sup>103</sup> » Pour lui, le médecin légiste compétent doit posséder « la justesse du bon observateur<sup>104</sup> ». Ses recommandations reflètent les préceptes scientifiques contemporains sur l'importance de l'observation mais elles portent également en germe certains des futurs principes de la criminalistique.

Malgré tout, il émerge progressivement une prise de conscience de l'importance des lieux, encouragée par l'essor d'autres types d'expertises complémentaires à celle du cadavre : analyses des taches, de la poussière, de la boue ou des empreintes sur le sol. Ambroise Tardieu, par exemple, incite les médecins à se préoccuper des taches de sang présentes ailleurs que sur le cadavre :

« Il est un dernier ordre de preuves que l'on pourrait très utilement tirer du siège, du nombre, de la forme et de la disposition des taches de sang ou autres qui peuvent se trouver sur la victime, sur le meurtrier supposé, sur des armes ou des objets saisis en sa possession, sur ses vêtements, sur le lieu où le crime a été commis. [...] [L'expert] reconnaîtra ainsi à l'aide des caractères physiques, chimiques et microscopiques, les taches de sang, de matière cérébrale, les débris de peau, de chair, de tissu, quelconques, les taches de terre, de boue, de poussière et de plâtre.<sup>105</sup> »

Pour autant et contrairement aux principes de la future criminalistique, les médecins légistes appréhendent encore la scène de crime comme un espace fragmenté avec une figure centrale, le cadavre, autour de laquelle gravitent des éléments périphériques comme les taches et les empreintes. Leur vision est naturellement plus physiologique que spatiale.

De plus, l'idée d'utiliser l'image n'effleure jamais la médecine légale, chose que le docteur Vernois remarque et déplore en 1870, dans un article sur les « applications de la photographie à la médecine légale » :

« Depuis longtemps déjà elle [la photographie] a prêté son secours à la justice dans un certain nombre de circonstances, bien connues de nos collègues messieurs les avocats. J'ai en vain cherché dans les *Traité modernes de médecine légale*, [...] dans MM. Devergie, Tardieu, Gasper, Briand et Chaudé, quelques renseignements à cet

103 Ibid. "It is not enough to see the objects which actually present themselves to the eye; he must look for such as are not obvious at the first glance."

104 Ibid. "[...] the correctness of a good observer [...]"

105 Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur les blessures*, Paris, Baillière et Fils, 1879, pp. 140-141

égard. [...] Nulle part je n'ai rencontré un chapitre consacré aux applications de la photographie à la médecine légale.<sup>106</sup> »

Dans sa thèse sur l'autopsie judiciaire, Sandra Menenteau constate effectivement que les « documents iconographiques [sont] absents des dossiers des cours d'assises<sup>107</sup> » alors même que la photographie connaît un plein essor grâce à ses récents progrès techniques. L'absence de photographies dans les rapports médicaux-légaux poitevins que Menenteau étudie n'est d'ailleurs pas justifiée, dit-elle, par le manque de photographes dans la région puisque « dès la fin des années 1850, des ateliers de photographes se sont ouverts dans la ville de Poitiers<sup>108</sup> ». Vernois, qui considère son usage comme fondamental dans le cadre d'une enquête criminelle, confirme qu'il est facile d'y avoir recours :

« [...] reproduire le siège, la forme, l'étendue des blessures, quelquefois la figure des instruments du crime, [...]. Il faudra reproduire la forme des vêtements de la victime et de l'accusé, les empreintes des pieds et des mains et de tout objet qui peut avoir rapport à l'assassinat, [...]. L'image intérieure d'une chambre, d'une cour, l'image d'une maison est très souvent indispensable [...]. On devra appliquer la photographie aux fragments de cadavre [...] pour les confronter plus tard avec d'autres parties semblables qui pourraient être retrouvées. [...] L'usage de la photographie et le métier de photographe sont maintenant si répandus, que presque partout, même dans les villes de peu d'importance, on trouve facilement soit des artistes, soit de simples amateurs prêts à concourir à ces recherches.<sup>109</sup> »

Paradoxalement, alors que le rapport d'autopsie « aspire [...] à plus d'objectivité<sup>110</sup> » et rejette « toute manifestation d'une quelconque émotion de la part du médecin<sup>111</sup> », celui-ci néglige la photographie. Selon Menenteau, l'absence traditionnelle d'images dans la littérature médico-légale montre que la « culture de l'image<sup>112</sup> » n'existe pas dans le monde de la médecine légale. Les médecins n'y pensent pas et leur premier réflexe est de s'en tenir à ce qu'ils savent faire le mieux, la description textuelle.

<sup>106</sup> Vernois, « Applications de la photographie à la médecine légale. Rapport sur une communication de M. le docteur Bourion » (lu à la séance du 13 décembre 1869), *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 2<sup>e</sup> série, t. 33, Paris, Baillière, 1870, p. 248

<sup>107</sup> Sandra Menenteau, thèse citée, p. 183

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Vernois, art. cit.

<sup>110</sup> Sandra Menenteau, thèse citée, p. 203

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Ibid. p. 200

Dans les faits comme dans les imaginaires, la scène de crime est encore tributaire de la médecine médico-légale, et sa représentation passe par celle du cadavre. Ainsi, au cours des procès, le cadavre, entier ou en morceaux, est exposé à la vue de tous, avec les autres « épaves du crime<sup>113</sup> » sur la table des pièces à conviction placée entre l’estrade où siègent les magistrats et la barre des témoins. « On se hisse sur les bancs, on se juche sur les moindres saillies pour jeter un regard vers la table<sup>114</sup> » et tenter d’y apercevoir les bocaux dans lesquels se trouvent conservés « la tête de la malheureuse<sup>115</sup> », « le bras gauche et les débris des jambes de la victime<sup>116</sup> », la « main mutilée du malheureux [...] sur laquelle [...] on aperçoit encore dans la paume et à l’extrémité des doigts de larges taches sanglantes [...]»<sup>117</sup> » Parfois, il ne reste que des ossements comme au procès de Landru, par exemple :

« Hier ce fut l’ouverture du musée Landru. Voici les pièces à conviction du jour : une série de petites boîtes de carton noir, à bordure verte, comme on en voit dans les galeries scientifiques, au muséum d’histoire naturelle [...]. Sur les étiquettes de ces boîtes, on lit « Os crâniens (crâne et face) humains (membres inférieurs). Os de Vernouillet, avec trait de scie et coups de serpe. Os indéterminables (ceux-ci renfermés dans une grande caisse).<sup>118</sup> »

« Théâtre de la cruauté en miniature<sup>119</sup> » comme le dit si bien Chauvaud, la table d’un « aspect étrangement lugubre » provoque beaucoup d’émotion auprès des jurés et du public surtout que les médecins ou les magistrats n’hésitent pas à jouer avec comme d’un accessoire macabre. Le journaliste judiciaire Albert Bataille se souvient ainsi de « ce président des assises en robe rouge descendant tout à coup de son estrade, prenant un des ossements de Vétard [la victime] et le mettant sous les yeux de Morand [l’accusé]<sup>120</sup> » ou encore, de cet expert qui, « au milieu de l’émotion générale, prend sur la table des pièces à conviction le crâne de la victime » puis saisit « la hachette et, s’approchant des jurés, [...] leur montre l’enfoncement produit par le

113 *Le Petit Journal*, 1<sup>er</sup> septembre 1879

114 *Le Petit Journal*, 16 mars 1877

115 *Le Petit Bulletin des Tribunaux*, 31 août 1879

116 Albert Bataille, *Causes criminelles et mondaines de 1888*, Paris, Dentu, 1889, p. 123

117 *Ibid.* p. 143

118 *Le Matin*, 25 novembre 1921

119 Frederic Chauvaud, « Les pièces anatomiques exhibées. De la scène du crime à la table des pièces à conviction (1811-1940) » in Frederic Chauvaud (dir.), *Corps saccagés*, op. cit. p. 100

120 Albert Bataille, op. cit. p. 144

coup terrible asséné sur le crâne<sup>121</sup> ». D'autres fois encore, la mise en scène macabre des restes atteint à son paroxysme, au grand dam de la défense :

« Mais voici qu'on ouvre une grande caisse oblongue, semblable à un cercueil. L'huissier en retire les branchages qui recouvraient le cadavre, et, après ces branchages, un mannequin qui est déposé sur la table des pièces à conviction. Ce mannequin représente avec une horrible exactitude le corps de la morte : les vêtements d'Amélie Russak ont été ajustés sur un squelette en bois ; la tête de la victime a été modelée en cire, et, quand l'audienier enlève le voile blanc qui la cache, un frisson parcourt l'auditoire.<sup>122</sup> »

La table devient un spectacle dont l'unique but est de faire primer l'effet sur tout le reste pour susciter les émotions les plus fortes. C'est un « musée macabre [...] plus saisissant que tous les récits<sup>123</sup> », posé là pour matérialiser l'acte d'accusation, et remporter la conviction des jurés. « Morgue des choses<sup>124</sup> » du crime, elle est, en quelque sorte, une image réduite de la scène de crime, mais une image fragmentée et incohérente, à l'opposé de celle, unitaire et rationnelle, que la criminalistique crée et installe à la fin du siècle.

« L'envahissement progressif de l'esprit scientifique est partout visible<sup>125</sup> », lit-on dans les *Archives de l'anthropologie criminelle* de 1888. La justice n'échappe pas à ce mouvement de fond qui progresse tout au long du siècle et elle doit évoluer pour répondre aux exigences de la modernité contemporaine, au moment où les journaux « s'emplissent d'articles évoquant les rayons cathodiques et les rayons X, présentent les portraits de Becquerel, de Curie, de Rutherford ou de Mendéléief.<sup>126</sup> »

Avant que ne sonne « le temps de l'expertise<sup>127</sup> » à la fin du siècle, seules quelques figures de la médecine légale incarnent la science de l'enquête criminelle et tiennent, à ce titre, le haut du pavé médiatique. La multiplication et la progression des savoirs exigent de plus en plus un apprentissage et une maîtrise, même rudimentaires. Des

121 Albert Bataille, *Causes criminelles et mondaines de 1896*, Paris, Dentu, 1897, pp. 272-273

122 Albert Bataille, *Causes criminelles et mondaines de 1882*, Paris, Dentu, 1883, p. 135

123 Albert Bataille (dir.), *Le Palais de justice de Paris, son monde et ses mœurs*, Préface de M. Alexandre Dumas fils, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1892, p. 277

124 Ibid.

125 A. Bournet, « Revue Critique », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 3, Paris, Masson, 1888, p. 363

126 Frédéric Chauvaud, « L'essor des spécialités » in Frédéric Chauvaud, Laurence Dumoulin, *Experts et Expertise judiciaire : France, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 91-114 [en ligne : <http://books.openedition.org/pur/8439>]

127 Ibid.

voix commencent à s'élever pour dénoncer les lacunes béantes des magistrats et des policiers en matière de connaissances scientifiques, qui seraient un obstacle au bon déroulement de l'enquête. Dans un article des *Archives de l'anthropologie criminelle* de 1889, les médecins Henry Coutagne et Albert Florence déplorent ainsi leur négligence et plaident pour la mise en place de protocoles scientifiques sur la scène de crime :

« Il serait du devoir de la Chancellerie [...] que la recherche de preuves si importantes ne fût pas laissée aux hasards de l'initiative et de l'intelligence individuelle de ses fonctionnaires. Nous ne cesserons d'insister dans ces Archives en toute occasion sur la nécessité d'introduire des règles scientifiques dans les opérations de la justice criminelle. Le magistrat et les officiers de police judiciaire devraient procéder dans leurs constatations méthodiquement et d'après des points de repère constants [...]»<sup>128</sup> »

Quatre ans plus tard, l'Autrichien Hans Gross, publie *Handbuch für den Untersuchungsrichter* (Manuel pratique d'instruction judiciaire), œuvre pionnière qui marque la naissance de la criminalistique. Il l'a écrite dans l'intention de donner aux enquêteurs des rudiments scientifiques parce que, dit-il, un bon enquêteur doit être capable de « reconnaître *quand il doit recourir à des experts, quels experts choisir et quelles questions leur poser*»<sup>129</sup> », quand il n'est pas obligé, dans certains cas, de « jouer *lui-même* le rôle d'expert.<sup>130</sup> » Bien que Gross insiste sur la valeur et la place incontournable de l'expertise médico-légale, il considère que l'enquête ne doit pas reposer dans les seules mains des légistes :

« Il ne faut jamais oublier que le meilleur des experts est loin d'être un criminaliste. [...] Souvent, les médecins, même ceux qui possèdent une longue expérience, n'ont jamais appris l'art de rédiger un rapport satisfaisant en matière pénale. Ils peuvent parfaitement connaître leur métier et pouvoir donner les informations les plus utiles, mais ils sont incapables, dans une affaire criminelle, d'employer

128 D<sup>rs</sup> H. Coutagne et Florence, « Les empreintes dans les expertises judiciaires », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 4, Paris, Masson, 1889, p. 25

129 Hans Gross, John Adam, J. Collyer Adam, *Criminal Investigation, A Practical Handbook for Magistrates, Police Officers and Lawyers, Translated and adapted from System Der Kriminalistik of Dr Hans Gross*, Madras, A. Krishnamachari, 1906, p. XXI  
“[...] instructing him [Investigating Officer] how to recognise *when he ought to resort to experts, what experts should be chosen, and what questions must he submitted to them.*”

130 Ibid. “But there are also cases, nor are they extremely rare, where the Investigating Officer must *himself* play the role of expert.”

leurs connaissances et de répondre avec précision aux questions qui leur sont posées.<sup>131</sup> »

Autrement dit, le seul maître à bord doit rester l'enquêteur : lui seul décide, contrôle et conduit l'enquête mais cette maîtrise absolue exige un savoir scientifique suffisant. Gross insiste de nombreuses fois sur l'érudition extra-juridique qu'il lui faut acquérir pour le bon déroulement de sa mission :

« [...] des connaissances médicales lui seraient d'une grande aide. [...] L'officier enquêteur doit donc savoir plus de choses que ce qui est écrit dans le Code, s'il veut obtenir des réponses pertinentes. Et s'il est totalement ignorant de tous les sujets liés au savoir extérieur, il ne peut pas espérer obtenir l'aide que les spécialistes pourraient lui apporter. [...]

Tous les experts en matière criminelle savent que l'enquêteur, dans l'exercice de ses fonctions, peut être contraint de s'appuyer sur toutes, absolument toutes les connaissances variées qu'il a accumulées, et, au moins une fois dans sa vie, il se trouvera un moment où il regrettera son ignorance de ce qu'il a négligé d'acquérir.<sup>132</sup> »

Comme l'enquêteur n'a ni les livres nécessaires sous la main, ni le temps pour les lire, il faut que ces « notions dont il a besoin [soient] réunies ensembles, de manière complète<sup>133</sup> », raison pour laquelle Gross propose ce manuel. Il présente la scène de crime comme « la véritable pierre angulaire de l'officier enquêteur<sup>134</sup> » qui doit être minutieusement inspectée mais aussi appréhendée « dans son aspect général et dans chacun de ses détails<sup>135</sup> ». Les trois-quarts du livre sont consacrés à expliquer chacune des étapes de l'observation et de la collecte d'indices sur la scène de crime, les expertises médico-légales, la balistique, la topographie judiciaire, les empreintes et traces de sang. Il conseille à l'enquêteur de comparer les différentes traces et

---

131 Ibid. p. XXIII "It must never be forgotten that the best of experts is far from being a criminalist. [...] Frequently medical men, even men of long experience, have never learnt the art of drawing up a satisfactory report in a criminal matter. They may know their trade thoroughly and be able to give most useful information, but are incapable in a criminal matter of applying their knowledge and answering questions put to them with any precision."

132 Ibid. p. XXII-XXIII /p. 2 "[...] medical knowledge would be of great assistance to him. [...] The Investigating Officer must therefore know something more than what is set out in the Codes, if he wants to obtain answers to the point. And if he is entirely ignorant on all matters connected with outside knowledge, he cannot gain that assistance from specialists which they would otherwise be able to afford. [...] Every criminal expert knows that the Investigating Officer in the exercise of his functions may be compelled to draw on all, absolutely all, the varied knowledge he has amassed, and that he will feel at least once in his life a profound regret for his ignorance of what he has neglected to acquire."

133 Ibid. p. XXVI "[...] the notions he is in need of, united in one systematic whole"

134 Ibid. p. 123 "[...] inspection of localities is a real touchstone for the Investigating Officer."

135 Ibid. p. 127 "[...] both in its general aspect and in detail [...]"

projections de sang provoqués par les mouvements en étudiant « les trottoirs et les routes à proximité immédiate des grands hôpitaux, où de nombreuses personnes se rendent quotidiennement, après avoir été blessées<sup>136</sup> ». Il écrit aussi qu'il faut s'entraîner à déchiffrer n'importe quelle empreinte :

« Chaque jour, voire à chaque instant, il doit apprendre quelque chose liée à son travail. Ainsi l'enquêteur zélé notera, lors de ses promenades, les empreintes de pas dans la poussière de la grande route ; il observera les traces que laissent les animaux, les roues des carrioles, les impressions sur l'herbe, là où quelqu'un s'est assis, couché ou a peut-être déposé une charge. Il examinera les petits morceaux de papier qui ont été jetés, les marques ou lésions sur les arbres, les pierres déplacées, le verre ou la poterie brisée, les portes et les fenêtres ouvertes ou fermées de manière inhabituelle. Tout ce qui peut lui fournir une occasion de déduire une conclusion et d'expliquer ce qui s'est produit précédemment.<sup>137</sup> »

Gross appelle de ses vœux un enquêteur sur le modèle du « fin limier » que l'on trouve déjà dans la fiction ou dans les Mémoires de policiers comme celles de Monsieur Claude dont l'adjoint, « Œil de Lynx », est capable de construire « tout un échafaudage d'investigations avec un fragment de lettre, un bout d'adresse ou un chiffon de papier<sup>138</sup> ». Un enquêteur au « savoir de type cynégétique » comme l'évoque Carlo Ginzburg dans son analyse du paradigme de l'indice : l'idée du chasseur capable « de lire une série d'événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par les proies.<sup>139</sup> » On touche là au fondement même de l'enquête policière moderne, réelle ou fictive : reconstituer le déroulement et l'histoire d'un meurtre à partir des traces lacunaires laissés par l'assassin sur le lieu du crime.

Le « modèle cognitif » initial qui inspire Gross et ses contemporains, puise en effet ses sources dans la démarche inductive et prédictive de George Cuvier. À partir de fragments d'os fossilisés, Cuvier reconstitue des espèces et des mondes disparus :

136 Ibid. p. 563 “Frequently it is of importance to know whether the person from whom the blood has dropped was, at the time when the drop fell, standing still or moving, and in the latter case in which direction and how fast. For this purpose one can with advantage make a study of the pavements and road ways in the immediate vicinity of large hospitals, to which many people go daily, soon or immediately after receiving an injury;”

137 Ibid. pp. 2-3 “Every day, nay every moment, he must be picking up something in touch with his work. Thus the zealous Investigating Officer will note on his walks the footprints found on the dust of the highway; he will observe the tracks of animals, of the wheels of carriages, the marks of pressure on the grass where someone has sat or lain down, or perhaps deposited a burden. He will examine little pieces of paper that have been thrown away, marks or injuries on trees, displaced stones, broken glass or pottery, doors and windows open or shut in an unusual manner. Every thing will afford an opportunity for drawing conclusions and explaining what must have previously taken place.”

138 Antoine Claude, Théodore Labourieu, *Mémoires de Monsieur Claude, Chef de la police de sûreté sous le Second Empire*, t. 4, Paris, Jules Rouff, 1881, p. 153

139 Carlo Ginzburg, art. cit.

« Antiquaire d'une espèce nouvelle, il m'a fallu apprendre à déchiffrer et à restaurer ces monuments, à reconnaître et à rapprocher [...] les fragments épars et mutilés dont ils se composent; à reconstruire les êtres antiques auxquels ses fragments appartenaient [...].[...] il faut que l'observation supplée au défaut de la théorie; elle établit des lois [...] presque aussi certaines que les lois rationnelles, quand elles reposent sur des observations suffisamment répétées, en sorte qu'aujourd'hui quelqu'un qui voit seulement la piste d'un pied fourchu peut en conclure que l'animal qui a laissé cette empreinte ruminait, [...]. Cette seule piste donne donc à celui qui l'observe, et la forme des dents, et la forme des mâchoires, et la forme des vertèbres, et la forme de tous les os des jambes, des cuisses, des épaules, et du bassin de l'animal qui vient de passer. C'est une marque plus sûre que toutes celles de Zadig.<sup>140</sup> »

L'œuvre de Cuvier, pour l'historienne Claudine Cohen, « est la pierre angulaire d'une réflexion sur les procédures de preuve [...]»<sup>141</sup> : chaque débris d'os représente un « fait » qui, confronté et réuni aux autres débris, est appréhendé comme la partie d'un tout, ce qui permet de reconstituer l'histoire passée. De plus, chaque fragment, comme le souligne Cohen, « acquiert son statut d'authenticité et sa valeur heuristique par le récit des *circonstances* de sa découverte et par l'autorité de la personne qui en est l'auteur.<sup>142</sup> » Ce « principe de Zadig<sup>143</sup> » joue un rôle fondamental dans la lente consécration, au sein de l'enquête judiciaire, de l'indice et de la scène de crime qui le recèle.

C'est pourquoi, dans le domaine judiciaire, on trouve une référence à Cuvier dès 1838 sous la plume de l'avocat anglais William Wills qui établit, dans son essai sur la preuve circonstancielle, un lien entre la méthode du paléontologue et la recherche des preuves :

« Chaque branche du savoir présente des exemples instructifs qui montrent à quel point ce mode de raisonnement peut être solidement appliqué. L'observateur scientifique, à partir de l'examen de fragments incomplets, désagrégés sous les soleils et les tempêtes au fil des âges, reconstitue un exemple de l'original dans toute sa splendeur et symétrie initiales. Une connaissance approfondie de l'anatomie comparée a permis à l'immortel Cuvier de décrire, à partir d'un seul os fossile, la structure et les habitudes de nombreux animaux disparus du monde

<sup>140</sup> M. Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, t. 1, Paris, Deterville, 1812, pp. 1-4

<sup>141</sup> Claudine Cohen, « Stratégies de la preuve dans les Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes de Cuvier » in Claude Blanckaert (dir.), *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 1997, pp. 523-539 [en ligne : <http://books.openedition.org/mnhn/1765>]

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Thomas Huxley, "On The Method of Zadig", *Popular Science Monthly*, Vol. 17, August 1880

antédiluvien. [...] Ainsi, une science éclairée de la nature humaine nous permet souvent, sur la base de faits apparemment négligeables, de suivre les méandres tortueux du crime, pour finalement découvrir son auteur coupable, aussi sûrement que les traces qui mènent le chasseur à son gibier.<sup>144</sup> »

Gross ne se réfère jamais à Cuvier mais il ne peut l'ignorer: le primat qu'il accorde à la scène de crime, à l'observation maniaque de chaque détail matériel, de chaque trace, infime ou insignifiante « un peu de poussière, une fragile moucheture de boue<sup>145</sup> » et le raisonnement qu'il adopte pour les lier entre eux témoignent de l'influence des principes méthodologiques du père de la paléontologie. Son chapitre « Diverses empreintes et empreintes de pas » est, sur ce point, exemplaire. Gross s'y livre à une spectaculaire démonstration sur les conclusions que l'on peut tirer d'une observation d'empreintes de pas: la corpulence de celui qui les a laissées, son itinéraire et les événements qui le ponctuent<sup>146</sup>. Ce qui est notable chez Gross et atteste d'une culture nouvelle de l'indice, c'est sa conviction absolue que celui-ci prévaut, en matière de preuve, sur le témoignage. Il ne cesse, tout au long de son manuel, d'alerter l'enquêteur sur le peu de fiabilité des témoins:

« Il est possible d'arriver à extraire la vérité de la bouche de deux témoins, de se faire une idée des circonstances dans lesquelles se sont produits les faits et de s'en satisfaire, mais la preuve sera rarement incontestable et matérielle. [...] La trace d'un crime découverte et bien exploitée, un croquis exact, aussi si simple soit-il, une lame de microscope, une lettre décodée, la photographie d'une personne ou d'un objet, un tatouage, un morceau de papier brûlé reconstitué, une enquête minutieuse, mille autres choses matérielles sont autant d'exemples de témoignages incorruptibles, impartiaux et constants d'où sont exclues les perceptions erronées, inexacts et biaisés, ainsi que la malfaisance, le parjure et la collaboration illégale. À mesure que la science de l'enquête criminelle avance, le témoignage oral régresse et l'importance de la preuve incontestable progresse;

<sup>144</sup> William Wills, *An Essay on the Rationale of Circumstantial Evidence*, London, Longman, Orme, Brown, Green & Longmans, 1838, p. 18-19 "Every branch of knowledge presents instructive examples of the extent to which this mode of reasoning may be securely carried. The scientific observer, from the inspection of shapeless fragments, which have mouldered under the suns and storms of ages, constructs a model of the original in its primitive magnificence and symmetry. A profound knowledge of comparative anatomy enabled the immortal Cuvier, from a single fossil bone, to describe the structure and habits of many of the extinct animals of the antediluvian world. [...] So an enlightened knowledge of human nature often enables us, on the foundation of apparently slight circumstances, to follow the tortuous windings of crime, and ultimately to discover its guilty author, as infallibly as the hunter is conducted by the track to his game."

<sup>145</sup> Hans Gross, op. cit. p. 130 "[...] a little dust, a splash of dirt easy to efface [...]"

<sup>146</sup> Ibid. pp 485-487

si « les preuves circonstanciées ne peuvent mentir », les témoins, eux, le peuvent et le font.<sup>147</sup> »

La criminalistique qui naît avec Gross s'inscrit à la croisée de la « prédiction rétrospective<sup>148</sup> » initiée par Cuvier et de l'expertise scientifique, dont elle constitue en quelque sorte le prolongement et l'aboutissement. Avec elle s'amorce la « prééminence absolue de la preuve indiciale dans sa forme scientifique<sup>149</sup> », comme l'écrira plus tard Edmond Locard. Un mouvement que le juriste René Garraud constate dès 1907 :

« On peut suivre cette évolution dans les quatre phases que la preuve paraît avoir parcourues, la phase *ethnique*, la phase *religieuse*, la phase *légale* et la phase *scientifique*. [...] »

La phase *légale* [...] “C'est dans cette période que l'aveu du coupable est considéré comme la reine des preuves” [...] La phase *scientifique* dans laquelle la preuve par excellence sera fournie par l'expertise [...]”<sup>150</sup> »

Contrairement à la criminologie qui place le criminel au centre de ses recherches, la criminalistique ne s'intéresse qu'à la matérialité de son absence : les traces de son passage et de son geste dont elle tente de déchiffrer la signature. Son seul but, établir les faits, reconstituer l'histoire du crime et identifier son auteur. Avec l'essor de la criminalistique, c'est la scène de crime qui triomphe et colonise l'imaginaire du crime : elle seule constitue le point de départ, la source et la base même de l'enquête scientifique.

Le glissement vers une conception plus scientifique de l'enquête criminelle appelle la photographie à jouer un rôle majeur : « auxiliaire très puissant dans les recherches scientifiques de tout genre<sup>151</sup> », son usage arrime définitivement

---

147 Ibid. p. XXVI “Out of the mouths of two witnesses we may arrive at the real truth, we may form for ourselves an idea of the circumstances of an occurrence and satisfy ourselves concerning it, but the evidence will seldom be true and material; [...] Evil design and artful deception, mistakes and errors, most of all the closing of the eyes and the belief that what is stated in evidence has really been seen, are characteristics of so very many witnesses, that absolutely unbiassed testimony can hardly be imagined. [...] The trace of a crime discovered and turned to good account, a correct sketch be it ever so simple, a microscopic slide, a deciphered correspondence, a photograph of a person or object, a tattooing, a restored piece of burnt paper, a careful survey, a thousand more material things are all examples of incorruptible, disinterested, and enduring testimony from which mistaken, inaccurate, and biased perceptions, as well as evil intention, perjury, and unlawful co-operation, are excluded. As the science of Criminal Investigation proceeds, oral testimony falls behind and the importance of realistic proof advances; ‘circumstances cannot lie’, witnesses can and do.”

148 “Retrospective Prophecy”, expression employée par Thomas Huxley, art. cit.

149 Edmond Locard, *L'Enquête criminelle et les méthodes scientifiques*, Paris, Flammarion, 1920, p. 18

150 R. Garraud, *Traité théorique et pratique d'instruction criminelle et de procédure pénale*, t. 1, Librairie du Recueil Sirey, 1929 (1<sup>re</sup> éd. 1907), pp. 497-500

151 Alfredo Niceforo, op. cit. p. 10

l'investigation à la science. Criminologue et criminaliste italien, Alfredo Niceforo explique en quoi la photographie diffère de la topographie judiciaire :

« À l'aide de la photographie on conserve donc la vision la plus complète des lieux; le plan est le coup d'œil jeté d'en haut sur le schéma d'ensemble du lieu qu'on veut examiner; quelque chose comme un paysage vu de la nacelle d'un ballon tandis que la photographie ou les photographies sont l'analyse détaillée de chaque section du lieu. Le plan n'est que le squelette, la photographie est l'homme vivant lui-même.<sup>152</sup> »

Comme on peut s'y attendre, la photographie est largement présente dans le manuel de Gross qui y énumère longuement ses « avantages incalculables et précieux<sup>153</sup> » : enregistreur impartial, rétine du scientifique, mémoire de l'enquêteur, etc. Il invite son utilisateur à toujours indiquer une échelle de grandeur, à noter la date, la température, les points cardinaux, le temps d'exposition, le type d'appareil et d'objectif employé mais il n'exige pas pour autant la mise en place d'un strict protocole comme le fait Alphonse Bertillon avec sa photographie métrique.

L'obsession de Bertillon et « certainement son chef-d'œuvre<sup>154</sup> » qui lui assurera la postérité mais ne lui survivra pas, c'est son système d'identification anthropométrique, le *bertillonage*, qu'il instaure à la préfecture de police de Paris dès 1882. Il est convaincu, comme Gross, que la photographie « prête à la justice criminelle un concours puissant<sup>155</sup> » mais à la lecture de *La photographie judiciaire*, paru en 1890, on voit bien que ce sont les portraits anthropométriques qui le passionnent et que la scène de crime n'est pas l'une de ses priorités : elle se trouve reléguée dans un chapitre d'une dizaine de pages, « Autres applications de la photographie à la justice<sup>156</sup> ». Obnubilé par les chiffres, les mesures et les classifications, seuls gages, selon lui, d'une démarche scientifique, il s'inspire des relevés topographiques du cartographe et géomètre Aimé Laussedat pour mettre au point, dès 1903<sup>157</sup>, une chambre fabriquée

152 Alfredo Niceforo, op. cit. p. 9

153 Hans Gross, op. cit. p. 247 "[...] precious and incalculable benefits."

154 Edmond Locard, « L'œuvre d'Alphonse Bertillon », *Archives d'anthropologie criminelle de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, t.29, Paris, Masson, 1914, p. 172

155 Alphonse Bertillon, *La Photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villars, 1890, p. 3

156 Alphonse Bertillon, op. cit. pp. 46-56

157 Voir Luce Lebart, « La photographie métrique de scènes de crime » in Diane Dufour (dir.), *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*, Paris, Le Bal / Éditions Xavier Barral, 2015, p. 19

spécialement pour donner « les dimensions réelles des objets et des distances.<sup>158</sup> » Le cliché obtenu s'insère ensuite dans un cadre métrique qui permet de lire, de part et d'autre, « les hauteurs réelles des objets<sup>159</sup> » et « les distances des différents points du sol à l'objectif<sup>160</sup> ». Comme le souligne l'historienne de la culture visuelle, Teresa Castro, photographie métrique et signalement anthropométrique relèvent, chez Bertillon, d'une même « pulsion “cartographique”<sup>161</sup> » : transformer le meurtre « [...] en une grille de coordonnées optico-géométriques et [...] en un ensemble de données chiffrées<sup>162</sup> » est sa manière à lui de contrôler et de rationaliser ce « chaos inextricable d'événements.<sup>163</sup> »

Bertillon perpétue la pratique du plan judiciaire de varier les vues sur les lieux, du général au particulier : extérieures, intérieures, plans larges ou serrés, différents points de vue et détails d'objets, d'empreintes et des cadavres. Dans la retentissante affaire du double meurtre de l'impasse Ronsin à Paris en 1908, Bertillon photographie ainsi la façade de la « villa tragique » puis l'intérieur, du rez-de-chaussée au premier étage. Le cabinet de toilette et la chambre de Madame où sont retrouvés les cadavres de monsieur Steinheil et de sa belle-mère, madame Japy, sont pris sous différents angles. Plus parlant que la topographie, forcément schématique, la photographie offre un récit saisissant de l'irruption soudaine de la violence dans un quotidien bourgeois, pourtant censé être sécurisé : corps suppliciés, objets éparpillés sur le sol, armoire et tiroirs éventrés dans un décor confortable et cossu. Bertillon utilise pour le corps de monsieur le procédé stéréométrique : il est d'abord pris en vue plongeante à 1,65 m du sol puis en vue latérale, de profil droit ou gauche à environ 10 cm du sol. Les clichés sont ensuite rassemblés dans un seul cadre gradué, en diptyque ou en triptyque. Le cadavre de madame Japy est pris une première fois, à une certaine distance, du lit où elle se trouve, puis, une deuxième fois, en vue surplombante : elle gît les bras repliés sous sa poitrine, le visage paisible, sans effusion de sang, ni traces

158 Louis Tomellini, « Photographie métrique (système Bertillon) », *Archives d'anthropologie criminelle de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, t. 23, Paris, Masson, 1908, p. 158

159 Ibid.

160 Ibid.

161 Teresa Castro, « Scènes du crime : la mobilisation de la photographie métrique par Alphonse Bertillon » in Pierre Piazza (dir.), *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2011, p. 245.

162 Ibid.

163 Hans Gross, op. cit. p. 676

de lutte. Seuls le tampon d'ouate enfoncé dans sa bouche et la cordelette qui dépasse sous son menton signalent sa mort violente. Le cliché est encadré par une grille en perspective annotée de chiffres, l'encadrement *perspectomètre* qui ressemble à une « sorte de cuve en raccourci dont les parois intérieures sont graduées<sup>164</sup> ». L'ensemble est entouré d'un cadre étrangement incongru, en bois dessiné en trompe-l'œil, avec une sorte de rebord, à la manière d'une fenêtre, dans sa partie inférieure. Une drôle de futilité qui, sans être systématique, se répète sur d'autres clichés de cadavre dans des affaires criminelles distinctes. Ce détail décoratif insolite contredit les intentions affichées de Bertillon de « mettre de côté toute considération esthétique et de ne s'occuper que du point de vue scientifique et plus spécialement policier.<sup>165</sup> » Il dérange et invalide la rationalité scientifique que la grille et les chiffres sont censés apporter à l'image et que Bertillon lui-même ne cesse de revendiquer.

La vue plongeante pose également question. Certes, elle rappelle le plan topographique mais elle évoque aussi la vue du microscope, la victime se présentant « au spectateur comme un spécimen dans un laboratoire<sup>166</sup> », ainsi que le fait remarquer l'historienne Lela Graybill. On voit l'importance de l'observation dans la démarche scientifique dont se réclame Bertillon, et plus généralement, dans la culture du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet angle de vue particulier suggère également le regard divin et l'idée implicite de jugement<sup>167</sup>. Dans cette logique d'interprétation, la vue plongeante fait office de regard panoptique et représente « l'omniprésence incontestable de l'inspecteur<sup>168</sup> » dont Bentham s'enorgueillit dans son projet carcéral. Elle convoque « la métaphore éculée de l'œil du policier <sup>169</sup> » et celui de la justice et incarne à merveille la devise de *L'Œil de la police* qui « voit tout, suit tout, démasque tout et pénètre partout<sup>170</sup> ». L'historienne en culture visuelle, Emmanuelle André<sup>171</sup>, souligne les analogies entre la vue surplombante de Bertillon et l'illustration en quatrième

164 Philippe Comar cité in Emmanuelle André, « De l'indice visuel à la trace fantomatique » in Anne Surgers et Vincent Amiel (dir.), *Les Images aussi ont une histoire, Double Jeu*, Caen, Presse Universitaire de Caen, 2011, n° 8, pp. 97-114]

165 Alphonse Bertillon, op. cit. p. 7

166 Lela Graybill, « The Forensic Eye and the Public Mind: The Bertillon System of Crime Scene Photography », *Cultural History*, 8.1, 2019, pp. 94-119

167 Teresa Castro, chap. cit.

168 Jeremy Bentham, *Panopticon or the Inspection-House*, London, reprinted by T. Payne, 1791, p. 28

169 Dominique Kalifa, « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIX<sup>e</sup> siècle » in Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa, Jean-Noël Luc (dir.), *L'Enquête judiciaire en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Creaphis, 2007, p. 249

170 Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 27

171 Emmanuelle André, chap. cit.

de couverture de *L'œil de la police* : un œil énorme<sup>172</sup>, affublé parfois d'un bicorne de gendarme<sup>173</sup>, surplombe la page et émet des rayons déployés en éventail sur toute la planche. Il balaie de son regard inquisiteur la dizaine de vignettes dans lesquelles figurent, en alternance, meurtres et exécutions. Le message est clair : l'œil de la police, omniscient et ubiquiste, ne laissera aucun crime impuni. La vue plongeante de Bertillon transmet le même message. À travers ses clichés, le chef de l'Identité judiciaire procède davantage à « transformer le lieu du crime en théâtre *moral* de l'évènement<sup>174</sup> » qu'en lieu de science. Autant la vue du dessus de la topographie judiciaire permet de lier le crime à son décor<sup>175</sup>, autant celle de Bertillon ne dit rien : l'entre-deux du cadrage isole le cadavre mais ne le détaille pas, tandis que la présence, à l'intérieur de l'image, des extrémités du trépied, voire des chaussures ou des jambes des inspecteurs, perturbe grandement la lecture de l'image. En réalité, l'expertise que l'image est censée apporter s'efface au bénéfice d'un effet théâtral et spectaculaire. Dès lors, une question surgit : à qui s'adressent véritablement ces clichés ?

Certains détails dans les photographies de l'affaire Steinheil nous apportent un début de réponse. La première chose troublante, comme le révèle Graybill<sup>176</sup>, c'est que la position du corps de monsieur Steinheil, assassiné dans la salle de bains, est différente entre la vue plongeante et la vue latérale. Conformément au plan topographique, la vue plongeante montre que sa tête, coincée contre la porte, repose entièrement sur le plancher de la pièce attenante, sa chambre. Dans la deuxième image, en revanche, sa tête est posée sur le carrelage du cabinet de toilette, à une vingtaine de centimètres de la porte : le corps a donc été tiré à l'intérieur de cette pièce. On voit, de plus, que des objets ont été ajoutés ou retirés : un linge devant le chauffe-eau dans la vue latérale n'apparaît plus dans la vue plongeante ; inversement, ont disparu de la vue latérale la bottine près du corps et l'un des deux caillebotis en bois. Selon le plan topographique, deux bottines auraient même dû s'y trouver. Autre détail troublant, et pas des moindres, dans la vue plongeante, une canne tombée sur le sol — un « Alpenstock » — apparaît

172 *L'Œil de la police*, n° 4, 1909

173 *L'Œil de la police*, n° 30, 1908

174 Teresa Castro, chap. cit., p. 240

175 Pour reprendre l'idée de Dominique Kalifa dans son chapitre « Les lieux du crime : topographie et imaginaire social à Paris » in Dominique Kalifa, *Crime et Culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2005

176 Lela Graybill, art. cit.

en partie sur le carrelage de la salle de bains, sa poignée touchant presque le pied de la victime. Là encore, le plan topographique mais aussi le cliché de la chambre avoisinante montrent tout autre chose : la canne se trouve en réalité dans la chambre, à proximité d'une armoire et du chambranle de la porte menant à la salle de bains. Bertillon a donc enfreint la règle qui fonde l'enquête criminelle scientifique, celle que personne – surtout pas lui – ne peut ignorer parce qu'on la répète depuis un moment déjà : rien ne doit être dérangé, ni déplacé sur la scène de crime avant que celle-ci ne soit fixée telle qu'on l'a trouvée, telle « que le criminel l'a laissé[e]<sup>177</sup> ».

Lorsque Bertillon photographie le cadavre de Steinheil, le médecin légiste a déjà fait ses premières constatations : comme sa belle-mère, il est mort étranglé sans la moindre trace de lutte et, de toute évidence, la canne tombée non loin n'est pas l'arme du crime. En la rapprochant de la victime, Bertillon sait qu'il lui donne le statut d'indice tout comme il sait que les journalistes, et plus tard, les jurés, vont avoir accès aux images du corps de Steinheil. Le lendemain des meurtres, les journaux ne mentionnent pas la canne mais deux jours après, c'est chose faite et sa présence déclenche questions et théories, la plus en vogue voulant que M. Steinheil, modestement armé de sa canne et n'écouant que son courage, vole au secours de sa belle-mère. *Le Petit Journal*, par exemple, déroule cette tragédie héroïque avec canne qu'il illustre d'un plan topographique, et l'article signale, au passage, que le journal a eu accès aux photographies du cadavre :

« Cependant, ses plaintes ont été entendues par M. Steinheil, qui couche dans la pièce B. Il se lève à son tour ; il comprend qu'on est en train de tuer, il va du côté d'où les cris partent. Le peintre, en chemise, prend une canne ferrée et passe dans le cabinet de toilette D, qui par une autre porte, à gauche, donne dans C, où râlait M<sup>me</sup> Japy. Il est certain que l'artiste a répondu aux cris de sa belle-mère, qu'il a demandé ce qu'il y avait, qu'il l'encouragea à résister, qu'il a annoncé qu'il allait à son secours. [...] Le peintre, à ce moment, ayant traversé sa chambre, entre dans le cabinet de toilette. Un des assassins s'avance sans être entendu, saisit par derrière le malheureux artiste et lui fait le “coup du père François”. Il tombe à la renverse en arrière, les mains crispés sur sa poitrine. C'est ainsi qu'on le retrouve, comme en fait foi la photographie du cadavre qu'a prise M. Bertillon. Le corps est sur le dos, les deux jambes repliées sous le corps penché un peu sur la droite, la jambe gauche un peu moins recroquevillée sous les reins que l'autre.<sup>178</sup> »

177 Alfredo Niceforo, op. cit. p. 11

178 *Le Petit Journal*, 3 juin 1908

Si les images que Bertillon a faites des cadavres ne sont pas publiées, les autres, celles des lieux, « prises le 31 mai [...] quelques heures après le crime<sup>179</sup> » le sont, notamment dans *L'illustration* qui les divulgue au complet quelques mois plus tard. Le magazine les accompagne d'un plan topographique très similaire à celui de la préfecture, à un détail près toutefois: le fameux « alpenstock » a été déplacé près du corps de Steinheil. De fait, depuis que les journalistes ont vu les clichés de la scène du crime de Steinheil, la machine à intrigues des fait-diversiers s'est emballée autour de cette canne. « Histoire d'un alpenstock<sup>180</sup> », « La question de l'alpenstock<sup>181</sup> », « L'alpenstock et les gants<sup>182</sup> » sont autant d'intertitres qui ponctuent les articles sur l'affaire. *Le Petit Journal* va jusqu'à lancer un correspondant sur la piste de l'objet, à Briançon :

« Or, nous étions au courant, depuis quelques jours, de l'objet des recherches qu'opérait un agent du service de la sûreté dans les parages de Briançon. Il s'agissait de savoir où avait été acheté l'alpenstock trouvé sur les lieux du crime. Si les investigations de l'inspecteur de la sûreté avaient abouti, c'était tout un champ nouveau de recherches qui s'ouvrait devant la justice. C'est pourquoi nous avions attendu. Mais malheureusement, comme on l'a vu par la dépêche de notre correspondant, l'agent n'as pas réussi dans sa mission.<sup>183</sup> »

Ainsi, la présence de la canne aux côtés du cadavre provoque un emballement médiatique, ce que Bertillon avait forcément anticipé. Il sait qu'au moment du procès, l'image du héros mort en secourant sa belle-mère se superposera, dans l'esprit des jurés, à celle de son cadavre, affreusement étranglé. Mais avait-il anticipé que la canne permettrait aussi d'incriminer l'épouse de Steinheil, accusée maintenant de l'avoir placée à côté du corps de son mari pour égarer les soupçons ? On peut se le demander : Bertillon est chef de service à la préfecture de police de Paris, il doit nécessairement connaître la réputation de Marguerite Steinheil, maîtresse de Félix Faure et de « tant » d'autres, et il est possible que l'absence de traces de lutte l'ait porté à la soupçonner dès le début de l'enquête. Lors du procès, l'avocat de M<sup>me</sup> Steinheil retrace l'épopée délirante de cet alpenstock, jusqu'à l'accusation finale sa cliente :

179 *L'illustration*, 19 décembre 1908

180 *Le Petit Journal*, 29 juillet 1908

181 *Le Petit Journal*, 1<sup>er</sup> décembre 1908

182 *Le Matin*, 13 décembre 1908

183 *Le Petit Journal*, 29 juillet 1908

« Et quand on pense que le Juge d’Instruction et le docteur Balthazard ont osé énoncer, ainsi, un avis sur le prétendu trucage, constitué tantôt par l’ordre, tantôt par le désordre, en consultant simplement des photographies, sept à huit mois après le crime!... Certes, les photographies, du moment qu’elles émanent de M. Bertillon, ne peuvent être que scrupuleusement exactes et admirablement mises au point; [...] Cet alpenstock, quelles recherches, quels voyages n’a-t-il pas provoqué! N’est-on pas allé, à cinq ou six reprises, jusqu’à Briançon, au fond de la Savoie, dans les montagnes? [...] Elle [l’accusation] commence par reprocher à M<sup>me</sup> Steinheil d’avoir voulu faire croire, avec cet alpenstock, à des cambrioleurs qui se seraient munis de cette arme, plutôt inusitée. [...] Voyons ce même interrogatoire, quelques lignes plus loin. La formule va changer. Représenter M<sup>me</sup> Steinheil comme “ayant voulu faire croire que les assassins avaient apporté l’alpenstock” cela ne convient plus, et alors on la représente comme “ayant voulu faire croire que c’était non plus les cambrioleurs qui l’avaient apporté de l’extérieur pour attaquer, mais son mari qui l’avait pris en mains pour se défendre”. Je cite: *Le trucage apparaît jusque dans l’alpenstock, déposé près du cadavre pour imposer à l’esprit l’idée d’une lutte qui, sûrement, n’a pas eu lieu.* [...]»<sup>184</sup> »

La recherche de la vérité n’intéresse pas Bertillon. Comme le remarque Graybill, ses photographies de scène de crime ne sont pas destinées à être « le vecteur d’une preuve objective mais plutôt un catalyseur émotionnel dédié à la condamnation, voire à la vengeance.<sup>185</sup> » Sous le couvert d’un vernis scientifique, son protocole photographique « opère moins dans le domaine de l’enquête criminalistique que dans celui de la condamnation publique.<sup>186</sup> » Chose que Bertillon laisse entendre à demi-mot lorsqu’il écrit, parlant de l’une de ses photographies, une scène de crime d’un gardien assassiné dans une maison :

« On assiste par la pensée au drame terrible [...] Nous ne croyons pas exagérer en affirmant que cette image mise sous les yeux du Jury a dû rendre la tâche de la défense beaucoup plus difficile. Il n’y a pas d’homme qui, en face d’un pareil méfait, ne sente se réveiller en lui le sentiment de représailles que notre code appelle la vindicte publique, et que l’on retrouve en tous pays sous les noms de la loi du talion, de Lynch, etc.<sup>187</sup> »

184 Nous soulignons en italique. *Revue des grands procès contemporains, Recueil d’éloquence judiciaire*, t. XXXVIII, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1910, p. 151-153

185 Lela Graybill, art. cit. “There it would not be a vehicle of objective proof but rather an emotional catalyst for conviction, even vengeance.”

186 Ibid. “In its initial conception, Bertillon’s system of crime scene photography operated less in the realm of forensic detection than in the arena of public conviction.”

187 Alphonse Bertillon, *La Photographie judiciaire*, op. cit. p. 49

Sous prétexte de « fournir un matériel de démonstration<sup>188</sup> » aux jurés et de leur permettre de suivre plus facilement les débats, tous les enquêteurs savent qu'elle peut les amener à la « certitude mathématique<sup>189</sup> » nécessaire à leur intime conviction. Le criminaliste Rodolphe Reiss décrit clairement la portée de l'image photographique, qui va bien au-delà de son objectif initial, la fixation de la scène :

« L'image photographique, montrée en pleine séance du Tribunal, peut également exercer une influence psychologique soit sur l'inculpé même, soit sur les juges. Le rapport le mieux fait ne rendra jamais aussi fidèlement l'horreur d'un assassinat qu'une photographie. Une bonne photographie peut remplacer fort souvent, et avantageusement, le réquisitoire le plus éloquent du procureur général. Ce rôle de la photographie a été vivement attaqué par certains théoriciens imbus d'un humanitarisme exagéré. "On n'a pas le droit, disent-ils, d'empirer la situation d'un inculpé par l'exhibition de telles photographies qui, nécessairement, frapperont les jurés et les juges". [...] Si, par cela, leur jugement devient quelquefois un peu plus sévère, cela ne pourra qu'être utile à la défense de la Société et aider, peut-être, à diminuer le nombre des crimes par la crainte de la punition, car les crimes augmentent d'année en année et cela, en bonne partie, par l'affaiblissement de la répression.<sup>190</sup> »

Les photographies de Bertillon ont la même fonction que les boccas de chairs humaines sur la table des pièces à conviction : rendre la scène du crime plus spectaculaire qu'elle n'est, la dramatiser pour provoquer le saisissement et l'émotion de ceux qui les regardent. Avec lui, les scènes de crime judiciaires glissent du terrain scientifique vers celui du sensationnalisme.

## 1.2 La scène de crime dans le fait divers

L'histoire de la représentation du crime commence par la circulation, dès la fin xv<sup>e</sup> siècle<sup>191</sup>, des « occasionnels », feuilles grossièrement imprimées et illustrées qui s'adressent généralement à un public analphabète et se diffusent oralement sur les marchés, les foires et autres places publiques. Canards<sup>192</sup> français ou *crime broadsides*

188 Rodolphe Reiss, op. cit. p. 357

189 Edmond Locard, *L'Enquête criminelle*, op. cit. p. 261

190 Rodolphe Reiss, op. cit. p. 358

191 Alex Gagnon, *La Communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Thèse de doctorat en littérature de langue française, sous la direction de Micheline Cambron, Montréal, Université de Montréal, 2015, p. 99

192 Philippe Nieto, « L'éclectisme du style dans le « canard » au XIX<sup>e</sup> siècle » in Bernadette Cabouret (dir.), *La Communication littéraire et ses outils : écrits publics, écrits privés*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018, pp. 15-39 [en ligne : <http://books.openedition.org/cths/4049>]

anglais préfigurent les journaux à sensation ultérieurs : ils offrent le meurtre en divertissement et l'exploitent à des fins mercantiles. Ils remplissent, selon l'historien Philippe Chassaing, « la plupart des fonctions d'un média de masse : divertir, informer, rapprocher les gens dans le partage de sensations communes [...] »<sup>193</sup>. Ils sont les lointains ancêtres des tabloïds contemporains : bon marché, jetables et sensationnalistes<sup>194</sup>. Pendant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ils constituent une industrie florissante<sup>195</sup> surtout en Angleterre où ils survivent pendant une grande partie du siècle, malgré la rude concurrence que leur fait la presse de masse qui émerge dès les années 1830. C'est en effet dans le monde anglo-saxon qu'elle apparaît en premier, favorisée par les progrès techniques<sup>196</sup>, le recul de l'analphabétisme<sup>197</sup>, l'industrialisation et l'urbanisation avancées. Tributaire de la publicité, qui couvre ses coûts et lui fait engranger des profits, la presse doit vendre beaucoup. Pour ce faire, elle n'a d'autres choix que de répondre au goût du public, plus spécifiquement à celui de son imposant lectorat ouvrier qui veut se divertir. Ce sont les journaux dominicaux qui marquent un jalon important dans la genèse de la presse de masse : *Le Lloyd's Weekly Newspaper* (1842), le *News of the World* (1843) et le *Reynolds's Weekly Newspaper* (1850) dominant le marché<sup>198</sup>. Aux États-Unis, la *penny press*<sup>199</sup> apparaît dès 1833 avec le *New York Sun* de Benjamin Day, suivi deux ans plus tard, par son redoutable concurrent, le *New York Herald* de James Gordon Bennett. Ils ont tous en commun

193 Philippe Chassaing, "Popular Representations of Crime: the Crime Broadside – a Subculture of Violence in Victorian Britain?", *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, Vol. 3, n° 2, 1999 "[...] these crime broadsides performed most of the functions of a mass media: to entertain, inform, bring people closer together by sharing common sensations [...]" [en ligne <http://chs.revues.org/1039>]

194 Voir Kate Bates, *Crime, Broadside and Social Change, 1800-1850*, London, Palgrave Macmillan, 2020; Elizabeth Bird, *For Inquiring Minds, A Cultural Study of Supermarket Tabloids*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1992

195 En 1823, James Catnach écoule 500.000 exemplaires de « Full, True and Particular Account of the Murder of M. Weare by John Turtell and His Companions », un exploit vite dépassé en 1828 avec les dernières confessions du meurtrier de Maria Marten, William Corder, vendues à 1,166000 de copies. Le cap des deux millions est franchi en 1848 à l'occasion des meurtres de James Rush et l'année suivante, avec le crime du couple Manning. Voir Richard Altick, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*, Columbus, The Ohio State University Press, 1998, (1<sup>re</sup> édition 1957); Ellen L. O'Brien, "The Most Beautiful Murder": The Transgressive Aesthetics of Murder in Victorian Street Ballads", *Victorian Literature and Culture*, Vol. 28, n° 1, 2000, pp. 15-37; Charles Hindley, *The History of the Catnach Press: At Berwick-upon-Tweed, Alnwick and Newcastle-upon-Tyne, in Northumberland, and Seven Dials*, London, Charles Hindley, 1886

196 Développement du rail et du réseau de la télégraphie électrique, généralisation progressive de la presse à vapeur (accélère la cadence horaire des tirages, retarde l'impression et permet d'offrir aux lecteurs des nouvelles récentes; le Times l'inaugure dès 1814) et arrivée des premières presses rotatives en 1848.

197 En Angleterre, on estime qu'en 1851, les deux-tiers des hommes et la moitié des femmes sont capables de lire. Voir Ivon Asquith, "The Structure, Ownership and Control of the Press, 1780-1855" in George Boyce, James Curran, Pauline Wingate (eds.), *Newspaper History: from the 17th Century to the Present Day*, London, Constable, 1978

198 Virginia Berridge, « Popular Sunday Papers and Mid-Victorian Society » in George Boyce, James Curran, Pauline Wingate (eds.), op. cit.

199 Appelée penny press justement parce que son prix de vente est extrêmement bas, un cent ou un penny.

leur contenu éditorial emprunté à la tradition des spectaculaires *crime broadsides* : le meurtre « épouvantable », « brutal » ou « choquant » y figure en première place.

S'il y a bien eu une « préhistoire de la presse de masse<sup>200</sup> » en France, il faut cependant attendre la création du *Petit Journal* de Moïse Polydore Millaud en 1863 pour qu'elle rattrape le niveau<sup>201</sup> des Anglo-Saxons. Dans le prolongement de la *penny press* britannique, ces journaux d'un genre nouveau s'autoproclament populaires et s'appuient sur le matériau indispensable pour fidéliser et capter son lectorat : le « sang à la une<sup>202</sup> » avec le fait divers criminel et le roman-feuilleton du rez-de-chaussée. L'intérêt des journalistes se déplace peu à peu de l'acte criminel vers la scène de crime à la faveur de l'essor des expertises et de la science policière. L'apparition plus systématique des noms des magistrats et des policiers en charge des enquêtes et l'attention nouvelle portée aux lieux et aux indices constituent les premiers symptômes de ce changement. De plus, la scène de crime est, bien plus que l'acte criminel, un « horrible », « épouvantable », « saisissant » spectacle qui s'offre à la vue et permet aux journalistes de s'attarder plus longuement sur sa description, celle du cadavre bien sûr, mais aussi des lieux, tour à tour sinistres ou charmants, et des indices, ténus ou accusateurs.

Alors que la « machinerie des morts rapides<sup>203</sup> », la guillotine, n'offre plus le « spectacle punitif » de la mise à mort du condamné, le corps supplicié resurgit dans le fait divers criminel dont il devient, quelque sorte, le produit d'appel. La fascination qu'il exerce n'est pas nouvelle mais le mouvement d'individualisation<sup>204</sup> qui traverse le XIX<sup>e</sup> siècle lui confère, ainsi qu'au visage, une nouvelle importance. Le « rapport à soi » s'en trouvent modifié : corps et visage deviennent, plus que jamais auparavant, l'expression de l'individu et de son identité, comme en témoignent l'engouement

---

200 Notamment avec *La Presse* d'Émile de Girardin et *Le Siècle* d'Armand Dutacq en 1836. Voir Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, op. cit. p. 7

201 En 1851, par exemple, le taux d'analphabètes est de 10 à 15 % supérieur à celui de l'Angleterre et, en 1856, 73 % de la population vit encore en milieu rural alors que cinq ans auparavant, la moitié des Anglais habitaient déjà en ville. Voir André Petitat, *Production de l'École - Production de la société. Analyse socio-historique de quelques moments décisifs de l'évolution scolaire en Occident*, Genève, Librairie Droz, coll. Travaux de Sciences Sociales, (1<sup>re</sup> éd. 1982), p. 233-273. [en ligne : <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-parisi.fr/production-de-l-ecole-production-de-la-societe-9782600003469.htm>]

202 Maurice Crubellier, *Histoire culturelle de la France, XIXe-XXe siècle*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1974 [réédition numérique non paginée]

203 Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, NRF, 1975, p. 20

204 David Le Breton, *Des Visages : Essai d'anthropologie*, Paris, Éditions Métailié, 1992, p. 41

pour le portrait photographique et l'apparition de l'anthropométrie judiciaire. C'est ce que souligne en substance l'anthropologue David Le Breton :

« La photographie, en personnalisant l'homme, en distinguant son corps, et surtout son visage, apporte sa contribution à la célébration de l'individu. [...] Pour que l'individu prenne socialement et culturellement sens, [...] il faut le corps comme marque de la limite de soi avec le monde extérieur et les autres, le corps comme enclos, comme frontière de l'identité. Et il faut le visage comme territoire du corps où s'inscrit la distinction individuelle.<sup>205</sup> »

Si le corps supplicié exprime toute la violence de l'acte criminel, il signifie désormais l'anéantissement de l'identité. C'est pourquoi les récits de son massacre font émerger une figure médiatique inédite : la victime, souvent innocente et passive, généralement la femme et l'enfant. Les longues et détaillées descriptions des corps relèvent de l'esthétique de l'horreur qui « vise à une confrontation directe et brutale avec ce que l'incroyable a de plus repoussant.<sup>206</sup> » Avec la découverte du corps, le théâtre du crime permet « la mise en scène du “spectacle de la souffrance”<sup>207</sup> ».

La science criminelle s'étant longtemps limitée à celle des médecins légistes, la presse leur donne généralement le beau rôle : l'enquête s'amorce et se conclut souvent avec eux. Dans l'histoire d'un matricide breton, par exemple, le *Petit Parisien*, met en avant les capacités d'observation du médecin qui refuse de signer le permis d'inhumation :

« Le Refus du Médecin

[...] Ce praticien fut frappé de l'état épouvantable de la victime, aussi n'accepta-t-il aucune des explications que lui donnait Marie-Louise Hamon dans le but d'obtenir un certificat concluant à une mort accidentelle et permettant de faire procéder de suite à l'inhumation. [...] M. le docteur Tostivint se rendit rapidement compte que la veuve Hamon portait non par une, mais trois blessures au cou. [...] Dès son retour à Saint-Brieuc, M. le docteur Tostivint, persuadé qu'un crime venait d'être commis, prévint le Parquet.<sup>208</sup> »

À lire la description des blessures de la victime dont il est question elle « portait au côté droit du cou une horrible plaie béante formée par la réunion de trois autres »,

<sup>205</sup> Ibid. p. 45-62

<sup>206</sup> Maurice Levy, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de « l'évolution de l'humanité », 1995, p. 341

<sup>207</sup> Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Les victimes dans les récits de faits divers » in Benoît Garnot (dir.), *Les Victimes, des oubliées de l'histoire ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, pp. 279-287 [en ligne : <http://books.openedition.org/pur/18611>]

<sup>208</sup> *Le Petit Parisien*, 21 avril 1896

avait « le nez broyé » et les yeux sortis de leurs orbites – la mort aurait semblé suspecte même à un novice. Dans d'autres récits, l'enquête se clôt grâce à l'expertise du légiste, comme l'écrit *Le Figaro* :

« Il a été démontré, hier, par les médecins et les chimistes experts, que tout le récit imaginé par Léon Peltater sur les circonstances qui ont précédé et suivi le crime n'est qu'un tissu de mensonges. Venus près d'un mois après le meurtre, les hommes de science ont reconstitué le drame, en prenant pour témoin, pour preuve, pour élément de conviction, le cadavre de la victime. [...] Les hommes de l'art ont démontré que Bernays, frappé d'un coup de pistolet unique, avait été laissé, abandonné, sans secours, sans soins, à l'endroit où il était tombé, blessé par derrière à la nuque du coup qui l'avait assommé, blessé en même temps à la tempe et au nez en tombant la tête en avant par terre. [...] Et c'est parce qu'on [le meurtrier] est venu, le soir, relever et transporter le cadavre qu'on ne s'est pas aperçu qu'on mettait le pied sur la flaque de sang coagulé, qui a fait hier, grâce aux experts, de si épouvantables révélations.<sup>209</sup> »

Quant à l'état du cadavre, qui constitue le clou du récit, le journaliste peut l'indiquer en se servant du rapport de l'autopsie. Le corps devient alors une simple pièce à conviction, un « corps indiciaire<sup>210</sup> » qu'il faut déchiffrer pour reconstituer l'acte criminel. Le jargon anatomique employé apporte « un *effet de réel* » à l'histoire. Ainsi peut-on lire ici ou là, que « l'enfant [...] a succombé aux suites d'une hémorragie sous-arachnoïdienne<sup>211</sup> », que « le péritoine avait été perforé en deux endroits<sup>212</sup> » ou bien encore, que la victime « a succombé à une fracture de la base du crâne et du rocher et à une hémorragie méningée.<sup>213</sup> » L'interview, apparue dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, devient très prisée parce qu'elle ajoute une touche supplémentaire de réalisme. Dans l'affaire de l'étrangleuse d'enfants Jeanne Weber, *Le Matin* fait sa une avec une « interview des experts », illustrée par une photographie du « cadavre du petit Marcel Poirot », l'une des victimes de l'étrangleuse :

« Le fait scientifique

Quand il s'agit de Jeanne Weber, il faut, avant les hommes de loi, s'adresser aux hommes de science. J'ai essentiellement tenu à prendre l'avis de M. Parisot, professeur de médecine légale à la faculté de Nancy, qui fut, comme on le

<sup>209</sup> *Le Figaro*, 7 décembre 1882

<sup>210</sup> Frédéric Chauvaud (dir.), *Corps saccagés*, op. cit. p. 41

<sup>211</sup> *Le Rappel*, 24 mai 1884

<sup>212</sup> *La Liberté*, 1<sup>er</sup> septembre 1875

<sup>213</sup> *Le Grand Écho du Nord et du Pas-de-Calais*, 23 novembre 1903

sait, chargé de pratiquer l'autopsie du petit Poirot. À sept heures, ce soir, rue Gambetta, à Nancy, j'ai pu rencontrer l'éminent professeur. Il veut bien me faire les déclarations suivantes: "Mes constatations furent vérifiées, contrôlées, discutées par mes collègues. Elles reposent sur les plus solides bases scientifiques. Je puis en toute sécurité d'esprit vous affirmer que le petit Maurice Poirot est mort asphyxié, et que cette asphyxie est consécutive à une strangulation". [...] <sup>214</sup> »

Le problème avec l'autopsie, c'est qu'elle tend à occulter la souffrance de la victime et à empêcher la mise en spectacle du corps. L'idéal est de combiner autopsie et scène de crime, ce qui arrive parfois comme lors de « l'épouvantable tuerie » de Corancez, près de Chartres, où l'autopsie des cinq enfants « sauvagement » assassinés se déroule sur le lieu même du massacre :

« Nous faisons trois pas et nous nous trouvons en face du spectacle le plus poignant, le plus terrible qui se puisse imaginer. La plume ne saurait décrire l'impression d'épouvante, d'angoisse qui nous saisit à la vue du tableau qui s'offre à nos yeux.

#### **Les cinq cadavres**

En plein air, sous le soleil qui l'éclaire de tous ses rayons, une table d'opération a été improvisée. M. le docteur Dudefoy procède à l'autopsie des cadavres. Celui de la fille aînée est allongé sur la table, complètement nu ; le ventre est ouvert et le scalpel fouille les entrailles le crâne littéralement défoncé, les yeux en bouillie, les cheveux collés par le sang qui souille le visage, les membres crispés dans un dernier spasme d'agonie, la pauvre est examinée par le praticien, tandis qu'un brave gendarme recoud gauchement le ventre d'un autre petit cadavre qui vient d'être autopsié et qui a été étendu en travers, à l'un des bouts de la table. <sup>215</sup> »

La « découverte des corps » reste néanmoins le meilleur moyen de produire du sensationnel et les articles, même lorsqu'il s'agit de simples brèves, s'en délectent, dans la lignée des « canards sanglants ». Quelques traits saillants s'en dégagent et viennent nourrir tout un imaginaire du corps saccagé sur la scène de crime. Il y a le dénombrement des coups de couteau: « le mari, presque complètement décapité, avait reçu dans la poitrine dix-sept coups de couteau <sup>216</sup> » ou « le cadavre [...] littéralement haché » par les « trente blessures, tant dans la poitrine que dans la tête et sur les bras. <sup>217</sup> » Le corps démembré fait l'objet d'une complaisance particulière et

<sup>214</sup> *Le Matin*, 11 mai 1908

<sup>215</sup> *Le Matin*, 23 avril 1901

<sup>216</sup> *Les faits divers illustrés* n° 7 décembre 1905

<sup>217</sup> *Le Figaro*, 28 juin 1870

sa découverte se fait parfois sous la forme d'un jeu de piste sanglant et chronologique qui tient les lecteurs en haleine :

« **Le crime de Montrouge. Une femme coupée en morceaux.**

[...] La nuit dernière vers minuit et demi [...] deux gardiens de la paix passaient à cet endroit, lorsque l'un d'eux remarqua sous la plaque de tôle qui masque la partie supérieure de l'édicule, un paquet assez volumineux. [...] Le paquet, qui était lié par une tresse de ficelle à trois fils, d'un mètre de longueur environ, contenait deux bras entiers et deux jambes coupées aux genoux. [...] la morte devait chausser du n° 34. [...]

**Seconde trouvaille**

Vers trois heures et demie du matin... ils avaient trouvé dans l'urinoir, placé dans un renforcement, rue d'Alésia, en face le n° 131, une cuisse et la partie inférieure d'un tronc humain. Ces deux débris, qui n'étaient recouverts d'aucune enveloppe et gisaient sur le sol, furent transportés au poste central. La cuisse fut rapportée à la jambe droite et se souda exactement, le tronc tout mutilé se rapportait aussi aux autres membres. Le tronc, ou, pour mieux dire le bassin, a été affreusement charcuté, le ventre est entièrement fendu verticalement, les parties sexuelles ont été arrachées, ainsi que les entrailles.

**Le tronc**

Vers quatre heures et un quart, un jardinier [...] découvrit derrière la légère palissade qui borde la voie du chemin de fer de ceinture, la partie supérieure d'un tronc humain. [...] Le sein droit a été coupé entièrement au ras de la poitrine et très nettement. [...] la tête, la cuisse et le sein gauche n'ont pu être retrouvés. On a découvert seulement à cinquante mètres de l'endroit où gisait le tronc, un énorme caillot de sang enveloppé dans un numéro d'un journal du soir daté du 10 juillet 1886.

**Le paquet de cheveux**

Un incident très important s'est produit dans l'après-midi. [...] Un garçonnet de trois ans... est venu, vers cinq heures du soir, apporter à son père un petit paquet, enveloppé d'un journal. [...] M. Jouan examina le paquet; il contenait une fort belle chevelure de femme couleur châtain. [...] Ces cheveux semblent bien appartenir à la victime [...] <sup>218</sup> »

Lorsque les morceaux du corps sont retrouvés ensemble sur la scène de crime, les journalistes procèdent à leur décompte sinistre, comme le fait celui du *Petit Parisien* dans l'affaire Menesclou, le tueur de la petite Louise, dont on retrouve une « partie du cadavre découpée en treize morceaux » dans un premier placard et, dans

<sup>218</sup> *Le Radical*, 6 août 1886

un second, « caché dans un sceau, le reste du petit corps en vingt-trois morceaux.<sup>219</sup> » Un comptage somme toute assez sobre, comparé à la scène que *Le Figaro* de la veille offre à ses lecteurs :

« On se trouva alors en présence d'un spectacle épouvantable. [...] Dans un coin de la chambre, un seau à moitié rempli laissait voir des débris informes et sanguinolents ; [...] La porte du four de ce poêle fut ouverte. On aperçut une tête d'enfant à moitié calcinée ! La petite Louise avait été dépecée, hachée ! [...] Ici se place un incident qui recule les bornes de l'horrible. [...] Des poches du pantalon de l'assassin un agent retira deux petits bras d'enfant!<sup>220</sup> »

Après le dépeçage, la tête presque décapitée, qui « ne tient plus que par le larynx<sup>221</sup> » est un autre motif privilégié par les faitdiversiers. Dans l'affaire du « nouveau Troppmann », Alfred Pacotte, assassin d'une veuve et de ses deux enfants dans une ferme près de Dijon, le *Petit Parisien* s'appesantit sur ce détail épouvantable :

« Lorsqu'on défit les ouvertures, on découvrit la jeune Anaïs horriblement mutilée, la tête presque détachée du tronc, le sein gauche presque rasé. Dans la deuxième chambre, le petit garçon, couché sur le côté gauche, avait le côté droit tout piqué de coups de couteau, comme lardé. La tête était de même presque détachée du tronc.<sup>222</sup> »

Autre sujet porteur, la tête tellement broyée par les coups qu'elle est réduite à un amas « de détritrus osseux et sanguinolents<sup>223</sup> » ou « sanglant de chair et d'os<sup>224</sup> ». Le crâne défoncé laisse alors échapper « par les trous béants, [...] des débris de cervelle et de sang coagulé<sup>225</sup> ». La « matière cérébrale » se répand « en pluie sanguinolente sur les épaules du moribond <sup>226</sup> », ou coule « le long de l'oreiller jusque sur le drap<sup>227</sup> » ou encore, « jailli[t] sur le sol<sup>228</sup> ». La boîte crânienne fracassée, le visage n'est plus qu'« une plaie béante<sup>229</sup> » méconnaissable, quand il n'a pas été radicalement écorché :

<sup>219</sup> *Le Petit Parisien*, 18 avril 1880

<sup>220</sup> *Le Figaro*, 17 avril 1880

<sup>221</sup> *Le Matin*, 18 mars 1887

<sup>222</sup> *Le Petit Parisien*, 14 septembre 1896

<sup>223</sup> *Le Figaro*, 10 décembre 1887

<sup>224</sup> *Le Petit Parisien*, 2 juin 1910

<sup>225</sup> *Le Petit Parisien*, 21 janvier 1890

<sup>226</sup> *Le Figaro*, 14 avril 1884

<sup>227</sup> *Le Figaro*, 31 mars 1880

<sup>228</sup> *Journal des débats*, 3 septembre 1882

<sup>229</sup> *Le Matin*, 19 juillet 1909

« Mais, par un raffinement de prudence qui dénote chez son auteur un singulier sang-froid, la peau du visage et une partie des chairs avaient été enlevées. Il ne restait plus que des os auxquels adhéraient quelques lambeaux sanguinolents et d'un aspect horrible.<sup>230</sup> »

L'autre grand sujet de prédilection est le corps ouvert. Sur ce point, la description des cadavres de la famille Kinck découverts sur un terrain vague de Pantin constitue un véritable morceau d'anthologie. *Le Figaro* est le premier à ouvrir la voie à la surenchère macabre :

« Un coup de bêche laisse bientôt le corps d'une petite fille. [...] On cherche les causes de la mort : ce ne peuvent être les quatre ou cinq légers coups de couteau qu'on distingue sur la figure. Le médecin relève la petite robe. Horreur ! De deux plaies béantes au niveau de l'ombilic, s'échappent les intestins, pendant qu'un flot de sang frais et rose coule d'une troisième blessure, visible sous les côtes, dans la légion de l'hypocondre droit. [...]»<sup>231</sup> »

Comme la matière cérébrale, les intestins sortent, s'échappent ou pendent « par l'horrible plaie<sup>232</sup> ». La récurrence de ce type d'images sous-tend la fascination qu'exerce l'intérieur du corps, qui s'exprime parfois ouvertement :

« Un spectacle horrible s'offrait à leurs yeux. La pauvre jeune fille gisait sur le sol, horriblement mutilée, les vêtements en lambeaux, le corsage arraché, couvert de sang et la tête séparée du tronc, qui ne tenait plus que par quelques fibres derrière le cou ; si bien, comme a dit un témoin oculaire, que l'on pouvait voir par le cou l'intérieur de son corps.<sup>233</sup> »

Pour parler du corps ouvert, démembré ou écorché, la presse emploie fréquemment le champ lexical de la boucherie comme le fait *le Petit Parisien* qui écrit, par exemple, que les « fractions » de corps retrouvés dans le quartier de la Chapelle « étaient dépouillées de la peau comme un lapin<sup>234</sup> ». Quant au *Matin*, il lie le geste criminel à celui du boucher :

« Il a dû être saigné avant d'être dépecé. Enfin, détail horrible, le cadavre a été complètement vidé ; entrailles, viscères, tout a été enlevé. L'assassin a opéré à la façon dont les bouchers vident les bestiaux pour en conserver la chair.<sup>235</sup> »

<sup>230</sup> *Le Figaro*, 7 mars 1873

<sup>231</sup> *Le Figaro*, 22 septembre 1869

<sup>232</sup> *La Presse*, 4 décembre 1869

<sup>233</sup> *Le Petit Parisien*, 31 mai 1869

<sup>234</sup> *Le Petit Parisien*, 13 septembre 1879

<sup>235</sup> *Le Matin*, 6 décembre 1900

Si la découverte du cadavre est avant tout visuelle, elle est parfois précédée ou accompagnée d'une sensation olfactive. Les lieux exhalent « une odeur de crime<sup>236</sup> » qui saisit à la gorge ou fait suffoquer ceux qui y pénètrent, les obligeant parfois à « retourner précipitamment en arrière<sup>237</sup> ». L'odeur annonce ou vient amplifier l'effroi suscité par la vue du corps massacré : « Les avant-bras étaient dépourvus de chair. Enfin, de larges blessures sillonnaient le corps qui exhalait une odeur insupportable.<sup>238</sup> »

La description du cadavre lors de sa découverte permet de mettre en scène la souffrance supposée de la victime agonisante et de faire ainsi communier les lecteurs à la messe de l'émotion médiatique. La violence de l'assassinat se lit alors dans les traces défensives que la lutte a laissées sur le corps ou sur le visage prétendument déformé par un rictus de douleur. Dans l'affaire de Corancez, par exemple, *Le Petit Parisien* et *Le Matin* rivalisent d'effets pathétiques, entre les corps « recroquevillés dans des attitudes suppliantes<sup>239</sup> », les bras repliés des victimes « pour supplier ou pour protéger leurs pauvres petites têtes de l'arme homicide » ou leurs visages qui paraissaient « exprimer une indicible épouvante<sup>240</sup> ». Le récit d'une victime mourant lentement dans d'atroces douleurs sert aussi à rendre captivant un banal fait divers. *Le Petit Parisien*, parlant d'un père qui a assassiné sa famille avant de se suicider, imagine ainsi la lente et terrible mort de l'un des enfants :

« En boule, sous le drap, se dessinait la forme d'un corps. On le découvrit, c'était celui du fils aîné, Jean. Le malheureux, dont le visage était encore crispé par la souffrance, ne portait point de blessure faite à l'aide d'un rasoir, mais, à la tempe droite, on remarquait la trace bien apparente de grains de plomb, ainsi qu'au ventre. Le pauvre garçon avait dû souffrir énormément, car il s'était bandé l'abdomen avec une serviette pour essayer de calmer sa douleur, et son agonie avait dû être longue et terrible.<sup>241</sup> »

Les représentations de la scène de crime dans la presse se présentent avant tout, et pour longtemps encore, sous la forme d'un débordement de corps massacrés. Les détails minutieux de cette « horrible boucherie » signalent le « surgissement

<sup>236</sup> *Le Petit Journal*, 9 février 1874

<sup>237</sup> *La Petite Presse*, 23 septembre 1868

<sup>238</sup> *Le Petit Parisien*, 1er septembre 1879

<sup>239</sup> *Le Matin*, 23 avril 1901

<sup>240</sup> *Le Petit Parisien*, 23 avril 1901

<sup>241</sup> *Le Petit Parisien*, 20 août 1905

du corps [...] refoulé [...] <sup>242</sup> », comme le fait remarquer l'historienne Anne-Claude Ambroise-Rendu, mais reflètent aussi le processus d'individuation qui progresse au cours du siècle. Pour autant, la fascination pour le cadavre sanguinolent n'est pas nouvelle et David Le Breton rappelle l'insatiable curiosité que le corps mutilé ou difforme a toujours suscité dans nos sociétés, en prenant notamment pour exemple les spectacles de dissection et les innombrables collections ou musées anatomiques qui se démocratisent au XIX<sup>e</sup> siècle :

« De nombreuses baraques foraines contiennent des musées anatomiques et vont de ville en ville exhiber le spectacle de la chair morcelée. [...] les milieux populaires accèdent à leur tour, en témoins choyés, aux délices de la chair mise à vif. La curiosité pour le dépliement de l'épaisseur corporelle n'épargne aucune classe sociale. Les arguments se modifient selon les lieux et la raison sociale des individus, mais autour du ventre ouvert ou de la tumeur exposée au regard dans son bocal de formol, le même trouble soude le groupe dans le sentiment d'une violation passionnément attendue. <sup>243</sup> »

Le spectacle du corps éventré disparaît progressivement de la scène publique au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle mais resurgit de nouveau au cinéma, à partir des années 1970.

La scène de crime est un cadavre mais elle est aussi, et même en priorité selon le droit criminel, un lieu à partir duquel l'enquête se déploie parce qu'il « contient toute l'histoire du crime <sup>244</sup> ». L'intérêt grandissant des journalistes pour le déroulement de l'investigation entraîne naturellement une plus grande attention pour le « théâtre » du crime, qui fait désormais l'objet de descriptions plus longues et plus détaillées. Les lieux du crime « ne se contentent pas de faire peur », comme le dit Dominique Kalifa, « ils contribuent aussi à rendre le crime intelligible. <sup>245</sup> » Planter le décor revient à donner à ses lecteurs une image mentale et émotionnelle du malheur et à leur offrir, récits après récits, une sorte de photographie du crime. Se dégagent ainsi des thèmes et des atmosphères qui rendent ces lieux « d'autant plus redoutables qu'ils sont transformés par le travail de l'imaginaire. <sup>246</sup> »

<sup>242</sup> Anne-Claude Ambroise-Rendu, chap. cit., p. 22

<sup>243</sup> David Le Breton, « Le spectacle anatomique » in David Le Breton, *La Chair à vif*, Paris, Éditions Métailié, 2008, pp. 177 à 239

<sup>244</sup> Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance*, op. cit. p. 141

<sup>245</sup> Dominique Kalifa, *Crime et Culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit. [édition numérique non paginée]

<sup>246</sup> Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance*, op. cit. p. 147

À l’instar de la topographie et de la photographie judiciaire, le journaliste passe souvent du général au particulier dans sa description : il commence par une vue large, du quartier, de l’immeuble ou de la campagne environnante pour terminer sur une vue resserrée de la scène proprement dite. L’introduction à la tuerie de Corancez du *Petit Parisien* se présente, par exemple, comme un véritable de travelling avant cinématographique :

« Le village de Corancez, situé dix kilomètres au sud de Chartres et à deux kilomètres et demi de Dammarie, abrite une population de deux cent soixante-dix habitants, se livrant exclusivement aux travaux de la terre. Lorsque le voyageur arrive à Corancez par la route de Chamblé, la première ferme rencontrée sur la gauche, à l’entrée du village, est celle de la famille Brière. Cette ferme occupe un vaste quadrilatère en bordure de la route traversant le village on y accède par un vaste portail donnant sur un petit chemin dit “des Mignières”. Quand on a franchi le portail on se trouve dans une vaste cour carrée : au fond, un grand hangar, abritant une batteuse mécanique, une carriole et quelques harnais ; derrière, un minuscule jardin potager, avec une petite porte donnant sur les champs. Sur le côté gauche, on aperçoit une pompe et plusieurs grands braquets, utilisés pour la lessive du ménage ; un four et un poulailler. Le bâtiment principal, celui qui borde la route, se compose d’un unique rez-de-chaussée les deux ailes sont occupées, d’un côté, par une chambre de débarras de l’autre, par un magasin à fourrages et les écuries abritant un cheval et un âne. Le fermier ne s’était réservé, pour son logement, que deux pièces, assez étroites et sommairement meublés. La première servait à la fois de cuisine et de salle à manger on y accède par une porte surélevée de deux marches. À gauche, en entrant, près d’une petite fenêtre, est encastrée la couchette du seul garçon de la famille, Laurent, âgé de sept ans ; du même côté, au fond, on aperçoit un de ces lits-armoires si communs en Bretagne, que ferment des rideaux de couleur c’est là que couchait M. Brière, veuf depuis trois ans déjà. Près de l’unique fenêtre s’ouvrant sur la route un fourneau de cuisine, une table carrée et quelques sièges de paille complètent le mobilier de cette chambre par laquelle on accède à une seconde pièce, meublée d’une grande armoire de chêne, à doubles battants, d’une commode à droite de la porte d’entrée, une petite couchette réservée à la plus jeune des fillettes, Céline, âgée de quatre ans ; à gauche, lui faisant face, on voit un grand lit de bois que la fille aînée, Flora, âgée de 16 ans, partageait avec ses sœurs Béatrice et Laure, âgées de onze et de cinq ans.<sup>247</sup> »

Cette description, très longue, reste factuelle, ni misérabiliste, ni effrayante, ni idyllique.

---

<sup>247</sup> *Le Petit Parisien*, 23 avril 1901

D'autres récits, par contre, jouent sur le contraste entre l'aspect bucolique ou charmant du lieu et le drame qui s'y est déroulé, « pour mieux en souligner l'horreur<sup>248</sup> » :

« La maison du crime se trouve sur la gauche, en allant de Montesson au Pecq, à environ cent mètres du point de jonction de la route de saint-germain avec la route de Chatou, qui est à deux kilomètres de distance. Sur le devant est un jardinet au fond duquel, à droite, en entrant, se trouve un petit réduit où il y a des poules, des lapins et un chien de fort paisible allure. [...] Cette petite habitation toute blanche, avec ses volets et son cadre verdoyant, a un aspect propre et riant qui contraste avec le drame qui s'est déroulé à l'intérieur.<sup>249</sup> »

À l'inverse, la désolation et l'isolement prédisposent naturellement certains espaces au crime :

« Entre les portes de Clichy et de Saint-Ouen, le boulevard Bessières s'étend, morne, désertique, inquiétant. Le jour, quelques amoureux de solitude s'y rencontrent avec des veilleurs d'usine promenant des molosses énormes, et des individus louches, aux faces blêmes, qui flânent les mains dans les poches, ou se groupent en cercle pour une partie de dés. L'approche du soir raréfie les passants. Du côté où les maisons basses alignent leurs façades de détresse, des becs de gaz, mal allumés, clignotent à des distances lointaines. De l'autre, aucune lumière ne brille. Sur une longue étendue de kilomètres, les glacis des fortifications sont noyés d'ombre, de silence et de mystère. L'aspect du lieu est sinistre.<sup>250</sup> »

D'autres lieux peuvent se faire les complices du criminel en dissimulant son horrible forfait :

« Dans la matinée d'hier, un cueilleur d'églantines [...] pénétra dans un taillis où il espérait faire une récolte appréciable. Tout de suite il recula épouvanté. Il venait d'apercevoir au plus profond du taillis le cadavre d'un homme à demi recouvert par les broussailles. [...] Après avoir suivi un chemin défoncé par les récentes pluies, les magistrats empruntèrent un sentier presque impraticable et arrivèrent enfin jusqu'au cadavre. [...] Le docteur Legrand [...] estime que la mort remonte à trois mois [...]<sup>251</sup> »

Il existe dans de nombreux articles, une osmose tragique entre l'état du lieu et celui de la victime. Le journaliste établit alors, comme le dit Chauvaud, « un parallèle

<sup>248</sup> Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance*, op. cit. p. 159

<sup>249</sup> *Le Matin*, 17 juin 1895

<sup>250</sup> *Le Petit Parisien*, 21 février 1910

<sup>251</sup> *Le Petit Parisien*, 26 octobre 1905

horrible entre le corps et le mobilier<sup>252</sup> ». Le sang, ici, relève moins du cadavre que du décor auquel il appartient désormais entièrement. Il gicle « en long jet<sup>253</sup> » ou « avec force contre le mur<sup>254</sup> », tantôt « de tous côtés<sup>255</sup> », tantôt « partout dans la pièce<sup>256</sup> », tantôt « jusqu’au plafond<sup>257</sup> ». Il macule « le plancher, le lit, les tapisseries et le plafond<sup>258</sup> » ou « tous les meubles<sup>259</sup> » à la fois. Il jaillit « à flots », inonde « le carrelage<sup>260</sup> » et « les draps, traversant les matelas<sup>261</sup> », souille et s’infiltré « en longues rigoles [...] dans les interstices du plancher<sup>262</sup> », se répand « de marche en marche à travers l’escalier<sup>263</sup> » ou coule « jusqu’au rez-de-chaussée<sup>264</sup> ». La maison, la ferme, la mesure, le chemin ou le wagon, tout est « sanglant ». Omniprésentes, ces images de geysers de sang en convoquent d’autres, celles de la boucherie, de l’abattoir et du sacrifice.

Sanglant ou pas, le lieu saccagé reflète l’état de la victime, et le désordre annonce ou témoigne de la brutalité du meurtre :

« Dans la demi-obscurité on ne distingua pas grand-chose, mais lorsque les yeux s’y furent accoutumés les personnes présentes aperçurent, au milieu du désordre indescriptible de la chambre à coucher, deux formes humaines immobiles dans un fauteuil. La fenêtre fut ouverte et alors, aux regards épouvantés de tous, un spectacle atroce apparut, faisant reculer tout le monde d’horreur. Tout, dans la chambre, était sens dessus dessous des papiers épars étaient semés sur les meubles, des cendres avaient voltigé de la cheminée au milieu de la pièce. Le lit, placé dans l’angle à droite en entrant, était rouge de sang. Dans le fauteuil, près de la fenêtre, M. Ronfaut et sa femme étaient étendus l’un sur l’autre [...] Les deux têtes pendaient à gauche et elles tenaient à peine aux corps, offrant à la vue des assistants deux blessures profondes, béantes, qui permettaient l’apercevoir la section nette de la carotide. C’était là un tableau terrifiant dans sa hideur macabre.<sup>265</sup> »

<sup>252</sup> Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance*, op. cit. p. 155

<sup>253</sup> *Le Petit Journal*, 27 juillet 1923

<sup>254</sup> *Le Petit Parisien*, 30 décembre 1905

<sup>255</sup> Ibid.

<sup>256</sup> *Le Petit Journal*, 5 mai 1931

<sup>257</sup> *Le Petit Journal*, 1<sup>er</sup> août 1912

<sup>258</sup> *Le Petit Journal*, 2 janvier 1890

<sup>259</sup> *La Croix*, 6 septembre 1894

<sup>260</sup> *Le Petit Journal*, 13 mars 1934

<sup>261</sup> *Le Petit Journal*, 26 septembre 1933

<sup>262</sup> *Le Petit Parisien*, 20 août 1905

<sup>263</sup> *Le Petit Journal*, 1<sup>er</sup> janvier 1869

<sup>264</sup> *Le Courrier de La Rochelle*, 13 juillet 1867

<sup>265</sup> *Le Petit Parisien*, 20 août 1905

Le chaos indique également que la victime a lutté pour sa vie, qu'elle s'est vue mourir et que ses derniers instants ont été remplis d'effroi :

« Dans la chambre, le plus grand désordre régnait ; les tiroirs de la table étaient renversés, les matelas du lit avaient été fouillés par des ouvertures pratiquées à l'aide de ciseaux ou d'un couteau, le sommier lui-même était éventré. Le poêle renversé et le bouleversement de la vaisselle indiquaient que la victime s'était longuement débattue sous l'étreinte de son meurtrier et que la lutte entre les deux hommes avait été désespérée.<sup>266</sup> »

Enfin, le lieu du crime reste à jamais marqué par le sang qui y a été versé et il devient définitivement maudit, particulièrement s'il s'agit d'un endroit clos comme une maison :

« Cette maison forme l'angle du chemin de halage et de la rue principale du pays. Elle est aujourd'hui déserte, les contrevents en sont tirés. Le prêtre se signe en passant devant elle c'est la "maison du crime", la "maison maudite". Avant vingt années, elle sera légendaire on la dira hantée d'êtres malfaisants et plaintifs [...]»<sup>267</sup> »

Si la scène de crime juridique existe depuis longtemps, les journalistes commencent à en tenir compte. Inséparable de son cadavre, dont elle renforce la dimension spectaculaire et horrifique, elle se dessine et prend forme peu à peu jusqu'à devenir un motif narratif indispensable.

L'enquête s'appuie désormais sur « un régime de savoir (observation, induction, reconstitution) empreint de rationalisme et de positivisme<sup>268</sup> », comme le dit Dominique Kalifa. Au tournant du siècle, les enquêteurs et leur technique sont progressivement mis en avant. En 1907, par exemple, dans un éditorial titré « Science, crime et police », *Le Petit Parisien* vante « la sagacité, l'esprit de logique et de pénétration » des détectives de la police et ce faisant, consacre la scène de crime :

« On raconte de Cuvier, un de nos plus grands naturalistes, qu'il arrivait à reconstituer un animal préhistorique en partant d'une dent trouvée dans une caverne. C'est encore par raisonnement, par analogie, de déduction en déduction, que procède le détective quand il suit une piste difficile. Sur les lieux du crime,

---

<sup>266</sup> *Le Matin*, 19 décembre 1892

<sup>267</sup> *Le Matin*, 9 janvier 1912

<sup>268</sup> Dominique Kalifa in in Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa, Jean-Noël Luc (dir.), op. cit. p. 248

il a trouvé un bouton, un morceau d'étoffe, une touffe de poils. Souvent cela lui suffit pour les péripéties du drame et pour arriver à découvrir le coupable.<sup>269</sup> »

« Toute la police est sur pied<sup>270</sup> » dans la traque de l'assassin devient une expression aussi récurrente que celle des « plus fins limiers<sup>271</sup> » de la préfecture lancés sur la piste du meurtrier. Les journalistes insistent sur l'examen minutieux des lieux et sur le temps que passent les inspecteurs sur la scène de crime, signalant souvent que « malgré leurs fatigues », ils y restent « jusqu'à une heure avancée<sup>272</sup> » de la nuit. Fine fleur de l'investigation, la « Sûreté » parisienne et son chef, figure médiatique depuis M. Claude, rivalisent ou parfois même supplantent le médecin légiste. On suit leurs faits et gestes et on vante leur pugnacité :

« À partir de ce moment les recherches de la Sûreté s'étaient poursuivies sans relâche. [...] Cependant les inspecteurs de M. Hamard, eux, ne se décourageaient point. Déjà tout Pantin, tout Aubervilliers, les Lilas, le dix-neuvième arrondissement, puis la plus grande partie des onzième et dixième arrondissements avaient été visités.<sup>273</sup> »

Avec la notoriété nouvelle des inspecteurs triomphe l'indice découvert sur les lieux du crime : arme et objets divers « saisis » ou empreintes et traces « relevées ». L'arme du crime souveraine, qui règne sur toutes les autres peut-être parce qu'elle est la plus commune, est l'arme blanche : la serpe, la hache, le rasoir, le coupe-papier, et, bien sûr, le couteau sous toutes ses formes, souvent brisé ou démanché sous la violence du geste : « énorme couteau de boucher », « large coutelas », gros canif ou simple « couteau de cuisine ». La lame est la partie que les journalistes mettent le plus en avant, car elle nourrit l'imaginaire du corps saccagé : elle pénètre, ampute, découpe, dépèce et mutile. Son état, « tranchante », « aiguisée » ou « ébréchée », permet d'amplifier l'état du corps de la victime ou d'imaginer sa douloureuse agonie. Dans le compte rendu d'un procès, *Le Petit Journal* écrit, par exemple :

« Le docteur Godard, médecin légiste, dit que l'arme du crime était absolument mauvaise ; c'était un couteau de pacotille ; il a fallu que la femme Lesiourd frappât

<sup>269</sup> *Le Petit Parisien*, 28 septembre 1907

<sup>270</sup> *Le Petit Journal*, 29 juin 1891

<sup>271</sup> *Le Petit Journal*, 14 janvier 1886

<sup>272</sup> Par exemple, on peut lire dans *Le Matin* du 15 janvier 1910 : « Cependant, malgré l'heure avancée, et malgré leurs fatigues, les limiers de M. Hamard décidèrent de poursuivre incontinent, leurs investigations. »

<sup>273</sup> *Le Matin*, 6 mai 1910

avec une sauvagerie inouïe pour arriver avec ce mauvais couteau à décapiter sa fillette de neuf mois.<sup>274</sup> »

Au registre de l'arme du crime, on trouve aussi les objets du quotidien détournés de leur fonction usuelle pour se transformer, comme le double maléfique du Dr Jekyll, en arme meurtrière. Leur liste ressemble à un sinistre inventaire à la Prévert : « un fer à repasser<sup>275</sup> », un « tuyau de fonte provenant d'un radiateur<sup>276</sup> », « un manche à balais<sup>277</sup> », une « chaise-porte bagages démontable<sup>278</sup> », une « sorte de massue faite de câbles en fils de fer<sup>279</sup> », une clé anglaise « dérobée dans la caisse à outils d'un autobus<sup>280</sup> », la « moitié d'une queue de billard<sup>281</sup> », « un couteau de dessert avec manche en or<sup>282</sup> », un « candélabre [...] en zinc bronzé, avec filets d'or<sup>283</sup> », « une branche de mûrier<sup>284</sup> », etc.

Viennent ensuite les divers objets découverts et saisis lors de la fouille de la scène de crime : une « casquette de drap ayant été très peu portée<sup>285</sup> », un « mouchoir blanc » contenant « une mèche de cheveux arrachée<sup>286</sup> », « deux billets d'un cinéma ambulancier<sup>287</sup> », des « billets de tram<sup>288</sup> », « d'énormes liasses de documents et des cartons remplis de papiers<sup>289</sup> », « des bouts de papier » dont on parvient à « déchiffrer le nom et l'adresse d'un hôtel<sup>290</sup> », une « boîte d'allumette<sup>291</sup> », « un briquet perdu par l'assassin<sup>292</sup> », « une houppette de poudre de riz<sup>293</sup> ». Certains détails de ces fragiles épaves attirent l'attention des enquêteurs et surtout celle des journalistes qui y voient

---

274 *Le Petit Journal*, 10 décembre 1909

275 *Le Matin*, 30 juin 1934

276 *Le Petit Journal*, 25 novembre 1929

277 *Le Petit Journal*, 25 juillet 1930

278 *Le Petit Journal*, 28 novembre 1933

279 *Le Petit Journal*, 24 avril 1910

280 *Le Matin*, 28 décembre 1926

281 *Le Matin*, 5 octobre 1934

282 *Le Petit Journal*, 8 juin 1908

283 *Le Figaro*, 5 octobre 1893

284 *Le Petit Journal*, 22 janvier 1935

285 *Le Matin*, 6 novembre 1924

286 *Le Petit Journal*, 12 août 1909

287 *Le Petit Journal*, 15 décembre 1937

288 *Le Petit Journal*, 17 octobre 1923

289 *Le Petit Parisien*, 23 septembre 1903

290 *Le Petit Journal*, 27 août 1932

291 *Le Petit Parisien*, 5 avril 1909

292 *Le Matin*, 19 juillet 1930

293 *Le Matin*, 25 février 1934

l'image romanesque du puzzle à recomposer et de l'énigme à déchiffrer. Les initiales ou les sigles, fréquemment évoqués, frappent leur imagination :

« Malgré le manque d'indices, l'enquête qui, sous l'impulsion énergique et avisée de M. Mouton, est menée par l'un des plus habiles limiers, l'inspecteur principal Léoni du 10<sup>e</sup> district, n'est pas sans avoir déjà donné des résultats. [...] Mais deux autres éléments sont à retenir. Le premier est la toile qui enveloppait le funèbre colis, toile nouée comme celles dont les blanchisseuses enveloppent le linge sale. Cette toile est une blouse camouflée d'artilleur, de couleur grise. On relève un trou, ou plutôt une découpeure à l'endroit où devait se trouver un numéro, puis, à la suite, imprimées à l'encre grasse les lettres R. Aie A P. D'autre part les chaussures de la victime portaient une adresse de cordonnier de la rue Notre-Dame-de-Lorette.<sup>294</sup> »

Le détail infime et dérisoire marqué également les esprits et les journalistes se réfèrent, parfois ouvertement, au roman policier :

« Nous avons mieux que le romanesque policier anglais : des policiers bien vivants et qui ne posent pas pour les romanciers, qui arrivent sur le théâtre d'un meurtre sans autres clés que leur intelligence et qui se débrouillent avec rien ou presque. M. Xavier Guichard les dirige. On l'a vu, au bout de peu de temps, mettre la main sur l'assassin de la rue de Ponthieu. Aujourd'hui, c'est celui de l'avenue Mozart qu'il vient de prendre au collet, avec, pour tout indice, un journal du soir oublié par l'assassin sur le comptoir de la bijouterie. Il serait difficile de partir de moins. Tout, d'ailleurs, dans cette affaire, fait penser à la littérature d'aventures policières.<sup>295</sup> »

L'objet le plus symbolique est la « clé révélatrice<sup>296</sup> » que l'on retrouve à côté du cadavre ou lors de la perquisition. Ainsi, dans l'affaire de la « tête coupée de la rue Botzaris », la clé matérielle métaphorise celle de l'énigme :

« Mais comme M. Hamard et ses inspecteurs allaient se retirer, M. Déchet qui, par un dernier acquit de conscience, venait d'ouvrir un tiroir où étaient entassés divers bibelots, aperçut une clef qu'il eut l'idée d'examiner. Sur la tige, le nombre XX était gravé en chiffres romains. Auprès deux traits étaient également gravés dans le métal. Cette nouvelle découverte, on va le voir, avait son importance. M. Déchet, en effet, venait de se souvenir que la chambre occupée par la fille Elisa Vandamme, à l'hôtel du passage Julien-Lacroix, portait le numéro 20 bis. Les signes gravés sur cette clef ne pouvaient-ils pas être de ce numéro?<sup>297</sup> »

<sup>294</sup> *Le Matin*, 29 janvier 1918

<sup>295</sup> *Le Matin*, 4 décembre 1930

<sup>296</sup> *Le Matin*, 6 mai 1910

<sup>297</sup> Ibid.

Le récit que donne *Le Matin* de l'enquête sur cette affaire montre également combien le témoignage n'est plus fiable :

« Et pressant un bouton de sonnerie, il pria l'inspecteur Darolle d'introduire la fille "Marie du Bitume" qu'un inspecteur était allé en hâte chercher son domicile. Contrairement à l'attente du chef de la Sûreté, l'homme ne broncha point. Cependant M. Hamard disait à la fille : "Marie-Jeanne, regardez bien cet homme. Le reconnaissez-vous ?" Longuement, l'ancienne compagne d'Elisa Vandamme dévisagea l'ancien forçat qui, impassible, subissait ce regard. Et Marie-Jeanne de répondre : "Non, monsieur le chef de la Sûreté, je ne reconnais point cet homme." "Voyons, Marie-Jeanne, reprit M. Hamard, souvenez-vous bien... n'est-ce point là celui que, dans la nuit du 26 au 27 février dernier, vous avez accosté dans le bas du faubourg-du-Temple et qui s'éloigna avec Elisa Vandamme ?" "C'est peut-être lui, répondit la fille. Mais je ne saurais le reconnaître car l'homme qui emmena Elisa n'était pas vêtu en ouvrier comme celui-ci..." On ne put obtenir autre chose de "Marie le Bitume".<sup>298</sup> »

C'est la clé retrouvée chez le suspect qui forcera ses aveux, qui le « perd irrémédiablement », comme il le dira lui-même. La supériorité de la preuve matérielle est ainsi démontrée de manière éclatante.

Autre indice, l'odeur fait aussi partie de l'enquête. Elle met sur la piste de l'assassin et le journaliste souligne alors le flair, au sens propre comme au figuré, des policiers. Dans l'affaire d'un double meurtre perpétré boulevard du Temple à Paris, les inspecteurs trouvent « dans la pièce où le crime a été commis un gant de la main droite de couleur chamois<sup>299</sup> », dont ils sont convaincus qu'il appartient au meurtrier. Un homme est suspecté parce que, selon *Le Petit Journal* :

« Un détail avait frappé les inspecteurs : l'individu désigné avait l'habitude de se parfumer ; or, le gant oublié par l'assassin dans le logement de sa victime sentait le musc à plein nez.<sup>300</sup> »

L'odeur peut aussi déclencher une enquête. C'est le cas de l'affaire de « l'horloger de Montreuil », Albert Pel, dénoncé par ses voisins incommodés par la forte « odeur de viande gâtée » et les « odeurs de pharmacie » qui s'échappaient de son appartement. Mais l'odeur la plus célèbre, c'est « l'odeur de chair grillée » qui empeste pendant longtemps, selon la presse, le village de Gambais où sévit Landru. Les témoignages

---

<sup>298</sup> Ibid.

<sup>299</sup> *Le Petit Journal*, 6 décembre 1891

<sup>300</sup> *Le Petit Journal*, 15 décembre 1891

des villageois sur l'odeur nauséabonde suffisent à prouver sa culpabilité car il ne fait aucun doute pour les journalistes qu'elle provient « des lambeaux qui adhéraient encore aux os que brûlait Landru.<sup>301</sup> » Aujourd'hui encore, l'odeur reste, avec la gazinière, l'emblème des crimes du tueur en série.

Il existe une autre catégorie d'indices qui frappent l'imagination des journalistes, voire qui les fascinent plus encore : celle des « preuves techniques » que Locard définit ainsi :

« Ce sont encore des indices, mais d'une catégorie nouvelle, puisqu'ils impliquent la spécialisation et la compétence de celui qui les interprète, et une technique particulière. Ce sont les indices fournis par l'expertise.<sup>302</sup> »

Ce type d'indices constitue le fondement théorique et méthodologique de la nouvelle police scientifique, son « corps de doctrine » comme le dit Locard<sup>303</sup>. La presse les appelle les traces « révélatrices » ou « accusatrices », qui sont pour Locard la signature infallible de l'assassin :

« Voilà les témoins sûrs et muets, ceux qui ne mentent ni ne trompent : empreintes digitales, traces de pas, morsures d'ongles et de dents, [...], débris de vêtements ou de chevelure. Il n'est pas besoin d'autres témoignages ; le meurtrier a signé son crime.<sup>304</sup> »

Si l'empreinte du pied ne suffit pas encore pour identifier formellement l'assassin, il arrive que dans certains crimes, sa singularité – l'empreinte d'un unijambiste ou celle d'un pied bot – puisse établir une certitude absolue. À l'occasion du procès en assise d'une jeune fille accusée du meurtre d'une sexagénaire, *Le Petit Parisien* semble ainsi ébloui par la démonstration à laquelle se livre l'accusation devant les jurés :

« Une expérience des plus intéressantes et des plus concluantes est alors faite sur l'estrade des magistrats, devant les jurés, qui ont quitté leurs sièges. On leur montre avec quelle précision les pantoufles de l'accusée s'adaptent dans les empreintes sanglantes relevées sur la dalle du corridor où fut trouvée assassinée l'infortunée sexagénaire. Tous remarquent ce fait véritablement saisissant et qui, à lui seul, constitue contre l'accusée une redoutable présomption : le dessin du trou que porte l'une des pantoufles, près de la semelle, se trouve reproduit à plusieurs

301 *Le Petit Journal*, 4 mai 1919

302 Edmond Locard, *L'Enquête criminelle*, op. cit. p. 18

303 Ibid. p. 19

304 Ibid.

endroits très exactement. [...] On remet ensuite aux jurés les photographies des empreintes laissées sur les marches de l'escalier ou sur le parquet et les photographies des pantoufles trouées, les éprouves se juxtaposent complètement. Tout cela paraît net, absolu.<sup>305</sup> »

En matière d'empreintes, la reine des preuves, « capitale en criminalistique<sup>306</sup> », est sans conteste l'empreinte digitale qui colonise pendant longtemps l'imaginaire de la scène de crime. Utilisée comme technique d'identification dans le Bengale britannique, elle est ensuite améliorée par Francis Galton en Angleterre puis, dans les années 1890, par l'Argentin Juan Vucetich, directeur du bureau d'identification de La Plata. Entre 1900 et 1910, la dactyloscopie supplante partout l'anthropométrie de Bertillon, sauf à Paris où celui-ci persiste à n'en faire qu'un complément de ses fiches anthropométriques. Cette relégation au second plan, en France, n'empêche pas la presse de s'enthousiasmer et de lui faire une large publicité. L'article, déjà cité, du *Petit Parisien*, « Science, crime et police », lui accorde une place de choix parmi les nouvelles techniques policières qu'il énumère :

« La dactyloscopie, c'est-à-dire l'identification de l'individu par l'empreinte de ses doigts, date d'hier. Et déjà on est en train de la perfectionner. On a en effet constaté que cette identification se fait avec la plus grande aisance quand l'assassin, ayant posé sa main ensanglantée sur un meuble ou un mur, laisse bien visible la trace de ses doigts. Mais dans les crimes qui ne s'accompagnent pas d'une effusion de sang, comment retrouver cette empreinte invisible sur un carreau cassé ou sur un meuble qui a été fouillé ? Un très simple artifice imaginé par le professeur Lacassagne, permet au détective de triompher de cette difficulté. [...] Et c'est ainsi que, dans notre siècle de progrès, la science guide la police et lui facilite sa besogne.<sup>307</sup> »

Le fait que la dactyloscopie procède du progrès scientifique contribue à sa gloire mais ce qui captive réellement l'imagination, c'est qu'elle est une empreinte invisible qui contient, à elle seule, toute l'identité d'un individu. Sa révélation, comme le fait remarquer Chauvaud, s'apparente à « quelque chose d'un peu magique<sup>308</sup> » et l'on retrouve, ici, la fascination du siècle pour l'invisible révélé. La presse se répand ainsi

---

305 *Le Petit Parisien*, 19 mars 1908

306 Edmond Locard cité in Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance*, op. cit. p. 189

307 *Le Petit Parisien*, 28 septembre 1907

308 Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance*, op. cit. p. 186

à longueur d'articles sur les « doigts [qui] trahissent » ou sur cette « carte de visite [...] dénonciatrice » qu'est l'empreinte digitale. La vague dactyloscopique déborde même le domaine judiciaire pour s'emparer d'à peu près tout, depuis les créations de Madeleine Vionnet qui désormais portent la signature de ses doigts<sup>309</sup> jusqu'au cheval de course prénommé « Empreinte Digitale<sup>310</sup> ». Même la vache, nous dit *Le Petit Journal*, sera « bertillonnée » mais « comme elle n'a pas de doigts, elle apposera sur la feuille fatale l'empreinte de sa langue. <sup>311</sup> »

L'indice sous toutes ses formes, de l'objet insignifiant à l'empreinte invisible, prospère désormais jusqu'à être promu au même rang que le cadavre car lui seul offre la clé du mystère pour qui sait le déchiffrer.

### 1.3 Les représentations visuelles de la scène de crime

La représentation de la scène de crime ne se limite pas à cette gigantesque production textuelle, elle se propage par l'image et s'installe dans la culture visuelle qui prend alors son essor sous l'impulsion des progrès techniques.

Jusqu'à la fin des années 1850, « seuls les mots devaient transmettre l'horreur d'une mort violente<sup>312</sup> » mais les choses évoluent au cours de la décennie suivante avec l'apparition de nombreux hebdomadaires illustrés, notamment au Royaume-Uni, plus avancé que la France dans le domaine de la presse de masse. Émergent ainsi dans le sillage du vénérable *Illustrated London News* (1842-2003), le *Penny Illustrated Paper* (1861-1913), l'*Illustrated Police News* (1864-1938) ou *The Graphic* (1869-1932). L'époque où l'*Illustrated London News* s'excusait auprès de ses lecteurs d'avoir publié le portrait du meurtrier Daniel Good<sup>313</sup> est définitivement révolue : désormais, concurrence oblige, tous les illustrés publient des gravures sur le thème vendeur du meurtre. La plupart

309 *Le Petit Parisien*, 16 décembre 1921

310 *Le Petit Journal*, 5 novembre 1925

311 « On bertillonne désormais les vaches ! » s'exclame *Le Petit Journal* du 11 mars 1923 : « [...] comme elle n'a pas de doigts, elle apposera sur la feuille fatale l'empreinte de sa langue. »

312 Lewis Perry Curtis Jr, *Jack the Ripper and the London Press*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 69 « [...] words alone had to convey the horror of violent death. »

313 *Illustrated London News*, 21 mai 1842 “It is not our intention to disfigure the pages of the ‘Illustrated News’ with engravings, especially connected with crime and its consequences; we do not profess to be of the ‘raw head and bloody-bones’ school, nor do we desire to encourage the tastes of such as are only gratified with pictorial representations of murders and murderers; [...]”

évitent les images grand-guignolesques sauf l'*Illustrated Police News* qui en fait son fonds de commerce.

Ses couvertures se composent de plusieurs vignettes, à la manière d'une bande dessinée, et représentent pour moitié des meurtres<sup>314</sup> et pour l'autre moitié, des accidents mortels. Ces images ne sont pas seulement consommées de manière ponctuelle, au moment de leur lecture : à l'instar des illustrations des *crime broadsides*<sup>315</sup>, elles servent à décorer les logements ouvriers ou ruraux. Un rapport parlementaire de 1869 mentionne, par exemple, une chaumière dont les murs sont « en grande partie décorés avec des pages du "*Police News*".<sup>316</sup> » Loin d'être éphémères, elles appartiennent à l'environnement quotidien d'un grand nombre de gens, dont elles constituent, selon l'historienne Patricia Anderson, la seule source « d'expérience esthétique, d'information visuelle et de divertissement pictural<sup>317</sup> ».

Généralement, les dessins de l'*Illustrated Police News* privilégient le moment fatal où le meurtrier frappe sa victime, dans la grande tradition graphique des *crime broadsides* : la violence paroxystique du geste criminel sature l'image et l'anime de mouvements désordonnés tandis que le corps de la victime s'affaisse dans des geysers de sang. Cependant, à mesure que le nouveau « paradigme de l'indice » s'installe et valorise l'enquête, les images de scènes de crime, avec son cadavre ou ses indices, augmentent sensiblement, de même que les figures des inspecteurs de Scotland Yard. Les illustrations publiées par l'*Illustrated Police News* des meurtres de Whitechapel, du 8 septembre au 8 décembre 1888, nous en offrent les exemples les plus manifestes. L'affaire débute le matin du 31 août 1888 quand Mary Ann Nichols est retrouvée égorgée dans une ruelle de Whitechapel. Son meurtre ne fait cependant pas les gros titres des journaux et la machine médiatique ne s'emballe que huit jours plus tard, lorsque le corps affreusement mutilé d'Annie Chapman est

314 Selon la thèse d'Alice Smalley, dans les années 1860, ils comptent pour 49,62 %, puis oscillent, jusqu'à la guerre, entre 46 et 39 % pour remonter à 54,32 % dans les années 1920 et 56,09 % dans la décennie suivante. Alice Smalley, *Representations of Crime, Justice, and Punishment in the Popular Press: A Study of the Illustrated Police News, 1864-1938*, thèse de doctorat en histoire, The Open University, 2017, p. 121

315 voir par exemple Henry Mayhew, "Statement of Sheep's Trotter Women" in Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, Vol.1, London, Charles Griffin and Company, 1865 (1<sup>re</sup> éd. 1851), p. 179

316 Royal Commission on Employment of Children, Young Persons and women in Agriculture, 1868-69, 2<sup>nd</sup>, cité in Alice Smalley, op. cit. p. 106

317 Patricia J. Anderson, *The Printed Image and The Transformation of Popular Culture, 1790-1860*, Thèse de doctorat en histoire, Vancouver; University of British Columbia, 1989, p. 30

découvert dans le même périmètre géographique. Celui qui se surnomme lui-même Jack l'Éventreur commet au total cinq meurtres<sup>318</sup> atroces, qu'il met parfois en scène de manière macabre et spectaculaire. Sur les quatorze couvertures que l'*Illustrated Police News* dédie aux événements de Whitechapel, seuls quatre dessins montrent le moment où Jack l'Éventreur attaque ses victimes. Le « théâtre » du crime, avec ou sans son cadavre, apparaît, en revanche, plus de trente fois. Plus généralement, la représentation des lieux, entre les scènes de crimes, les scènes de rues, les misérables façades d'immeubles et les arrière-cours, est l'un des éléments les plus présents sur ces couvertures. Le fait que tout ou presque semble se dérouler à l'extérieur reflète la fascination, mêlée de crainte et d'horreur, qu'exerce le quartier sur le lectorat bourgeois : Whitechapel est un lieu fantasmé dans les divers récits ou enquêtes journalistiques qui font florès depuis les années 1840, que leurs auteurs soient des dandys en mal de sensations fortes ou d'honnêtes réformistes. Dépeint comme un monde à part, comme un « continent sombre<sup>319</sup> », une « jungle » peuplée d'une « race de sauvages des villes<sup>320</sup> », Whitechapel est l'emblème par excellence des bas-fonds. Son « extraordinaire enchevêtrement de ruelles sombres<sup>321</sup> », « à peine éclairé[es] par quelques rares becs de gaz<sup>322</sup> » fournissent le décor idéal pour captiver et faire frémir les lecteurs.

Le fait que l'Éventreur assassine durant la nuit conforte encore davantage cet imaginaire des bas-fonds, associé de longue date à « l'obscurité, la nuit, le noir.<sup>323</sup> » L'idée commune veut que la nuit appartienne aux marges menaçantes et au meurtre. Bien que l'attaque de nuit soit « rare dans les archives judiciaires<sup>324</sup> », comme le souligne l'historienne Simone Delattre, les récits médiatiques en exagèrent la fréquence et la portée. La nuit constitue également la toile de fond indispensable à la mise en scène de l'horreur dans le roman gothique et ses nombreux héritiers,

318 Officielles car les journaux et certains membres de la police comptent, pour l'année 1888, deux autres victimes à son actif : Martha Tabram, retrouvée criblée de coups de couteau le 7 août et Emma Smith, attaquée le 3 avril et morte quelques jours plus tard, à la suite de ses blessures.

319 George R. Sims, *How the Poor Live and Horrible London*, London, Chatto & Windus, 1889 (1<sup>re</sup> éd. 1883), p. 1

320 Jack London, *People of the Abyss*, New York, Macmillan, 1903, p. 285

321 Gustave Doré, Blanchard Jerrold, *London, A Pilgrimage*, London, Grant, 1872, p. 147 « [...] an extraordinary tangle of dark alleys [...] »

322 Albert Wolff, *Mémoires d'un Parisien. Voyages à travers le monde*, Paris, Victor Havard, 1884, p. 27

323 Dominique Kalifa, *Les Bas-Fonds*, op. cit. p. 37

324 Simone Delattre, op. cit. [édition numérique non paginée]

du romantisme noir au romanesque néo-gothique victorien. Ainsi, les meurtres nocturnes de l'Éventreur sont une véritable aubaine pour le dessinateur de l'*Illustrated Police News* qui reprend, en les mélangeant, les codes visuels gothiques et l'iconographie du « labyrinthe noir<sup>325</sup> » attachée traditionnellement à Whitechapel. L'image centrale en couverture du 3 novembre<sup>326</sup> est celle où la juxtaposition des deux imaginaires se fait la plus visible. Au premier plan, le corps tordu d'une victime, la tête rejetée en arrière, les yeux clos et la bouche grande ouverte, baigne dans une mare de sang qui s'écoule en rigole sur le pavé. À gauche de l'image, la Justice se tient, sous les traits d'une femme aux yeux bandés avec une épée dans la main droite, au-dessus du cadavre. Sur le mur derrière elle, plusieurs affiches égrènent les noms, non pas des victimes mais des rues où les meurtres toujours non élucidés ont été commis. L'arête du mur sépare l'image en deux : à gauche la Justice, à droite le meurtrier qui s'enfuit sous un passage voûté avec un long couteau ensanglanté dans sa main droite. On aperçoit en arrière-plan, dans la perspective, une rangée d'immeubles surplombée d'une énorme pleine lune, motif gothique par excellence qui, associé ici à la silhouette du meurtrier, évoque la figure du double maléfique et monstrueux du gothique victorien fin-de-siècle<sup>327</sup>. Le mythe du loup-garou, présent dans les *penny dreadful* des années 1840<sup>328</sup>, a resurgi en effet avec *L'étrange cas du docteur Jekyll et Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson<sup>329</sup>, première d'une longue série d'œuvres sur le thème du double bestial incontrôlable et assassin. Par un étrange hasard de calendrier, l'adaptation théâtrale du roman de Stevenson se joue sur les planches depuis le mois de juillet 1888 et la presse ne manque pas de comparer l'insaisissable Éventreur au jumeau pervers du Dr Jekyll<sup>330</sup> et l'image de l'*Illustrated Police News* repose sur la même analogie.

Si cette image installe franchement la scène de crime dans l'imaginaire gothique, les autres, en revanche, s'inscrivent plus dans celui de l'enquête, ne serait-ce que par

325 "A horrible black labyrinth", *The Palace Journal*, vol. III, n° 76, 24 avril 1889, p. 1022

326 *Illustrated Police News*

327 Voir le chapitre "Science, Industry and the Gothic" in David Punter, Glennis Byron, *The Gothic*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 20

328 Voir Max Fincher, "Werewolves", in William Hughes, David Punter, Andrew Smith, *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Wiley Blackwell, 2012, [édition numérique non paginée]

329 Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, London, Longmans, Green and Co., 1886

330 Voir L. Perry Curtis, op. cit. p. 78 et Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 191-228

la proximité d'une multitude de vignettes qui montrent le travail de Scotland Yard. Ainsi voit-on les policiers ou les inspecteurs faire du porte-à-porte pour interroger le voisinage<sup>331</sup>, montrer du doigt des lieux ou des choses<sup>332</sup>, comme cette palissade sur laquelle le dessinateur a écrit « Les traces de sang, Hanbury St.<sup>333</sup> », trouver des indices, par exemple « un couteau taché de sang » sur un pas-de-porte<sup>334</sup>, se réunir à la Morgue de Whitechapel où repose le corps de la troisième victime, Elizabeth Stride<sup>335</sup>, ou le médecin légiste prononcer la mort d'une victime, le doigt appuyé sur sa carotide<sup>336</sup>. Les scènes de crime sont également entourées de plusieurs images d'indices : « une rose et des fougères retrouvées » dans la robe<sup>337</sup> de Catherine Eddowes, la « boîte contenant le rein humain<sup>338</sup> » que l'Éventreur a envoyée à George Lusk, le président du comité de vigilance de Whitechapel, le « couteau ensanglanté trouvé sur le pas d'une porte à Whitechapel<sup>339</sup> », le « mystérieux sac noir » et son contenu<sup>340</sup>, un « papier avec lequel le meurtrier s'est essuyé les mains<sup>341</sup> », « le mouchoir que portait la victime<sup>342</sup> » ou encore, son « corset perforé<sup>343</sup> ».

Les nombreuses scènes de crime nourrissent également un autre imaginaire promis à un bel avenir dans la culture visuelle populaire du xx<sup>e</sup> siècle : celui de la femme assassinée. Toutefois et contrairement à la plupart des images de ce type, les victimes de l'Éventreur ne sont pas érotisées dans la mort. Leurs cadavres sont montrés grotesquement désarticulés : la tête rejetée en arrière, les jambes repliées, les avant-bras relevés et les mains tordues. Cette représentation va de pair avec les portraits peu flatteurs des victimes et l'ensemble reflète les nombreuses descriptions des femmes pauvres et prostituées de Whitechapel dont les « visages hideux et déformés<sup>344</sup> », « flétris

331 *Illustrated Police News*, 15 septembre 1888; *Illustrated Police News*, 27 octobre 1888

332 *Illustrated Police News*, 20 octobre 1888

333 *Illustrated Police News*, 22 septembre 1888

334 *Illustrated Police News*, 20 octobre 1888; *Illustrated Police News*, 10 novembre 1888

335 *Illustrated Police News*, 6 octobre 1888

336 *Illustrated Police News*, 29 septembre 1888

337 *Illustrated Police News*, 20 octobre 1888 “Rose and ferns found in her dress”

338 *Illustrated Police News*, 27 octobre 1888, “The box containing a human kidney”

339 *Ibid.* “Bloodstained knife found in Whitechapel on doorstep”

340 *Ibid.* “Contents of the mysterious black bag” (Il s'agit ici de la rumeur qui fait de l'Éventreur un médecin; le « sac noir » est un sac comme en portent les médecins)

341 *Illustrated Police News*, 22 septembre 1888 “Paper on which the murderer wiped his hands”

342 *Ibid.* “Handkerchief worn by victim”

343 *Illustrated Police News*, 13 octobre 1888, “Stays pierced through”

344 George R. Sims, op. cit. p. 137 “Women, with hideous, distorted faces, are rolling from side to side, shrieking aloud snatches of popular songs, plentifully interlarded with the vilest expressions.”

par le vice<sup>345</sup> », n'inspirent que dégoût aux adeptes bourgeois du « slumming<sup>346</sup> ». En réalité, ce qui choque et fascine les commentateurs et les journalistes, c'est la liberté de mouvement de ces femmes, leur disponibilité sexuelle manifeste et le fait qu'elles occupent l'espace public au même titre que les hommes. Et la répétition *ad nauseam* des scènes de crime dans l'*Illustrated Police News* vise clairement à envoyer aux femmes « un avertissement que la ville [est] un endroit dangereux dès lors qu'elles osent transgresser la limite de la maison et du foyer pour pénétrer dans l'espace public.<sup>347</sup> » Ceci d'autant plus que le journal dénie aux femmes assassinées le statut d'individu en ne les nommant jamais par leur nom mais par le terme générique de « victime », comme pour signifier que leur sort n'est pas individuel mais collectif. Loin de rester cantonnée aux événements de 1888, cette image de femme ensanglantée, gisant sur le sol d'une rue nocturne va s'imposer comme une image canonique au cinéma et dans les séries télévisées, où « majoritairement, la victime est une femme<sup>348</sup> », mais elle va aussi grandement contribuer au « sentiment de vulnérabilité qui hante les femmes dans l'environnement urbain contemporain<sup>349</sup> ».

« L'avenir du journalisme illustré n'est pas facile à prévoir. Le public se lassera-t-il des photographies? Je ne le pense pas tant qu'elles seront capables de montrer les divers incidents avec autant de réalisme. Dans le même temps, l'avenir de l'artiste qui illustre l'actualité en noir et blanc est pleinement assuré. [...] Un de mes amis – un journaliste accompli – insiste sur le fait qu'il préfère la photographie d'une maison au dessin le plus abouti [...]. Pourtant, je refuse de croire qu'il reflète l'état d'esprit général. Je suis convaincu qu'il y aura toujours un large public pour le bel art.<sup>350</sup> »

345 Albert Wolf, op. cit. p. 16

346 Provient du mot anglais « slum », c'est-à-dire taudis ou bidonville, le « slumming » consiste à visiter en touriste ces quartiers pauvres. Voir Seth Koven, *Slumming. Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, Princeton University Press, 2004 ou Dominique Kalifa, *Les Bas-Fonds*, op. cit.

347 Judith R. Walkowitz, op. cit. p. 3 “[...] these perceptions shaped the Ripper murders [...] into a cautionary tale for women, a warning that the city was a dangerous place when they transgressed the narrow boundary of home and hearth to enter public space.”

348 Maud Desmet, « Cadavres féminins et fictions policières contemporaines. Du corps symbolisé au corps supplicié », *Socio-anthropologie*, n° 31, [Mortels! Imaginaires de la mort au début du XXI<sup>e</sup> siècle], 2015, pp. 87-98; voir aussi Ruth Penfold-Mounce, “Corpses, popular culture and forensic science: public obsession with death”, *Mortality*, vol.21, n° 1, 2016, pp. 19-35

349 Judith R. Walkowitz, « Jack l'Éventreur et les mythes de la violence masculine » in *Violences sexuelles* (présenté par Alain Corbin), Imago, coll. Mentalités, 1989, p. 136

350 Clement K. Shorter, “Illustrated Journalism: Its Past and Its Future”, *The Contemporary Review*, vol. LXXV, London, Isbister & Co., 1899, p. 481 “The future of illustrated journalism it is not easy to forecast. Will the public get tired of photographs? I think not – while they are able to convey with such intense reality many of the incidents of the hour. At the same time, however, the future of the black-and-white artist who illustrates current topics is absolutely assured. [...] One friend of mine – an accomplished journalist – does, indeed, insist that he prefers a photograph of a house to the most finished drawing [...]. I do not, however, accept this as a normal state of mind. I believe there will always be a large public to whom good art will always appeal.”

L'optimisme affiché par le journaliste britannique Clement Shorter en 1899 est bientôt démenti par les faits : les innovations et les perfectionnements des procédés d'impression entraînent doucement le déclin du dessin au profit de la photographie. Après la Grande guerre, celle-ci s'installe définitivement dans les colonnes de la presse quotidienne. Avec elle, l'évènement ne peut être saisi qu'après-coup<sup>351</sup>, ce qui ne pose aucun problème maintenant que le récit criminel est plus nettement orienté vers l'enquête. Elle devient ainsi le prolongement visuel des moments forts de la narration journalistique : le lieu du crime, son cadavre et ses indices.

Contrairement aux textes qui, on l'a vu, s'étendent longuement sur la découverte du corps et sur l'état du cadavre, l'image qui prédomine est celle des lieux du crime, pour d'évidentes raisons de facilité d'exécution. Accoler une photographie, voire deux ou trois dans certains cas, à un fait divers criminel, c'est lui donner une grande importance. On s'aperçoit que les journaux favorisent les crimes urbains ou périurbains – la banlieue parisienne par exemple – par rapport aux crimes ruraux, et ce, conformément aux nombreuses représentations de la ville dangereuse qui ont construit l'imaginaire urbain du XIX<sup>e</sup> siècle. En revanche, ces photographies de lieux criminels s'inscrivent en faux contre l'opposition rebattue entre les dangers de la rue et un espace domestique sécurisé et sécurisant<sup>352</sup> : la plupart des clichés, en effet, sont liés à des crimes commis dans des intérieurs, l'appartement, la maison et, plus rarement, la chambre d'hôtel. La rue, voire le chemin, sont, comme les lieux de travail, nettement minoritaires.

Ce sont les lieux du crime qui prédominent dans les images. Contrairement à l'idée éculée de la rue dangereuse, celle-ci est, comme les lieux de travail, sous-représentée, la plupart des clichés étant plutôt liés à des crimes commis dans des intérieurs, appartement, maison ou plus rarement, chambre d'hôtel. Lorsque la scène de crime n'est pas accessible aux journalistes et photographes, le cliché se cantonne à la façade de l'immeuble ou de la maison et le journal insère alors un plan topographique. Que l'image soit une façade ou une scène de crime proprement

351 Daniel Grojnowski, « Le discours de l'image », *La recherche photographique*, n° 16 : Fait divers, 1994, p. 24

352 Sur l'idéal domestique bourgeois voir le chapitre 1 « la production de la sphère intime » in Manuel Charpy, *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise*, Paris, 1830-1914, Thèse de doctorat en histoire contemporaine, Tours, Université François-Rabelais de Tours, 2010, 1375 p.; Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée, vol. 4: De la Révolution à la Grande Guerre*, sous la direction de Michelle Perrot, Paris, Seuil, coll. Points, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1987)

dite, elle est presque toujours marquée d'une croix indiquant « l'endroit où gisait le cadavre ». Le traitement du meurtre crapuleux d'une dentellière à Paris, placé à la une des trois quotidiens majeurs de l'époque, *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien* et *Le Matin*, offre un inventaire de tous les cas de figure. La vieille femme, qui habitait le cinquième étage sur cour d'un immeuble du faubourg Saint-Honoré, a été retrouvée chez elle « égorgée<sup>353</sup> », « décapitée<sup>354</sup> » ou simplement « assassinée<sup>355</sup> » selon les trois versions. Chaque journal illustre son article par un plan topographique et une photographie, non pas de l'immeuble entier mais de la rangée des fenêtres de son appartement, ce qui a pour effet d'effacer la moindre singularité des lieux, comme pour dire aux lecteurs que le meurtre aurait pu être commis n'importe où, près de chez et pourquoi pas, chez eux. La banalité des fenêtres dans les images ne renvoie à aucune « réalité signifiante » et c'est là, comme le dit Annick Dubied, « une des particularités des illustrations de fait divers<sup>356</sup> ». Les trois journaux signalent d'une croix « la place où gisait le cadavre entre la salle à manger et la chambre à coucher<sup>357</sup> ». *Le Matin* ajoute au cliché et au plan topographique un dessin de la « chambre après le crime » où l'on voit le cadavre gisant au milieu d'une pièce en désordre et *Le Petit Parisien*, le portrait en médaillon de la victime avant sa mort.

Il arrive que la photographie publiée représente le cadavre, soit à la Morgue, soit sur la scène de son crime. Si c'est un cliché de la Morgue, il est toujours accompagné d'une ou plusieurs images des lieux du crime. Lorsqu'en 1908, « l'ogresse » Jeanne Weber est surprise en flagrant délit d'assassinat sur l'enfant du couple qui la loge, elle fait la une de toute la presse populaire. Généralement plus sensationnaliste que ses concurrents, *Le Matin*<sup>358</sup> consacre les deux tiers de sa une au dernier meurtre de la tueuse en série avec une grande photographie du « cadavre du petit Maurice Poirot », gisant, étranglé, dans ce qui semble être un décor de morgue. Deux autres images se trouvent en dessous, l'une, assez grande, de la « chambre du crime » et l'autre, plus petite, de la façade de l'auberge de ses parents, marquée d'une croix qui « indique la

353 *Le Petit Parisien*, 11 août 1908

354 *Le Matin*, 11 août 1908

355 *Le Petit Journal*, 11 août 1908

356 Annick Dubied, *Les Dits et les scènes du fait divers*, Genève, Droz, 2004, pp. 294-295

357 Légende sous la photographie dans *Le Petit Parisien*

358 *Le Matin*, 11 mai 1908

fenêtre de la chambre où se déroula le drame ». L'association de la photographie de la Morgue et des lieux du crime montre la nécessité de lier le cadavre à son décor<sup>359</sup>. Ce qui frappe aussi, c'est le télescopage entre le corps martyrisé de l'enfant et la décoration de la mise en page, la présence notamment d'un cadre ornemental qui rappelle celui des photographies métriques de Bertillon. Cet effet esthétique incongru montre que la « polyphonie<sup>360</sup> » de la presse de masse est autant textuelle que visuelle. Lorsque le cadavre se trouve photographié sur sa scène de crime, l'image est souvent accompagnée du cliché des lieux pris de l'extérieur. *Le Petit Parisien*<sup>361</sup>, par exemple, double le cliché d'une jeune femme assassinée dans une cuisine, la tête fracassée, avec une vue de l'immeuble et de la foule de curieux massée devant. À nouveau et malgré la présence de la photographie de la scène de crime, des croix sont dessinées sur la façade pour indiquer les fenêtres de l'appartement « du crime ». Sur ce même fait divers, *Le Matin*<sup>362</sup> choisit de ne publier que le cliché du cadavre, nettement plus resserré que celle du *Petit Parisien*. Quant au titre, si celui du *Petit Parisien* est factuel et donne le lieu où le crime s'est commis<sup>363</sup>, celui du *Matin* est digne d'un roman-feuilleton :

« Madame, Madame ! Il pleut du sang  
On entend un bruit de lutte dans un appartement.  
On monte, on entre. Il n'y a plus de vivants ; mais un cadavre de femme est là,  
encore chaud. »

L'autre caractéristique des clichés de scènes de crime dans la presse de la période de l'entre-deux-guerres, est l'absence presque systématique des policiers ou des gendarmes. Pour qu'ils apparaissent, il faut que l'affaire soit hors norme, que l'enquête soit longue et que les cadavres des victimes soient difficiles ou impossible à trouver. Dans les affaires Landru, Weidmann ou Petiot, par exemple, les photographies des lieux du crime grouillent de policiers en pleine action – ils fouillent, excavent, sondent ou examinent – ou en pleine réflexion.

359 On emprunte, en la changeant un peu, l'expression à Dominique Kalifa, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », art. cit.

360 Voir Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 2007 ; Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1985)

361 *Le Petit Parisien*, 19 juillet 1909

362 *Le Matin*, 19 juillet 1909

363 « Une jeune fille de dix-sept ans est retrouvée assassinée Boulevard Voltaire. »

Moins fréquents que les lieux de crime, les clichés d'indices représentent souvent l'arme du meurtrier, prise généralement sur un fond neutre<sup>364</sup> et provenant peut-être du dossier judiciaire. Parfois, le reporter a photographié la table des pièces à conviction. Convaincu que la condamnation du père dans l'affaire du quintuple assassinat de Corancez a peut-être été prononcée à tort, *Le Matin*, par exemple, publie une grande photographie des pièces à conviction à l'époque de son procès huit ans auparavant pour demander à la Justice de rouvrir le dossier :

« Lors du crime de Corancez, en 1901, les procédés d'étude des empreintes digitales, quoique déjà connus, rencontraient encore beaucoup de détracteurs. On ne leur accordait pas une grande confiance. Depuis, ils ont été appliqués victorieusement au cours de maintes affaires. Pourquoi alors, ne tenterait-on pas, à présent, l'opération qui, à l'époque, ne fut point tentée à Chartres ?<sup>365</sup> »

L'image d'indice peut également provenir d'un cliché de la scène de crime simplement recadré. Dans un article sur le double meurtre de l'impasse Ronsin, *Le Matin*<sup>366</sup> reprend et recadre en très gros plan deux photographies de Bertillon publiées dans *L'Illustration*<sup>367</sup> deux jours avant. On reconnaît vaguement les « pantoufles, les bottines [...] du mort » et « des papiers épars » trouvés dans un petit salon. Quant aux empreintes, elles apparaissent plutôt pour illustrer les nouvelles méthodes scientifiques de la police que pour les crimes. Titré « Taches de sang, marques de doigt<sup>368</sup> », un article du *Matin* revient sur l'exploit du D<sup>r</sup> Baltazard qui, quelques mois auparavant, a pu « identifier l'empreinte d'une main ensanglantée laissée sur un drap de lit<sup>369</sup> ». Il est accompagné de deux grandes photographies d'une empreinte de main dont l'une est ensanglantée. Un autre article sur le « mystère des Raids-de-Robache<sup>370</sup> » se passionne pour la nouvelle perquisition d'une ferme d'où ont disparu, trois ans plus tôt, une femme et ses enfants. Sous le titre « Les murs accusent, de partout le sang sainte », deux clichés représentent une porte et un mur parsemés de croix qui indiquent, selon le journal, « les taches de sang relevées par le parquet ».

364 Voir par exemple *Le Petit Journal*, 1<sup>er</sup> mai 1914; *Le Matin*, 12 juin 1908

365 *Le Matin*, 24 février 1909

366 *Le Matin*, 21 décembre 1908

367 *L'Illustration*, 19 décembre 1908

368 *Le Matin*, 14 décembre 1908

369 Meurtre de M. Remy, agent de change à la retraite, en juin 1908, rue Pépinière à Paris

370 *Le Matin*, 27 octobre 1908

Lorsqu'enfin les journaux ne possèdent aucune photographie d'indices, ils contournent le problème en les dessinant sur la photographie de la scène de crime. Lors de l'affaire du crime de Monaco – les morceaux d'une femme retrouvés dans une malle – *Le Matin*<sup>371</sup> publie une image combinée des dessins d'une scie maculée de sang qui s'écoule à grosses gouttes, d'une bague et d'un collier de perle et de la photographie de la salle de bains où la malheureuse fut dépecée. Coutumier du fait, le journal récidive l'année suivante dans l'affaire Steinheil, en associant une photographie des mains baguées de M<sup>me</sup> Steinheil et une longue corde dessinée<sup>372</sup> ou encore, en apposant un point d'interrogation sur le cliché d'une serrure<sup>373</sup>. Ce type d'illustration s'inspire nettement des couvertures de romans policiers.

Le motif de la scène de crime et ses imaginaires sont déjà bien ancrés dans la culture populaire quand deux hebdomadaires consacrés exclusivement au crime voient le jour: le 1<sup>er</sup> novembre 1928, Gaston Gallimard lance *Déetective* et deux ans plus tard, *Police Magazine* fait son apparition dans les kiosques. Le premier promet à ses lecteurs qu'il « sera chimiste, physicien, psychiatre, juriste » et qu'il aura dans ses pages « les plus belles photographies, tirées en héliogravure<sup>374</sup> ». Le deuxième déclare vouloir révéler les « faits et gestes » de « l'armée du mal » sous la forme d'« enquêtes captivantes » illustrées « de nombreuses photographies<sup>375</sup> ». Faits divers sanglants, prostitution, espionnage, trafics en tout genre, prisons et criminalistique font partie des grands thèmes traités régulièrement par les deux magazines. La photographie de scène de crime est omniprésente dans leurs pages même si, à mesure que les années passent, elle se raréfie sur les couvertures. Contrairement à la presse quotidienne, la police ou la gendarmerie sont souvent présentes sur les scènes de crime, en pleine réflexion devant « les restes macabres<sup>376</sup> » ou dans l'action des premiers moments de l'enquête, photographiées en train de procéder « à quelques constatations sur le terrain<sup>377</sup> ». Avec *Déetective* et *Police Magazine*, la scène de crime s'arrime fortement à l'univers policier.

371 *Le Matin*, 14 août 1907

372 *Le Matin*, 10 décembre 1908

373 *Le Matin*, 31 mai 1909

374 *Déetective*, 1<sup>er</sup> novembre 1928

375 *Police Magazine*, n° 1, 30 novembre 1930

376 *Déetective*, 26 mai 1932

377 *Police Magazine*, 28 juillet 1935

Les deux hebdomadaires se caractérisent par une porosité constante entre le réel et le fictif, autant dans les textes<sup>378</sup> que dans les photographies. Celles-ci mélangent, en effet, mises en scènes, photomontages, retouches dessinées. La plupart des clichés sont fortement marqués par l'esthétique des films de gangsters hollywoodiens qui sont alors à leur apogée. La couverture de *Police Magazine* sur « les proscrits du milieu », par exemple, représente un homme gisant sur le pavé sombre et luisant d'une rue parisienne, entouré d'un décor quasi englouti par d'épaisses ténèbres<sup>379</sup>. Films de gangsters mais pas seulement car, en réalité, plusieurs univers visuels s'y croisent, entre ceux des magazines *pulp* et ceux des couvertures de romans policiers contemporains. Ce mélange d'influence est manifeste, par exemple, sur la couverture d'un *Détective*<sup>380</sup> titré « ma parole d'homme. Confession d'un souteneur » : en amorce sur la gauche de l'image, une porte ouverte montre une partie de la pièce d'un appartement, dans laquelle un homme est penché sur une femme étendue au sol, les bras en croix, vraisemblablement morte ; un fauteuil est renversé près d'elle ; la lumière d'une lampe qu'on ne voit pas éclaire latéralement la scène et la plonge dans un clair-obscur qui découpe la silhouette masculine en ombre chinoise ; il règne une atmosphère de claustrophobie, amplifiée par les volets fermés de la fenêtre. Les codes visuels de l'image, à l'évidence mise en scène, s'inspirent de ceux du cinéma mais emprunte également aux couvertures de la collection « chefs-d'œuvre du roman d'aventure », éditée elle aussi par Gallimard, comme celles du *Le Reflet dans la nuit*<sup>381</sup> ou *La Fuite des morts*<sup>382</sup>. Un autre cliché qui met en scène un policier accroupi au-dessus d'un tas d'ossements humains sur la couverture de *Police Magazine*<sup>383</sup> ressemble, lui aussi, à celui qui fait la couverture de *La Femme du cocaïnoman*<sup>384</sup>, toujours chez Gallimard. Nous n'énumérerons pas tous les exemples que nous avons relevés parce qu'ils abondent. Notons, pour terminer, que les couvertures de romans

378 Matthieu Letourneux, « Sérialité générique, modes de consommation et question de vérité. Le cas de *Détective* », Actes des journées d'études: *Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940)*, *Criminocorpus*, [Communications, mis en ligne le 18/12/2018 : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/4886>]

379 *Police Magazine*, 17 mars 1937

380 *Détective*, 15 décembre 1938

381 A.W.Mason, *Le Reflet dans la nuit (La maison de la flèche)*, Paris, Librairie Gallimard, coll. Les Chefs d'Œuvre du Roman d'Aventures, 1931

382 Noël Vindry, *La Fuite des morts*, Paris, Librairie Gallimard, coll. Les Chefs d'Œuvre du Roman d'Aventures, 1932

383 *Police Magazine*, 12 mars 1933

384 Austin Freeman, *La Femme du cocaïnoman*, Paris, Librairie Gallimard, coll. Les Chefs d'Œuvre du Roman d'Aventures, 1929

policiers subissent, eux aussi, l'influence de la photographie de fait divers publiée dans la presse et même celle de ses titres (*La Maison qui tue*<sup>385</sup>, *La Villa tragique*<sup>386</sup>) ou de la photographie judiciaire dans les nombreuses couvertures de cadavre dans un décor domestique (*Le Roman d'une nuit*<sup>387</sup>, *La Nuit rouge*<sup>388</sup>) ou encore, celles avec un cadavre dans les bois qui nous rappellent certains clichés de Bertillon comme ceux de l'affaire Juliette Souavin en 1912 (*Du sang dans la clairière*<sup>389</sup>, *Les Trafiquants de la mort*<sup>390</sup>, *Un crime en Sologne*<sup>391</sup>).

Toutes ces images montrent que les influences et les échanges constants entre la presse, le judiciaire, l'édition et dorénavant le cinéma installent la scène de crime dans un univers policier à mi-chemin entre le réel et la fiction.

## Conclusion

La scène de crime ne fait pas l'objet d'une attention particulière avant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Son émergence est portée par l'essor du « paradigme de l'indice<sup>392</sup> » qui s'impose aussi bien dans la sphère judiciaire que dans la nouvelle presse de masse. La figure du criminel s'efface au profit de ce lieu tragique, objet désormais de toutes les attentions. Pour les enquêteurs, il recèle l'identité du tueur et pour la presse, il est comme l'écrin de son acte sanglant. Même sans cadavre, la scène de crime peut rendre palpable au lecteur le déchaînement de la violence. Saccagée ou non, elle présente l'avantage de lui faire éprouver les émois de la victime avant sa mort, sa terrible stupéfaction si le lieu semble familier ou paisible, son effroyable solitude s'il se situe à l'écart. Toute une iconographie se met ainsi en place. Celle que l'on met au service de l'émotion, les décors, souvent déserts et majoritairement urbains comme la rue ou le terrain vague, la nuit, tour à tour gothique ou malfamée,

385 Noël Vindry, *La Maison qui tue*, Paris, Gallimard, coll. Les Chefs d'œuvre du roman d'aventures, 1931

386 Robert Perrein, *La Villa tragique*, Paris, Société Française d'Éditions et de Publications Illustrées, coll. « Sphinx » n° 22, 1940

387 Wilhelm Speyer, *Le Roman d'une nuit*, Paris, Gallimard, coll. Les Chefs d'œuvre du roman d'aventures, 1932

388 Amaury Kainval, *La Nuit rouge*, Paris, J. Ferenczi & fils, coll. Police et mystère, 1921

389 Maurice de Moulins, *Du sang dans la clairière*, Paris, J. Ferenczi & fils, coll. Police, 1939

390 Jean Normand, *Les Trafiquants de la mort*, Paris, J. Ferenczi & fils, coll. Police et mystère, 1939

391 Edouard Letailleur, *Un crime en Sologne*, Paris, Gallimard, coll. Les Chefs d'œuvre du roman d'aventures, 1932

392 Carlo Ginzburg, art. cit.

les flots de sang et les corps massacrés, fréquemment ceux de femmes. Et puis il y a celle attachée au déroulement de l'enquête : les empreintes, les traces, les objets, les vêtements et les armes du crime. Propice à la théâtralisation, la scène de crime sort rapidement du domaine judiciaire et journalistique pour entrer dans celui du spectacle.

CHAPITRE 2  
LA SCÈNE DE CRIME RÉCRÉATIONNELLE

---

Le XIX<sup>e</sup> siècle « est l'une des périodes les plus visuelles de la culture occidentale<sup>393</sup> », il est le siècle où déferlent de multiples inventions en « scope » ou en « rama », celui pour qui le monde est un spectacle permanent, « un inépuisable réservoir d'images et de tableaux pour l'œil.<sup>394</sup> » Comme le dit très justement Kalifa, « la culture de masse est une culture du visible<sup>395</sup> ». Dès lors, la scène de crime devient, et ce, dès le début du siècle, un spectacle consommable : en cire chez M<sup>me</sup> Tussaud puis chez Grévin, en circuit touristique, en figurine décorative, en cartes postales ou à la Morgue. En parallèle, elle devient une fiction littéraire avec les premiers romans de détection du siècle. Les vagues successives des différents genres policiers qui se succèdent au XX<sup>e</sup> siècle et leur succès phénoménal renforcent encore sa présence dans le domaine de la fiction. Ce deuxième chapitre offre un tour d'horizon de la spectacularisation et de la fictionnalisation de la scène de crime, qui n'appartient plus exclusivement désormais à l'univers du crime judiciaire et du fait divers mais s'enracine de plain-pied dans la culture populaire de masse.

## 2.1 Un spectacle, une attraction et une marchandise

M<sup>me</sup> Tussaud sillonne longtemps le Royaume-Uni avec son cabinet de cire, avant de s'établir définitivement à Londres en 1835. Elle tient son art de la céroplastie de Curtius, un ancien médecin suisse<sup>396</sup> reconverti dans le divertissement commercial à Paris dès 1770<sup>397</sup>. Ce dernier a prospéré grâce à ses représentations en cire de célébrités

---

393 Wylie Sypher, *Literature and Technology: The Alien Vision*, New York, Random House, 1968, p. 74 «[...] the nineteenth century was among the most visual periods of western culture [...]»

394 Philippe Hamon, op.cit. p. 9

395 Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, op. cit. p. 55

396 Marie Tussaud, Francis Hervé (ed.), *Madame Tussaud's Memoirs and Reminiscences of France, Forming an Abridged History of The French Revolution*, London, Saunders and Otley, 1838 p. 5

397 Jennifer Ruimi, « Spectacles de cire. Le cabinet de Curtius », *Dix-huitième siècle*, vol. 49, n° 1, 2017, pp. 319-334

et de criminels de son époque installés dans sa « caverne des grands voleurs<sup>398</sup> ». Marie Tussaud hérite de son savoir-faire et de son talent commercial hors pair qu'elle exploite brillamment dans les années qui suivent son arrivée sur le sol britannique en 1802. Son spectacle, centré à ses débuts sur la Révolution française avec sa réplique de guillotine « dont chaque détail est identique à celle encore utilisée » et ses têtes moulées de révolutionnaires ou d'aristocrates décapités « immédiatement après exécution<sup>399</sup> », s'oriente rapidement vers les faits divers criminels. Suivant les préceptes de Curtius, elle suit de près l'actualité afin de renouveler rapidement son cheptel d'assassins qu'elle met en scène dans une pièce à part, sous forme de tableaux grandeur nature d'exécutions ou de scènes de crime. En revanche et contrairement aux spectacles bon marché de son mentor qui attiraient un public populaire, ceux de M<sup>me</sup> Tussaud s'adressent à une clientèle fortunée à qui elle fournit « un environnement chic et sécurisé<sup>400</sup> ». La presse, avec laquelle Tussaud soigne ses relations, est généralement bienveillante, sinon élogieuse le *Chambers's Edinburgh Journal* en 1842 :

« [...] vous ne devez pas associer [Madame Tussaud] à ces spectacles sordides et clinquants que l'on voit souvent dans les villes de province; il n'y a rien de médiocre, de minable, ou qui ait l'air de déguisements, au contraire, tout atteste la munificence de l'infatigable chef d'orchestre, Madame Tussaud, qui [...] change le linge, les dentelles, etc. chaque semaine ou toutes les deux semaines pour qu'ils soient tous merveilleusement propres et soignés.<sup>401</sup> »

Si l'opulence des décorations, l'éclat des lumières, la splendeur des costumes et le détail des figures de cire impressionnent le visiteur de Baker Street, le clou du lieu reste néanmoins la sombre Chambre des Horreurs<sup>402</sup> qui, malgré son coût supplémentaire ne désemplit pas et même le Duc de Wellington, le vainqueur de Waterloo, exige d'être prévenu lorsqu'on y installe une nouvelle figure<sup>403</sup>. Entre la

398 Ibid.

399 Madame Tussaud and Sons' Catalogue, April Edition, 1861, p. 31

400 Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, London, Hambledon Continuum, 2003, p. 128

401 *Chambers's Edinburgh Journal*, 22 janvier 1842, p. 5 « [...] you must not allow yourself to associate in your mind with those tawdry and tinselled spectacles which are often seen in provincial towns; there is nothing paltry, or mean, or got-up looking about it, but, on the contrary, everything bears evidence of the excellent judgement of liberality of the indefatigable conductor, Madame Tussaud, who, I believe, changes the linen, laces, etc. every week or two, so that they are all beautifully clean and neat. »

402 « The Chamber of Horrors » est le nom que le lui donne le journal satirique *Punch* en 1846 et qui sera finalement adopté par les Tussaud. Elle s'appelait, auparavant « The Adjoining Room », « The Dead Room » ou « The Black Room ». Voir Pamela Pilbeam, op. cit., p. 108 et John Theodore Tussaud, *The Romance of Madame Tussaud's*, New York, George H. Doran Company, 1920, p. 299

403 John Theodore Tussaud, op. cit. p. 118

« chemise d'Henri IV de France, qu'il portait lorsqu'il a été poignardé par Ravailiac » où apparaît encore « la tache de sang qui s'écoulait de la plaie » et « la courtépoinde du lit de camp sur lequel Napoléon est mort, *tachée de son sang* (authenticifiée)<sup>404</sup> », la Chambre se veut un prolongement visuel des récits de crime que les visiteurs ont lus dans la presse et une session de rattrapage pour ceux qui ne se sont pas déplacés sur les lieux du crimes, au procès ou à l'exécution du meurtrier. Pour l'historien Richard Altick, « Madame Tussaud a prospéré précisément pour les mêmes raisons que les colporteurs fixes et ambulants de Catnach<sup>405</sup> [...]»<sup>406</sup>, le célèbre éditeur et imprimeur de *crime broadsides*. L'un de ses colporteurs se plaint d'ailleurs auprès du journaliste Henry Mayhew de la concurrence déloyale que Tussaud leur fait :

« Tu comprends, elle [M<sup>me</sup> Tussaud] est allée à Roehampton et a donné 2 £ rien que pour les sabots qu'il [le meurtrier Daniel Good] utilisait pour laver la calèche de son maître; donc, si l'aristocratie peut se déplacer pour voir les vraies choses – les sabots exactement identiques – dans la Chambre des Horreurs, pourquoi est-ce qu'ils ne veulent pas de nos fidèles portraits du monstre sous sa forme humaine?<sup>407</sup> »

Tussaud vend le crime « comme un bien de consommation<sup>408</sup> » à sa clientèle élitiste mais l'enrobe d'un vernis culturel et éducatif comme en témoignent ses catalogues, vendus à l'entrée de son spectacle :

« Leur [M<sup>me</sup> Tussaud & Fils] objectif principal a toujours été de combiner amusement et instruction. [...] L'émotion provoquée par les crimes de Rush, Mannings, etc. a été si grande que des milliers de personnes n'ont pu satisfaire leur curiosité. Ce qui incita M<sup>me</sup> Tussaud à dépenser une somme importante pour construire une pièce adaptée à cet effet; et ils certifient au public qu'exposer des portraits de criminels, loin de créer un désir de les imiter, l'Expérience leur apprend qu'ils produisent, au contraire, l'effet inverse.<sup>409</sup> »

404 Madame Tussaud and Sons' Catalogue, op. cit. p. 27 et 25 « Shirt of Henry IV of France, worn by him when stabbed by Ravailiac; the stain of blood which issued from the wound is still there to be seen upon it. » « THE COUNTERPANE used on the Camp Bed on which Napoleon died, stained with his blood.(affirmed) »

405 James Catnach (1792-1841), éditeur et imprimeur, célèbre pour ses crime broadsides.

406 Richard D. Altick, *Victorian Studies in Scarlet: Murders and Manners in the Age of Victoria*, New York, W.W.Norton & Co, 1970, p. 99

407 Henry Mayhew, « Experience of a Running Patterer », op. cit. p. 237 « You see, she went down to Roehampton, and giv 2l. for the werry clogs as he used to wash his master's carriage in; so, in course, when the harristocracy could go and see the real things – the werry identical clogs – in the Chamber of 'Orrors, why the people wouldn't look at our authentic portraits of the fiend in human form. »

408 Richard Altick, *Victorian Studies in Scarlet*, op. cit., p. 99 «Commercial commodity»

409 Madame Tussaud and Sons' Catalogue, op. cit. p. 3 et p. 28 « Their chief aim has always been to combine amusement with instruction. [...] The sensation created by the crimes of Rush, Mannings, etc. was so great that thousands were unable to satisfy their curiosity. it therefore induced the Mrs. Tussaud to expend a large sum in building a suitable room for the purpose; and they assure the public that so far from the exhibition of the likenesses of criminals creating a desire to imitate them, Experience teaches them that it has a direct tendency to the contrary. »

À la question de savoir sur quels critères se fonde le choix d'un meurtre plutôt qu'un autre, John Théodore Tussaud<sup>410</sup> répond : « nous nous décidons selon le traitement qu'en font les journaux. Nous les suivons toujours, nous ne les devançons jamais.<sup>411</sup> » Toutes les affaires criminelles contemporaines et médiatiques y figurent en bonne place et la réussite des Tussaud mère et fils tient à leur attachement quasi maniaque aux détails, une exigence de vérité qui leur interdira d'intégrer le criminel le plus énigmatique du siècle, Jack l'Éventreur. Ainsi, pour chaque crime notoire, ils s'empressent d'acheter les véritables objets ou vêtements qui lui sont liés, dans le but de renforcer l'expérience des visiteurs. Pour ce faire, ils deviennent les clients réguliers du bourreau à qui ils achètent les vêtements des meurtriers qu'ils récupèrent après leur exécution. Quant aux objets du crime, qui vont du « couteau utilisé [...] pour découper [la] victime » au contenu entier d'une pièce dans laquelle le meurtre a été commis<sup>412</sup>, ils se les procurent sans attendre la fin du procès et quel qu'en soit le prix. En 1890, par exemple, la presse se fait l'écho d'un crime retentissant : sur un chantier londonien, on découvre le corps d'une jeune femme égorgée, le crâne fracassé, et la police pense immédiatement au retour de Jack l'Éventreur. Quelques jours plus tard, le cadavre d'un nourrisson et son landau imprégné de sang sont retrouvés dans les buissons d'un terrain vague. L'identification des deux cadavres montre qu'il s'agit de la mère et de son fils et conduit à l'arrestation de Mary Pearcey, la maîtresse du mari de la jeune femme. La fouille de son domicile révèle qu'elle a assassiné la mère et l'enfant dans sa cuisine. Durant son procès, John Tussaud obtient, pour « 200 £, le sinistre landau, les meubles et autres éléments de la pièce, jusqu'au bonbon que le bébé suçait avant d'être tué et le gilet en laine taché de sang<sup>413</sup> » de la criminelle, dans le but de reconstituer la scène du crime pour les vacances de Noël, sachant que la pendaison de Pearcey est prévue quelques jours avant. Le succès est phénoménal : 31000 visiteurs affluent pour la seule journée du 26 décembre<sup>414</sup>.

<sup>410</sup> John Théodore Tussaud (1858-1943) est l'arrière-petit-fils de Marie Tussaud

<sup>411</sup> John Theodore Tussaud cité in Pamela Pilbeam, op. cit. p. 176 "Our minds are made up according to the way newspapers deal with people. We always follow them, we never lead."

<sup>412</sup> Pamela Pilbeam, op. cit. p. 108 « Sometimes the Tussauds bought the entire contents of a room where a particularly memorable murder had occurred [...] »

<sup>413</sup> Ibid. p. 180 "[...] 200 £ on the fatal pram, furniture and other bits and pieces from the room, even the sweet the baby was sucking just before it was killed and the bloodstained cardigan [...]"

<sup>414</sup> Lucy Worsley, *A Very British Murder: The Story of a National Obsession*, London, Random House, 2013, p. 50

Leur stratégie d'immersion du visiteur, interactive et multi-sensorielle, est radicalement moderne et constitue l'autre clé essentielle du succès de la Chambre des Horreurs. Dans la revue de son beau-père Charles Dickens, lui-même fervent admirateur de Tussaud, le romancier Charles Allston Collins évoque ainsi l'atmosphère macabre des lieux :

« Entrer dans la Chambre des Horreurs à une heure tardive de l'après-midi, avant que le gaz ne soit allumé, demande du courage. Pénétrer dans le passage sombre qui coure sous l'échafaud de la guillotine, jusqu'au seuil d'une cellule faiblement éclairée, dans laquelle se trouve une figure en robe de serge noire, faiblement visible à travers les barreaux, demande du courage. [...] laissez-le ensuite se hâter sur les marches qui mène à la guillotine et immerger son esprit dans le sang des têtes décapitées de ceux qui ont souffert sous la Révolution française – ceci fait, le pire est passé. Mais quel horrible endroit ! [...] L'Horreur est là, dans cette représentation prosaïque du crime – le crime en manteaux et en pantalons étant plus horribles (parce que plus proche de nous) que celui en pourpoint et haut-de-chausses. L'Horreur est là, dans les têtes bouffies et souriantes, moulées après leur mort par pendaison. [...] L'Horreur est là, dans l'odeur des personnages de cire, dans les plis des vêtements vides, dans le cliquetis de la machinerie des coulisses, et sur les visages de la plupart des visiteurs des lieux.<sup>415</sup> »

Au fil des années et à mesure que les tableaux de scènes de crime augmentent, les visiteurs sont de plus en plus incités à interagir avec ceux-ci, un dispositif qui n'est pas sans rappeler celui des parcs à thèmes du xx<sup>e</sup> siècle<sup>416</sup>. Les Tussaud proposent, par

415 Charles Allston Collins, *All the year round: a weekly journal*, Vol. II, London, n° 26 Wellington Street, 1860, p. 252 "To enter the Chamber of Horrors rather late in the afternoon, before the gas is lighted, requires courage. To penetrate through a dark passage under the guillotine scaffold, to the mouth of a dimly-lighted cell, through whose bars a figure in a black serge dress is faintly visible, requires courage. [...] But, what a horrible place! [...] There is Horror in the unpicturesqueness of this aspect of crime – crime in coats and trousers being more horrible (because nearer to us) than crime in doublets and trunk-hose. There is Horror in the inflated smiling heads, cast after death by hanging. [...] There is Horror in the smell of the wax figures, in the folds of the empty clothes, in the clicking of machinery behind the scenes, and in the faces of most of the visitors to the place."

416 Le philosophe Thierry Lenain, évoque, lors d'une visite au parc Universal Studios Hollywood à Los Angeles, les principes qui régissent ce type de divertissement de masse: « L'implication physique et multi-sensorielle des visiteurs [...] advient aussi par la déambulation [...]. Des éléments de décor sont réalisés de manière à susciter l'inclusion physique des visiteurs dans l'image elle-même. [...] Ces modalités [...] de l'expérience spectatorielle supposent une réduction très marquée des contenus narratifs: il n'en reste que des fragments extraits de totalités pour la plupart déjà connues. La présentation des reliques de tournage [...] sont montrées dans des vitrines fermées [ou] trop volumineuses [...] sont rangées à l'air libre [...]. De même les moulages des visages de grands acteurs et réalisateurs de cinéma d'épouvante que l'on découvre dans la House of Horrors [...] relèvent bien d'une sorte de moyen terme entre la relique et l'image. [...]. En cette qualité, elles exercent l'attrait typique des reliques profanes où se mêlent la curiosité, l'émotion d'improbables retrouvailles et l'illusion d'une présence directe quoiqu'éminemment partielle de l'absent. [...] Leur présence matérielle de premier degré invite à un jeu de l'esprit sur les seuils ou « niveaux d'irréalité » [...] le cadre ne semble s'ouvrir que pour mieux se refermer sur un effet de réalité qui, par définition, appartient à la sphère fictionnelle. » in Thierry Lenain, « Le double et la relique. Observations goffmaniennes sur l'économie des images dans un parc à thème hollywoodien », *Questions de communication*, vol. 36, n° 2, 2019, pp. 189-211

exemple, des jeux de rôle ludiques, comme le raconte Emma McEvoy, spécialiste en littérature romantique et gothique :

« Les spectateurs étaient invités à entrer dans les mises en scène [...] Les tableaux de Tussaud les encourageaient à s’imaginer dans un rôle. Parfois, le visiteur pouvait se mettre à la place de la victime. [...] D’autres dispositifs les incitaient à se transformer en détective comme ce fut le cas pour “LE MODÈLE DE LA CUISINE dans laquelle les Mannings avaient assassiné M. Patrick O’Connor.” Il y manquait un objet et le spectateur devait faire le travail d’un détective, à la manière du policier qui découvre le cadavre après avoir remarqué une différence de niveau entre les dalles du sol de la cuisine. Le spectateur devait trouver l’objet manquant. Cette sollicitation à participer tant sur un plan romanesque qu’intellectuel permettait d’impliquer plus étroitement le spectateur.<sup>417</sup> »

L’attrait et l’efficacité de la Chambre des Horreurs reposent sur le brouillage constant du vrai et du faux, du réel et de sa représentation. Les tableaux de Tussaud immortalisent le crime et sa scène en effectuant une sorte d’arrêt sur image et, en cela, ils font office et préfigurent la photographie de fait divers. Indépendamment du thème criminel, les scènes de crime en cire de Tussaud partagent de nombreux points communs avec la photographie : comme elle, elles introduisent « un memento mori dans l’expérience visuelle<sup>418</sup> », elles incarnent « une forme de pratique résurrectionniste<sup>419</sup> ». Effigie de cire, relique criminelle et photographie ont toutes une valeur iconique et indicielle, toutes suscitent « un sentiment de réalité incontournable<sup>420</sup> ». Avant que n’arrive la photographie, les scènes de crime de Tussaud, avec ses cires réalistes, ses reliques et ses décors *authentiques* produisent une illusion référentielle, un effet de réel propre à provoquer le frisson d’horreur recherché et pour lequel le spectateur paye un supplément. Une « copie du réel<sup>421</sup> » dont John Théodore Tussaud s’enorgueillit à travers de multiples anecdotes, racontées dans ses mémoires :

417 Emma McEvoy, *Gothic Tourism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, p. 73 “Viewers were invited into the displays, [...] Tussaud’s tableaux encouraged imaginative placing. Sometimes the visitor was put in place of the victim. [...] In other modes of display, visitors were encouraged to turn detective, as was the case in the ‘MODEL OF THE KITCHEN where M Patrick O’Connor was murdered by the Mannings.’ This was a space with a seemingly absent object, where the viewer was required to do a little detective work, like the policeman who discovered the real corpse by noticing the difference in the stones of the kitchen floor. The viewer was invited to imagine the absent object. Such invitations to imaginative and intellectual participation served to draw the viewer in closer.”

418 Martin Jay, *Downcast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century*, Berkeley, University of California Press, 1994 (1<sup>re</sup> éd. 1993), p. 135 “That is, by violently stopping the flow of time, it introduced a memento mori into visual experience.”

419 Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 202 “[...] the ‘Chamber of Horrors’ exemplified a form of resurrectionist practice [...]”.

420 Philippe Dubois, *L’Acte photographique*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1990 (1<sup>re</sup> éd. 1983), p. 20

421 Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, Cahiers du cinéma, 1980, p. 138

« On a assisté, ces dernières années, à une curieuse tendance chez certains éditeurs qui se servent, pour leur propre usage, des œuvres produites dans nos ateliers. Cela n'est pas étonnant puisque les photographies de nos mannequins ont souvent été confondues avec les portraits des personnes en chair et en os. [...] de nombreux représentants de journaux nous ont demandé l'autorisation de photographier les personnages de l'Exposition pour s'en servir dans leur journal. [...] [Des] individus profitent du peu de personnes présentes pour prendre illégalement un "négatif" [...]. Résultat, les photographies [...] réapparaissent dans les journaux et les magazines, illustrent des livres et deviennent des portraits cartes postales [...]»<sup>422</sup> »

On retrouve une confusion similaire en France, lorsque, par exemple, la revue *Le Voleur* illustre un article consacré au « crime de Chatou<sup>423</sup> » avec une photographie légendée « scène de la découverte du cadavre, scène saisissante de vérité » mais tirée, en réalité, d'un tableau de cires du musée Grévin.

Le succès phénoménal de Madame Tussaud, devenue une institution et une attraction touristique incontournable, devait susciter des émules : lorsque le musée Grévin ouvre ses portes en 1882, il reprend à son compte de nombreux éléments et procédés de sa devancière britannique, bien que ses deux fondateurs, Arthur Meyer et l'artiste Alfred Grévin, s'en défendent<sup>424</sup>. Comme Tussaud, ils déploient un luxe excessif pour éviter toute « ressemblance fâcheuse avec les exhibitions foraines<sup>425</sup> », ils sélectionnent la clientèle en établissant un prix d'entrée prohibitif<sup>426</sup>, ils revendiquent le statut d'« institution artistique<sup>427</sup> » en prenant le nom de musée et font passer leur entreprise commerciale pour une « œuvre d'historien amusant, de philosophe agréable<sup>428</sup> ». Comme elle, ils érigent le musée en « temple de l'actualité<sup>429</sup> », ils en font un « journal vivant<sup>430</sup> », « un journal plastique, racontant les faits récents<sup>431</sup> ».

<sup>422</sup> John Theodore Tussaud, op. cit. p. 156 "In recent years there has grown a curious disposition on the part of certain publishers to exploit for their own purposes work produced in our studios. [...] Such individuals seize an opportunity when few persons are about and take an illicit 'negative' [...] The result has been that the photographs [...] have turned up as blocks in newspapers and magazines, illustrations in books, and portrait postcards [...]."

<sup>423</sup> *Le Voleur*, 11 août 1882

<sup>424</sup> Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities, Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 102

<sup>425</sup> *Le Monde Illustré*, 10 juin 1882, p. 354

<sup>426</sup> *Le Pour et Le Contre*, 27 mai 1888, pp. 406-409

<sup>427</sup> Ibid.

<sup>428</sup> *Le Gaulois*, 11 avril 1882

<sup>429</sup> *Le Gaulois*, 8 juillet 1882

<sup>430</sup> *Le Pour et Le Contre*, 27 mai 1888, p. 407

<sup>431</sup> *Le Monde Illustré*, 25 mars 1882, p. 182

Et comme elle, enfin, ils n'oublient pas d'y intégrer « le fait divers, cet encombrant élément du journalisme contemporain<sup>432</sup> », dans une salle au sous-sol, séparée des autres espaces d'exposition :

« Sans pouvoir précisément être appelée la chambre des horreurs, cette salle est spécialement affectée aux scènes lugubres. [...] Nous arrivons maintenant dans la dernière salle, où se trouve le principal clou du musée Grévin. C'est une série de scènes représentant l'histoire d'un crime. Toute la biographie d'un criminel se déroule devant nous avec une réalité effrayante. [...] Ces diverses scènes sont tellement saisissantes que l'on ne peut s'empêcher d'en ressentir de l'émotion aussi nous empressons-nous de quitter ce lugubre spectacle et de remonter à l'étage supérieur.<sup>433</sup> »

Le choix du fait divers criminel se fait également selon sa résonance dans la presse. Un mois après son ouverture, Grévin reproduit, par exemple, l'affaire du Pecq et « ce que les journaux ont décrit, il l'a mis en scène.<sup>434</sup> » :

« Le cadavre du malheureux Aubert, percé de coups d'épée, la tête ouverte à coups de marteau, le cuir chevelu brûlé par l'acide nitrique, plié en deux par le ligottage de plomb, émerge de l'eau sous le pont du Pecq. [...] Le tableau est d'une terrifiante horreur. Dimanche, tous les promeneurs iront le voir au musée Grévin.<sup>435</sup> »

Si l'on a signalé plus haut que *Le Voleur* avait repris une image d'une scène du musée pour illustrer son article, l'inverse fonctionne également, selon l'historienne Vanessa Schwartz : Grévin « reproduit littéralement en cire les illustrations des journaux<sup>436</sup> ». Elle cite notamment le cas d'une illustration du « crime du Kremlin-Bicêtre » parue dans le supplément du *Petit Journal*<sup>437</sup> et reconstituée à l'identique par le musée<sup>438</sup>.

La présentation de certains faits divers criminels est ce qui distingue le plus Grévin de Tussaud : alors que l'attraction anglaise ne consacre à un crime qu'une seule installation, Grévin propose de le raconter en sept tableaux, « du crime à l'échafaud<sup>439</sup> ». Son « Histoire d'un crime », comme il l'appelle, copie la structure

<sup>432</sup> *Le Temps*, 7 juin 1882

<sup>433</sup> *Le Gaulois*, 2 juin 1882

<sup>434</sup> *Le Petit Journal*, 9 juillet 1882

<sup>435</sup> Ibid.

<sup>436</sup> Vanessa Schwartz, op. cit. p. 110 «In fact, the museum often literally rendered newspaper illustrations in wax [...]»

<sup>437</sup> *Le Petit Journal*, Supplément illustré, 26 décembre 1897, p. 416

<sup>438</sup> Vanessa Schwartz, op. cit. pp. 112-113

<sup>439</sup> *L'Intransigeant*, 26 août 1889

narrative sérielle du fait divers et du roman-feuilleton, si familière aux visiteurs. Dans son catalogue, le musée se réclame d'ailleurs autant du récit journalistique que du roman-feuilleton :

« On a très justement comparé le Musée Grévin à un journal plastique. Dans tout journal, un des éléments de succès que l'on recherche le plus activement, c'est le roman-feuilleton. Le Musée Grévin a, lui aussi, son feuilleton, plus émouvant, plus saisissant, plus dramatique dans sa réalité vivante que n'importe quel roman écrit ; et ce feuilleton, c'est l'HISTOIRE D'UN CRIME.<sup>440</sup> »

De plus, et alors que l'unicité de chacune des scènes de crime de Tussaud peut prétendre à préfigurer la photographie de fait divers, le découpage de l'Histoire d'un crime en plusieurs séquences permet aux visiteurs d'expérimenter l'image animée. Pour Vanessa Schwartz, ce dispositif annonce le cinéma :

« "L'histoire d'un crime" s'appuyait également sur la mobilité du spectateur pour produire sa qualité narrative. Alors que le réalisme de cette série en sept tableaux semblait plonger ses racines dans les faits divers des journaux, sa narration sérielle, qui se présentait en une succession d'arrêts sur image, exigeait du spectateur qu'il les parcoure pour être efficace. C'est, entre autres choses, cette action qui lui donnait ce réalisme apparent : le mouvement. De ce point de vue, "L'histoire d'un crime" était déjà un film. Il n'est donc pas surprenant que Ferdinand Zecca, l'un des premiers réalisateurs de Pathé, se soit fait connaître en 1901 avec un film au titre semblable, basé sur les tableaux du musée Grévin.<sup>441</sup> »

Dans le journal *Le temps*<sup>442</sup>, Jules Claretie déclame d'un ton moqueur, « Ô gloires passagères des figures de cire ! Renommées d'un jour ! Panthéon d'une minute ! » en se demandant si parmi « ce tas de gloires au quarteron » du musée Grévin, certaines « traverseront les siècles ». L'année suivante, il dit du portrait photographique qu'il est un « Panthéon au collodion tout exprès inventé pour nos renommées modernes<sup>443</sup> » et parle de « la devanture du photographe » comme d'un « Panthéon courant des gloires<sup>444</sup> », témoignant par ses propos qu'une culture de la célébrité a émergé et s'est installée sous

<sup>440</sup> Musée Grévin, *Catalogue illustré du Musée Grévin*, Paris, 78<sup>e</sup> édition, 1891

<sup>441</sup> Vanessa Schwartz, op. cit. p. 146 "L'histoire d'un crime" also relied on a spectator's mobility to generate its narrative quality. While the realism of this seven-tableaux series seemed embedded in its similarities to newspaper faits divers, its effectiveness as a serial narrative that presented a sequence of freeze-frames required the onlooker to walk through the display. The act infused it with at least one of its seemingly lifelike qualities: serial motion. In this way, "L'histoire d'un crime" was already a series of moving pictures. It is therefore no surprise that Ferdinand Zecca, an early filmmaker for Pathé, established his fame with a 1901 film of the same name, based on the Musée Grévin's display."

<sup>442</sup> « La vie à Paris », *Le temps*, 2 juin 1882

<sup>443</sup> « La vie à Paris », *Le temps*, 21 septembre 1883

<sup>444</sup> Ibid.

l'impulsion décisive de la culture de masse. Des spectacles comme ceux de Tussaud ou de Grévin y ont aussi fortement contribué, la figure de cire étant « un vecteur de célébrité<sup>445</sup> » au même titre que le portrait photographique. Tous les deux ont aidé à faire apparaître une « “scène médiatique”, fondée sur la représentation fantasmée de personnalités admirées du public<sup>446</sup> », admirées ou faisant l'objet d'une fascination comme les criminels. Car chez eux, tout le monde acquiert le statut de célébrité et sans eux, « en temps normal » comme dirait Altick, les meurtriers et leur crime auraient « été oubliés comme les milliers avant eux<sup>447</sup> » parce qu'en définitive, ils « n'avaient rien d'extraordinaire<sup>448</sup> ». Tussaud ou Grévin ne sont jamais à l'origine de la notoriété d'un crime mais ils en sont la caisse de résonance et, du moins en ce qui concerne les Tussaud, les prolongateurs : la criminelle Maria Manning, pendue en 1849, y resta ainsi exposée 122 ans<sup>449</sup>.

Le musée Grévin n'a pas, en France, le monopole du « cadavre en spectacle » et il a même un redoutable concurrent, « [...] un musée beaucoup plus attrayant que les musées de cire puisque les personnages exposés [sont] en chair et en os!<sup>450</sup> », une « scène où, comme dans un tableau vivant digne du musée Grévin, on reproduit toutes les péripéties du drame [...]<sup>451</sup> » : la Morgue de Paris. Ouverte au public depuis l'Ancien Régime, elle déménage une première fois en 1804 pour s'installer sur l'île de la Cité, plus centrale, plus accessible et elle devient donc plus visible. Subordonnée à la préfecture de police, sa mission initiale est de permettre l'identification des cadavres anonymes, une source de préoccupation qui va grandissante à mesure que le sentiment d'identité individuel, le « sentiment de soi » pour reprendre les termes de Georges Vigarello<sup>452</sup>, grandit et que « ne pas avoir d'identité civile est devenue l'une des formes les plus extrêmes du malheur populaire, surtout dans les villes<sup>453</sup> ». Habitué des lieux, le médecin légiste Ambroise Tardieu, en décrit le dispositif d'exposition tel qu'il se présente après son second déménagement en 1864, derrière Notre-Dame, sur la pointe de l'île :

445 Jennifer Ruimi, art. cit.

446 Ibid.

447 Richard Altick, *Victorian Studies in Scarlet*, op. cit. p. 17 “[...] then been forgotten as a thousand murderers had been forgotten before them.”

448 Ibid. “[...] there was nothing extraordinary about these murders, in and of themselves.”

449 Judith Flanders, *The Invention of Murder: How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*, London, Harper Press, 2011, p. 174

450 *La Presse*, 22 mars 1907

451 Adolphe Guillot, *Paris qui souffre*, Paris, Pierre Rouquette, 1887 p. 166

452 Georges Vigarello, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil, coll. L'univers historique, 2014

453 Gérard Noiriel, « L'identification des citoyens. Naissance de l'état civil républicain », *Genèses*, 13, 1993, pp 3-28

« L'entrée principale donne accès dans une grande salle d'exposition qui occupe le centre de l'édifice, et qui, [...] séparée en deux dans toute sa largeur par un vitrage, [...] permet d'apercevoir dans la seconde moitié éclairée directement par le haut, douze tables de pierre disposées sur deux rangs sur lesquelles sont étendus les cadavres dépouillés de leurs vêtements et qu'un étroit tablier protège seul contre les regards.<sup>454</sup> »

À l'instar des tableaux de cire de Tussaud ou de Grévin, les cadavres exposés à la Morgue sont un prolongement visuel des faits divers criminels de la presse. Ils incarnent concrètement « l'horrible découverte » décrite dans les articles. Aller les voir à la Morgue, c'est amplifier le frisson de la lecture et c'est donner chair, littéralement, à la scène de crime car les victimes, même déplacées et installées dans un nouveau décor, en sont toujours l'émanation. *Le Petit journal* écrit d'ailleurs, parlant de l'affaire Troppmann, que « le champ de Pantin, la Morgue, sont les deux points extrêmes de cette sinistre et lugubre affaire.<sup>455</sup> » D'autant plus que les cadavres ne sont pas les seuls à y être exposés et que toutes sortes d'objets trouvés sur les scènes de crime s'y trouvent à leurs côtés : « chemise en oxford, [...] guipure de coton et [...] jupon<sup>456</sup> », « deux clefs trouvées à côté du cadavre<sup>457</sup> », « rideau et [...] toile cirée<sup>458</sup> », « un corsage et une paire de chaussons<sup>459</sup> » ou encore « le couteau, le bouton de manchette marqué C<sup>460</sup> ». La « malle sanglante » de la retentissante affaire Gouffé s'y trouve également, dans l'espoir d'y être identifiée :

« En ce moment, tout Paris passe à la Morgue devant l'accessoire principal du meurtre de l'huissier Gouffé : je veux parler de la malle dans laquelle le cadavre a été transporté de Paris à Lyon, puis à Millery, où on l'a découvert. La police espère que cette malle sera reconnue, [...] que des gens pourront dire à qui elle appartient.<sup>461</sup> »

Cet étalage fait aussi se déplacer les foules et contribue, comme la table des pièces à conviction, à familiariser le public avec les indices matériels de la scène de crime.

<sup>454</sup> Ambroise Tardieu, « La Morgue, les morts violentes, crimes et suicides », *Paris Guide*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, vol. 2, 1867 p. 1998

<sup>455</sup> *Le Petit Journal*, 24 septembre 1869

<sup>456</sup> *Le Pays*, 22 et 23 avril 1879

<sup>457</sup> *Le Matin*, 19 juin 1884

<sup>458</sup> *Le Matin*, 29 décembre 1900

<sup>459</sup> *Le Matin*, 16 janvier 1905

<sup>460</sup> *La Lanterne*, 4 mars 1879

<sup>461</sup> *Le petit parisien*, supplément littéraire illustré, 1<sup>er</sup> décembre 1889

Les objets ainsi mélangés aux cadavres tendent à chosifier ces derniers et facilitent leur mise à distance, laquelle est redoublée par la présence d'une vitre qui évite aux spectateurs toute confrontation directe avec les corps. Une barrière salubre dont s'amuse le médecin Ernest Cherbuliez :

« C'est un énervement agité et fiévreux qui saisit le public au moment d'arriver devant un spectacle qui dans le fond lui fait peur : aucun de ceux qui se touchent les coudes devant la vitrine ne consentirait à passer deux minutes seul à seul avec le cadavre qui l'attire avec tant de force.<sup>462</sup> »

La mort violente s'apprivoise, « se laisse regarder<sup>463</sup> » grâce à la vitre parce que celle-ci représente « le premier degré de l'opacité » comme le souligne Isobel Armstrong, spécialiste de la culture victorienne, elle est « à la fois médium et barrière<sup>464</sup> », elle agit comme le fait la photographie ou le récit journalistique, elle déréalise le cadavre et son meurtre en le médiatisant. Et elle en fait un spectacle, d'autant plus que, comme au théâtre, la vitre de la Morgue délimite deux espaces, celui du spectateur et celui de la scène où se déroule le drame. Les commentateurs contemporains usent d'ailleurs de nombreuses métaphores théâtrales à son propos : la Morgue a ses « coulisses<sup>465</sup> » et « comme l'Odéon, comme le Gymnase, [elle] a ses premières [...] les jours d'exhibition des nouveaux cadavres sur les dalles de marbre noir de ce Nécro-palace.<sup>466</sup> » À sa fermeture en 1907, le journaliste Jules Véra ironise :

« La Morgue aura été, en effet, cette année, parmi les salles de spectacle, la première à annoncer sa clôture. [...] Le spectacle étant toujours gratuit, il n'y avait pas d'abonnés, mais simplement des habitués. C'était même le premier essai de théâtre gratuit pour le peuple. [...] Le décor était toujours le même, comme dans les pièces classiques, le public restait debout, et la direction n'était pas très difficile sur le recrutement de ses pensionnaires : elle les ramassait ou les pêchait où elle pouvait. Quant aux auteurs des drames, loin d'être exigeants pour les droits d'auteurs, ils les fuyaient. [...] Le programme était si varié ! Il y en avait pour tous les goûts. Il y avait [...] l'écrasé, qui ressemblait toujours étrangement à l'écrasé de la veille, [...] le suicidé, [...] la vierge assassinée, [...] la victime des apaches [...]»<sup>467</sup>

<sup>462</sup> Ernest Cherbuliez, « La Morgue de Paris », *Revue des deux mondes*, Vol.103, 1891 p. 366

<sup>463</sup> Ibid.

<sup>464</sup> Isobel Armstrong, *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, Oxford, Oxford University Press, 2008 p. 7 "Glass's pellucid transitivity you can see through it represents at the same time the first gradation of opacity. It is both medium and barrier."

<sup>465</sup> *Gil Blas*, 27 février 1880

<sup>466</sup> *L'Éclair*, 9 février 1868

<sup>467</sup> *Le Magasin Pittoresque*, 1<sup>er</sup> janvier 1907 p. 171

Le spectacle de la Morgue ressemble à celui du musée Grévin: regarder les cadavres, écrit Charles Dickens, c'est « comme regarder une figure de cire », regarder « quelque chose qui ne peut pas rendre le regard<sup>468</sup> ». La Morgue et Grévin se confondent d'ailleurs souvent lorsque les effigies de cire viennent remplacer les corps trop décomposés pour être exposés. En 1876, par exemple, le cadavre coupé en deux d'une femme, retrouvé sur les bords de la Seine, peine à être identifiée, malgré le défilé incessant des nombreux curieux<sup>469</sup>. Sa décomposition force les autorités à lui substituer une figure en cire<sup>470</sup>, comme le raconte *Le Petit Journal*:

« La foule continue d'affluer à la Morgue pour voir la morte, qui a été exposée pour la dernière fois hier, la décomposition étant trop avancée; [...] À partir de vendredi ou de samedi, la tête moulée de la victime sera exposée aux yeux du public. M. Talrich [...] travaille activement à donner à cette tête l'expression qu'elle devait avoir de son vivant: sourcils, cils, cheveux, coloration du teint, animation des yeux, tout pourra contribuer à rappeler les souvenirs de ceux qui auront connu la malheureuse victime.<sup>471</sup> »

Une fois le moulage terminé, « [...] le buste a été placé sur la dalle. Il est ajusté à un mannequin et drapé dans un suaire. L'effet est saisissant.<sup>472</sup> » Ainsi, les visiteurs font la queue à la Morgue comme ils la font au musée Grévin pour voir la reproduction en cire de la victime d'un meurtre qu'ils ont lu dans la presse. La confusion est plus grande encore lorsque, inversement, « un coin de la Morgue » fait son entrée au musée Grévin<sup>473</sup> ou lorsqu'elle sert de décor et se présente comme « le clou prochain d'une pièce en répétition [...]»<sup>474</sup> » Tout concourt à donner une représentation d'une « réalité sensationnalisée sous la forme d'un spectacle réaliste<sup>475</sup> ». Ceci d'autant plus que la Morgue figure comme une attraction dans les guides touristiques,

<sup>468</sup> Charles Dickens, *The Uncommercial Traveller. The Haunted House*, New York, Books Inc., 1868 (1<sup>re</sup> éd. 1860), p.175 “And there was a much more general, purposeless, vacant staring at it like looking at wax-work, without a catalogue, and not knowing what to make of it. But all these expressions concurred in possessing the one underlying expression of looking at something that could not return a look.”

<sup>469</sup> Environ 200 000 selon Bruno Bertherat, « Jeanne Marie Lle Manach une bretonne à Paris (1875-1876) », in Claude Gauvard, Jean-Louis Robert (dir.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2004. [en ligne: <http://books.openedition.org/psorbonne/1480>]

<sup>470</sup> Voir Allan Mitchell, “The Paris Morgue as a Social Institution in the Nineteenth Century”, *Francia*, Vol. 4, 1976, pp 581-96

<sup>471</sup> *Le Petit Journal*, 17 novembre 1876

<sup>472</sup> *Le Figaro*, 21 novembre 1876

<sup>473</sup> *Le Monde Illustré*, 20 mai 1882

<sup>474</sup> *Le Monde Illustré*, 26 novembre 1881

<sup>475</sup> Vanessa Schwartz, op. cit. p. 88 “[...] re-presented this sensationalized reality in the form of realist spectacle.”

surtout britanniques, qui, s'ils la présentent comme une « chambre des horreurs<sup>476</sup> » fréquentée par les « classes inférieures<sup>477</sup> » et s'ils se demandent comment « un pays civilisé<sup>478</sup> » peut la tolérer, n'oublie pas de l'indiquer sur le plan et d'en donner l'adresse et les horaires. Selon le professeur de littérature victorienne Paul Vita, les touristes Britanniques, à l'instar de Charles Dickens, raffolent du lieu car « tout en cultivant le respect des morts chez eux », la Morgue leur offre l'occasion de se laisser aller sans retenue à la contemplation morbide de corps, « non seulement étrangers mais fatalement de la classe ouvrière ou socialement déchu<sup>479</sup> ».

La vitre et le spectacle des cadavres exposés convoquent également l'image des marchandises présentées dans les vitrines des grands magasins qui prennent leur essor dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. On évoque d'ailleurs « la devanture de la Morgue<sup>480</sup> » et « on va là pour voir les noyés, comme ailleurs on va pour voir la mode nouvelle<sup>481</sup> ». L'historien Gourdon de Genouillac demande à ses lecteurs de s'imaginer « une grande vitrine d'un magasin de nouveautés, quand, le samedi soir, on a retiré l'étalage<sup>482</sup> ». Dans *Thérèse Raquin*, Zola parle de ses « dalles [...] bien garnies, lorsqu'il y a un bel étalage de chair humaine [...] »<sup>483</sup> et *Le Monde Illustré*, de la foule qui geint « quand il y a maigre approvisionnement<sup>484</sup> ». L'analogie semble si évidente qu'un guide touristique juxtapose, sur une même page, l'image du Passage du Saumon<sup>485</sup> avec sa galerie marchande et celle de la Morgue<sup>486</sup>.

476 Charles Augustus Cole, *The Imperial Paris Guide: A Brief Anecdotal Description of the 'Sights of Paris,' with Particulars of the Various Routes, Account of the Environs, etc.*, London, John Camden Hotten, 1867, pp. 83-84

477 John Murray, *A Handbook for Visitors to Paris; Containing A Description of the Most Remarkable Objects in Paris, with General Advice and Information for English Travellers in that Metropolis, and on the Way to it. With Map and Plans.*, London, John Murray, 1864, pp. 191-192 "The lower orders [...]"

478 Ibid. "[...] but still it is not easy to understand how so disgusting and revolting an exhibition can be tolerated in a civilised country [...]"

479 Paul Vita, "Returning the look: Victorian writers and the Paris Morgue", *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, 2003, 25:3, pp. 241-255 "While nurturing their respect for the dead at home, they had the opportunity to gaze at what was forbidden, free from the taint of being disrespectful, since the corpses invariably were not only foreign, but inevitably of the working class or socially disgraced."

480 Ignotus (Félix Platel), *L'Armée du crime*, Paris, V. Havard, 1890, p. 8

481 Léon Gozlan cité in Firmin Maillard, *Recherches historiques et critiques sur la Morgue*, Paris, Adolphe Delahays, 1860, p. 93

482 H. Gourdon de Genouillac, *Paris à travers les siècles: histoire nationale de Paris et des Parisiens, depuis la fondation de Lutèce jusqu'à nos jours*, tome 5, Paris, F. Roy, 1879, p. 262

483 Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & Ce, 1867, p. 107

484 *Le Monde Illustré*, 3 septembre 1892

485 Situé dans le 2<sup>e</sup> arrondissement de Paris, le Passage du Saumon, qui existait depuis 1763, est couvert en 1827 et abrite plusieurs galeries. Ne subsiste aujourd'hui que le Passage Ben-Aïad, du nom de son dernier propriétaire. Voir Edmond Beaurepaire, *La Chronique des Rues*, Paris, P. Sevin & E. Rey, 1900, p. 64

486 Augustus Pugin, *Paris and Its Environs, Displayed in a Series of Two Hundred Picturesque Views, From Original Drawings*, Vol. 1, London, Jennings and Chaplin, 1831, p. 61

À l'heure où, dans le sillage de la première Exposition universelle de Londres (1951), « la phénoménologie élémentaire de la perception est désormais axée sur la possession<sup>487</sup> », comme le souligne l'historien Thomas Richards, il n'est pas surprenant de voir le crime, sa scène et son cadavre ainsi convertis en spectacles et en marchandises destinés à la consommation. La Morgue ne constitue que le maillon d'une longue chaîne dans ce processus d'irréalisation de la scène de crime, à présent transformée en une divertissante fiction mais aussi, comme on va le voir, en attraction touristique et en objets décoratifs.

Dans le recueil d'articles que le journaliste anglais Albany Fonblanque publie en 1837, il s'en trouve un, très court, écrit six ans auparavant, qui commence ainsi :

« Le propriétaire d'un bien où se commet un meurtre, est de nos jours un homme riche. L'endroit devient un spectacle, le quartier, une foire. La grange dans laquelle Corder a assassiné Maria Martin s'est vendue débitée en cure-dents, la haie à travers laquelle on a traîné le corps de M. Weare s'est vendue centimètre par centimètre. La maison de Bishop<sup>488</sup> promet de partir en bourre-pipes et tabatières, son puits sera vidé à raison d'une guinée par litre si une dame ne l'a pas déjà éclusé. Vraiment, si les gens continuent à s'adonner à ce goût ignoble et horrible, les propriétaires vont être tentés de faire commettre des meurtres dans leurs maisons pour engranger les énormes bénéfices que leur rapportent la curiosité morbide!<sup>489</sup> »

Autrement dit, ce que l'on appelle aujourd'hui le « tourisme noir<sup>490</sup> » ou « thanatourisme », consistant à se rendre sur des sites marqués par la mort violente, existe déjà dans l'Angleterre des années 1830 : visiter une scène de crime est un passe-temps récréatif qui entraîne forcément, selon la loi du marché de l'offre et de la demande, son exploitation commerciale. Ainsi, dès 1823, après que William Weare

<sup>487</sup> Thomas Richards, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 64 "Now the basic phenomenology of perception is orientated around property."

<sup>488</sup> Il s'agit de John Bishop qui fait partie d'un gang de résurrectionnistes londoniens qui sévissent dans les années 1820. Bishop est arrêté pour son dernier meurtre, un enfant de quatorze ans, en 1931 et pendu à la fin de même année avec l'un de ses complices, Thomas Williams. Bishop habitait une maison à Shoreditch, dans l'Est de Londres (n° 3 Nova Scotia Garden) et c'est dans le puits du jardin qu'ils noyaient leurs victimes. Voir Anna Gasperini, *Nineteenth Century Popular Fiction, Medicine and Anatomy: The Victorian Penny Blood and the 1832 Anatomy Act*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019

<sup>489</sup> Albany Fonblanque, *England Under Seven Administrations*, Vol. II, London, Richard Bentley, 1837, p. 194 "The landlord upon whose premises a murder is committed, is now-a-days a made man. The place becomes a show the neighbourhood as the scene of a fair. The barn in which Maria Martin was murdered by Corder, was sold in toothpicks: the hedge through which the body of Mr Weare was dragged, was purchased by the inch. Bishop's bouse bids fair to go off in tobacco-stoppers and snuff-boxes; and the well will be drained if one lady has not already finished it at a draught at the rate of a guinea a quart. Really, if people indulge in this vile and horrid taste, they will tempt landlords to get murders committed in their houses, for the great profit accruing from the morbid curiosity!"

<sup>490</sup> Voir sur le sujet Philip R. Stone, Rudi Hartmann, Tony Seaton, Richard Sharpley, Leanne White (eds.), *The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies*, London, Palgrave Macmillan, 2018

dont parle Fontblanque, a été assassiné par John Thurtell, le petit village de Radlett dans le Hertfordshire voit affluer des touristes qui payent un shilling pour visiter la maison près de laquelle Weare a été tué. Très vite, un circuit est organisé depuis le lieu du crime jusqu'à l'auberge où le cadavre a été transporté pour les besoins du Coroner<sup>491</sup>. La visite des lieux du crime s'achève par la vente de souvenirs, comme les bouts du sac dans lequel le mort a été transporté. Ceux qui n'ont pas d'argent emportent les brindilles de la haie à travers laquelle le corps de la victime a été trainé par son meurtrier, Thurtell. Une fois le procès terminé, il est même possible d'acheter, si l'on en croit une annonce du *Times*, « la maquette de la chaumière et ses dépendances utilisées par le tribunal pour expliquer au jury le déroulement du crime.<sup>492</sup> » Grand amateur de *crime broadsides*<sup>493</sup>, Walter Scott lui-même ne manquera pas de faire le voyage quelques années plus tard pour visiter la maison et la mare où le corps avait été jeté :

« La partie principale de la maison a été détruite et seule la cuisine subsiste. Le jardin n'existe plus mais quelques lauriers et arbustes sauvages continuent de marquer l'endroit. L'étang fatal n'est plus qu'un cloaque vert mais il est si près de la maison qu'on a du mal à comprendre pourquoi il a été choisi pour cacher temporairement le cadavre. En effet, toute l'histoire du meurtre et les scènes qui ont suivi composent l'image étrange de la méchanceté désespérée et irréfléchie.<sup>494</sup> »

Quatre ans plus tard, c'est au tour de la scène du crime de la jeune Maria Marten de faire l'objet d'importants pèlerinages. La grange de Polstead dans laquelle William Corder, son prétendant, l'a assassinée est rapidement disloquée par les visiteurs qui en emportent un morceau en souvenir ou qui en font, selon Fontblanque, des « cure-dents », « des bourre-pipes et des tabatières » à vendre. Pour ceux qui ne peuvent

491 Judith Flanders, "Trial by Newspaper" in Judith Flanders, *The Invention of Murder: How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*, London, HarperPress, 2011, pp. 20-98

492 Ibid. p. 43 « In February 1824 an advertisement in The Times offered for sale the model of the cottage and outbuildings that had been used in court to explain the details of the crime to the jury. »

493 Walter Scott, John Gibson Lockhart, *Memoirs of The Life of Sir Walter Scott*, Edinburgh, Robert Cadell, 1837, p. 330 "Sir Walter collected printed trials with great assiduity, and took care always to have the contemporary ballads and prints bound up with them."

494 Walter Scott, David Douglas (ed.), *The Journal of Sir Walter Scott From the Original Manuscript at Abbotsford*, Vol. II, New York, Harper & Brothers, 1891, p. 193 "The principal part of the house has been destroyed, and only the kitchen remains standing. The garden has been dismantled, though a few laurels and garden shrubs, run wild, continue to mark the spot. The fatal pond is now only a green swamp, but so near the house that one cannot conceive how it was ever chosen as a place of temporary concealment of the murdered body. Indeed, the whole history of the murder, and the scenes which ensued, are strange pictures of desperate and short-sighted wickedness."

faire le déplacement, les fabricants de faïence du Staffordshire lancent une gamme de figurines autour du meurtre de la « grange rouge<sup>495</sup> », et proposent la scène de crime en trois modèles différents. La collection s'étend au fil des ans à d'autres meurtres, choisis selon leur retentissement médiatique, comme le fait Tussaud avec ses tableaux de cires : Stanfield Hall, la maison du double meurtre perpétré par James Rush (1848) puis celle de l'empoisonneur William Palmer (1856) sont ainsi disponibles à la vente<sup>496</sup>. Le succès de ce type d'objets décoratifs est tel que le Victoria and Albert Museum leur consacre un chapitre entier, « crime », dans son catalogue de faïence et de porcelaine<sup>497</sup>.

En France, c'est l'affaire Troppmann qui marque l'essor conjoint de la presse et de la culture de masse, du tourisme macabre et des produits dérivés du crime. L'extraordinaire publicité que les multiples récits et dessins de la découverte des corps donnent à la scène de crime entraînent le déferlement d'une marée humaine venue en train, en omnibus ou en voiture, s'abattre en vagues successives sur le « champ Langlois<sup>498</sup> ». *Le Petit Moniteur*, lui-même grand pourvoyeur de gravures du champ de Pantin, raconte la déambulation d'une mère et de sa fille sur le lieu funeste :

« Hier dimanche, 26 septembre, une dame et sa fille avaient obéi au sentiment de curiosité générale que nous avons souvent constaté durant cette semaine d'émotion... Ces dames avaient voulu parcourir le champ Langlois dans lequel on avait découvert lundi dernier les cadavres de M<sup>me</sup> Kinck et de ses cinq enfants... Comme l'ont fait soixante mille personnes, comme je l'ai fait moi-même... Elles ont regardé avec des yeux curieux et attendris ce sol qui garde le secret des méfaits dont il fut le théâtre. La luzerne qui a été tachée de sang a disparu sous les pas d'une multitude avide de voir et de se composer un jugement personnel... [...] La dame et la demoiselle contemplaient donc le terrain en se remémorant les versions diverses données par les journaux...<sup>499</sup> »

Tout le monde se rend sur la scène de crime qui prend, selon certains, des allures de « champ de courses<sup>500</sup> » avec son public huppé où l'on distingue « des écrivains,

---

495 The Red Barn

496 Voir Judith Flanders, op. cit. p. 271; Richard Altick, *Victorian Studies in Scarlet*, op. cit. pp. 107-108

497 Victoria and Albert Museum, South Kensington, *Catalogue Collection of Pottery and Porcelain*, London, Wyman and Sons, 1899, p. 49

498 Du nom de Jean Langlois, le cultivateur qui découvrit les corps dans son champ à Pantin.

499 *Le Petit Moniteur Universel*, 28 septembre 1869

500 *Le Gaulois*, 26 septembre 1869

des acteurs<sup>501</sup> », « quelques célébrités du demi-monde<sup>502</sup> » ou des « gens décorés<sup>503</sup> ». Pour d'autres, elle ressemble à une foire avec ses « musiciens ambulants<sup>504</sup> », ses « chanteurs de rue<sup>505</sup> », ses « marchands de sucre d'orge, de pains d'épices, de pommes vertes<sup>506</sup> », de ballons, de gaufres, de « coco », qui sont peut-être les mêmes que ceux postés d'ordinaire aux abords de la Morgue. La scène de crime devient un lieu de promenade et de détente : on court, on rit, on chante<sup>507</sup>. Des dames, raconte *Le Figaro*, « ont apporté des provisions comme pour une partie de campagne » et pique-niquent « sur l'herbe, à l'endroit même où lundi matin on a trouvé les taches de sang.<sup>508</sup> ».

L'image de la scène de crime fait également l'objet d'une exploitation commerciale. L'atelier parisien Antonin, par exemple, réalise et vend une photographie au format carte de visite, légendée « Pantin, lieu du crime<sup>509</sup> ». On y voit une vaste étendue de terre, entourée de quelques rares constructions et clôturée sur un côté par une ligne de chemin de fer. La lumière est rasante et un homme se tient accroupi dans un périmètre où la terre a été remuée. « Le champ Langlois » se trouve aussi sous la forme d'une gravure associée à celle des sept victimes de Troppmann, imprimée sur une feuille par Auguste Dusch<sup>510</sup>. Ces portraits ont été dessinés « d'après des photographies » de Pierre-Ambroise Richebourg, photographe officiel du Second Empire et photographe judiciaire à ses heures. Prises à la Morgue, elles sont très largement diffusées<sup>511</sup>. On les voit reproduites en gravures dans *Le Petit Moniteur*<sup>512</sup>, *Le Gaulois*<sup>513</sup> et *Le voleur*<sup>514</sup> — journaux qui, par ailleurs, donnent à l'image de la scène de crime sa plus grande visibilité. Le journaliste du *Petit Moniteur*, le premier à obtenir les clichés, attise la curiosité de ses lecteurs à leur sujet, quitte à romancer une mort déjà atroce :

<sup>501</sup> *Le Figaro*, 26 septembre 1869

<sup>502</sup> *Le Figaro*, 25 septembre 1869

<sup>503</sup> Ibid.

<sup>504</sup> *Le Petit Moniteur Universel*, 28 septembre 1869

<sup>505</sup> Ibid.

<sup>506</sup> Ibid.

<sup>507</sup> Ibid.

<sup>508</sup> *Le Figaro*, 25 septembre 1869

<sup>509</sup> Recueil de Photos-cartes de visite d'Antonin, photographies montées sur carton, 10,5 x 6,5 cm environ, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, mis en ligne sur Gallica le 29 septembre 2020 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b0027261c/f51.item.r=Photographie%20Antonincrime%20crime>

<sup>510</sup> En ligne sur Criminocorpus : <https://criminocorpus.org/en/library/page/156477/>

<sup>511</sup> En ligne sur Criminocorpus : <https://criminocorpus.org/en/library/page/156478/>

<sup>512</sup> *Le Petit Moniteur Universel*, 24 septembre 1869

<sup>513</sup> *Le Gaulois*, 24 septembre 1869

<sup>514</sup> *Le Voleur*, 1<sup>er</sup> octobre 1869

« J'ai admiré hier, chez M. Richebourg, en contemplant les portraits des victimes de Pantin, la reproduction de la tourmente naturelle après les tristes constatations de la fureur humaine. [...] Les physionomies ont été reproduites avec l'expression même que la mort avait stéréotypée... L'enfant étranglé a les traits plus décomposés que les autres malheureux. Il en est un, le second en âge, qui semble révéler par le désordre de ses traits qu'il aurait peut-être été enterré encore vivant.<sup>515</sup> »

Un « *fac-similé* » des clichés peuvent être commandés « contre 40 centimes » chez l'éditeur parisien Madre qui en fait la publicité dans plusieurs journaux<sup>516</sup>. On peut également se les procurer montés sur une seule planche, auprès du photographe Charles Ségoffin<sup>517</sup> et son successeur, Adolphe Block<sup>518</sup>. Étaient-elles en prime exhibées en vitrines ? Il semblerait que oui, selon un journaliste du *Gaulois* qui écrit : « j'ai vu une réclame photographique s'étaler hideusement autour du portrait des six assassinés.<sup>519</sup> » Le plus rapide et peut-être le moins cher reste de les acheter directement sur la scène du crime :

« On voyait même des vendeurs de plumes de paon, qui confondaient leurs cris avec celui du marchand d'images :

Demandez la photographie des six victimes de Pantin, avec leur nom, leur âge... dix centimes... deux sous!<sup>520</sup> »

Après les pèlerinages, les photographies, les gravures, les reliques et les objets décoratifs, c'est tout naturellement que la scène de crime devient un sujet pour la carte postale photographique lorsque celle-ci émerge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour nos sensibilités contemporaines, lire, par exemple, « agréable souvenir » au verso d'une carte postale de la maison de Corancez<sup>521</sup> où cinq enfants furent assassinés à coups de marteau, est un télescopage brutal. Incongrue aussi, l'association de la

<sup>515</sup> *Le Petit Moniteur Universel*, 24 septembre 1869

<sup>516</sup> Publicité parue dans *La Liberté*, 2 octobre 1869, *Le Rappel* ou *Le Gaulois*, 3 octobre 1869 : « EN VENTE chez MADRE, 20, rue du Croissant, fac-similé de la photographie des victimes de Pantin, faite à la Morgue par Richebourg. Franco contre 40 centimes. »

<sup>517</sup> On en a trouvé deux exemplaires, l'un sur Criminocorpus [<https://criminocorpus.org/en/library/page/156478/>] et l'autre dans la collection du musée Carnavalet [<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/montage-photographique-des-corps-des-enfants-et-de-la-mere-de-la-famille#infos-principales>]

<sup>518</sup> Adolphe Block, éditeur de photographies et de vues stéréoscopiques, 91 bd Sébastopol à Paris.

<sup>519</sup> *Le Gaulois*, 28 septembre 1869

<sup>520</sup> *Le Petit Moniteur Universel*, 29 septembre 1869

<sup>521</sup> Carte postale éditée par les Frères Neurdein (mention de « collections ND phot. ») et trouvée, parmi d'autres, sur le site Delcampe.net. Sur la photographie de la ferme du crime de Corancez, légendée « la maison du crime », on voit la mention manuscrite « Agréable souvenir, mille baisers » accompagnée de la signature de l'expéditeur.

carte postale, en principe vouée à un site touristique pittoresque, à un « paysage du malheur<sup>522</sup> » comme la scène d'un crime. Là encore, le choix de la scène de crime se fait en fonction de sa résonance médiatique. Les éditeurs reprennent d'ailleurs les codes de la presse pour leurs cartes, entre le style des légendes et les dessins de croix pour marquer l'emplacement des cadavres. Une carte postale sur « le crime de Langon », par exemple, porte une croix qui « indique la porte de la cave qui servit de sortie aux assassins pour transporter le cadavre sur les bords de la Garonne. » Elle est une réplique presque identique de l'image et de la légende publiées précédemment dans *Le Matin*<sup>523</sup>. Autre exemple, la série de cartes postales réalisée par le photographe et éditeur Louis Durand<sup>524</sup> sur la « ferme sanglante » de Jully, théâtre d'un quintuple meurtre en 1909. Les trois premières cartes postales de la série numérotée<sup>525</sup> représentent les endroits où les corps furent découverts : « 1. Jully La ferme tragique », « 2. Le crime de Jully le château » et « 3. Jully Entrée de la ferme tragique ». Toutes sont marquées d'une croix qui signale, pour la première, la « porte de l'étable où sont tombées les deux premières victimes », pour la deuxième, « la citerne où a été jetée la servante après avoir été égorgée » et la troisième, « l'endroit où sont tombés Imbert et Bonny ». L'influence de la presse se fait également sentir dans le montage photographique d'une carte postale<sup>526</sup> sur l'affaire Steinheil : une image détournée<sup>527</sup> de l'horloge comtoise, maintes fois publiée, est plaquée sur une vue de la maison des Steinheil avec cette légende « L'affaire de l'impasse Ronsin La maison du crime L'horloge arrêtée mystérieusement à l'heure du crime ». L'horloge est l'un des éléments, avec l'alpenstock, qui fut exagérément mis en avant comme un indice crucial par la presse. Même lorsque l'affaire s'est terminée, c'est encore sa photographie que *Le Matin*<sup>528</sup> publiait dans un article sur la vente que M<sup>me</sup> Steinheil, acquittée, organisait avant de s'exiler à Londres.

522 Emprunté à Frédéric Chauvaud, *Justice et Déviance*, op. cit., p. 153

523 *Le Matin*, 31 mars 1907

524 Louis Durand, rue de la République à Tonnerre dans l'Yonne

525 De 1 à 10, signé L. Durand, photographe, Tonnerre, circa 1910

526 Éditée par Ernest Le Deley (ELD)

527 Détournée et peut-être retouchée si on la compare aux photographies de Bertillon qui montrent un décor peint sur le côté de l'horloge. Décor que n'apparaît pas sur la carte postale.

528 *Le Matin*, 15 décembre 1909

La scène de crime s'enracine ainsi dans la culture visuelle populaire. Elle divertit et se consomme sous toutes ses formes car rien « n'est plus irrésistible qu'un spectacle où se mêle l'horreur frissonnante<sup>529</sup> » comme l'avouait la romancière britannique Frances Trollope en 1836, parlant de sa fascination pour la Morgue. Si les récits de presse ont été prépondérants dans le processus de sa fictionnalisation mais aussi de sa spectacularisation, le roman policier y participe lui aussi fortement.

## 2.2 Dupin, Lecoq et Holmes, ou le triomphe de la scène de crime

La production romanesque sur le thème criminel foisonne au cours du siècle mais nous nous limiterons ici aux auteurs canoniques du « roman de détection », à savoir Edgar Poe, Émile Gaboriau et Arthur Conan Doyle. Leurs œuvres constituent en effet des jalons essentiels dans la diffusion et la fixation de la scène de crime puisqu'elles offrent « un récit “à l'envers”, qui va de la fin (le crime) au début (l'origine du crime).<sup>530</sup> » La scène de crime est essentielle dans ce type de romans, comme le souligne Régis Messac :

« Pour que ce fût une histoire de détective il faudrait [...] commencer par la fin. On nous montrerait d'abord la découverte du crime : quelqu'un, riverain, passant, ou voyageur, trouverait par hasard les cadavres affreusement mutilés [...] examen des lieux, interrogatoire, raisonnements, déductions, etc. Le limier arriverait ainsi à reconstituer graduellement la vérité [...]»<sup>531</sup> »

Bien que Doyle soit le seul à être contemporain de la naissance de la criminalistique, tous les trois se rattachent « à la pensée scientifique<sup>532</sup> » : l'enquête commence par l'observation et la lecture des infimes vestiges laissés par l'assassin sur la scène de crime.

Le cadavre se trouve ainsi relégué au rang de simple indice, sa description sert moins à le spectaculariser qu'à mettre en lumière des blessures en lien direct avec l'énigme. Dans *Double Assassinat dans la rue Morgue*<sup>533</sup>, par exemple, Poe décrit

---

529 Frances Trollope, *Paris and The Parisians in 1835*, New York, Harper & Brothers, 1836, p. 194 “I never feel its influence so irresistible as when something of shuddering horror is mixed with the spectacle.”

530 Uri Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 1983), [édition numérique non paginée]

531 Régis Messac, *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (1<sup>re</sup> éd. 1929), p. 8

532 Ibid. p. 656

533 Edgar Poe, *Les Plus beaux contes* (trad. Charles Baudelaire), Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1925 (1<sup>re</sup> éd. 1856), p. 25 [*The Murders in the Rue Morgue*, publié en 1841 dans *Graham's Magazine*]

le cadavre de M<sup>me</sup> L'Españaye, en empruntant, comme le fait Gaboriau, certaines tournures sensationnalistes de la prose faitdiversière, mais c'est pour mieux souligner la violence et surtout la force hors du commun déployé par le meurtrier :

« [...] ils se trouvèrent en face d'un spectacle qui frappa tous les assistants d'une terreur non moins grande que leur étonnement. La chambre était dans le plus étrange désordre ; les meubles brisés et éparpillés dans tous les sens. Il n'y avait qu'un lit, les matelas en avaient été arrachés et jetés au milieu du parquet. Sur une chaise, on trouva un rasoir mouillé de sang ; dans l'âtre, trois longues et fortes boucles de cheveux gris, qui semblaient avoir été violemment arrachées avec leurs racines. [...] Là gisait le cadavre de la vieille dame, avec la gorge si parfaitement coupée que, quand on essaya de le relever, la tête se détacha du tronc. Le corps, aussi bien que la tête, était terriblement mutilé, et celui-ci à ce point qu'il gardait à peine une apparence humaine.<sup>534</sup> »

Chez Doyle, dont le premier roman est publié presque quarante ans après la mort de Poe et quatorze ans après celle de Gaboriau, le cadavre est réduit à presque rien. Les traces de son agonie sont évoquées, tout au plus, par la bouche de l'émotif Watson, et lorsque l'écrivain consent à pousser plus loin sa description, celle-ci est factuelle, à mi-chemin entre le procès-verbal et l'observation scientifique :

« C'était le cadavre d'un homme d'environ quarante-trois, quarante-quatre ans, de taille moyenne, large d'épaules, avec des cheveux noirs bouclés et une courte barbe naissante. Il portait une redingote et un gilet de drap épais, un pantalon clair. Son col et ses manchettes étaient d'un blanc immaculé. Un chapeau haut de forme, bien brossé et soigné, était posé sur le parquet à côté de lui. Ses mains étaient contractées, ses bras étendus tandis que ses jambes étaient entrecroisées [...]»<sup>535</sup> »

Cette relégation du cadavre au second plan reflète l'évolution de sa place au sein de l'enquête, où il a perdu progressivement de son hégémonie au profit des autres indices matériels de la scène de crime.

Chez les trois écrivains, le décor et les lieux triomphent. Gaboriau et Doyle commencent systématiquement par une vue large qui vient ensuite se resserrer sur la

---

534 Ibid. p. 39

535 Sir Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet* (1887), in Sir Arthur Conan Doyle, *The Complete Sherlock Holmes*, op. cit. p. 29 "It was that of a man about forty-three or forty-four years of age, middle-sized, broad-shouldered, with crisp curling black hair, and a short, stubbly beard. He was dressed in a heavy broadcloth frock coat and waistcoat, with light-coloured trousers, and immaculate collar and cuffs. A top hat, well brushed and trim, was placed upon the floor beside him. His hands were clenched and his arms thrown abroad, while his lower limbs were interlocked [...]"

scène de crime. Gaboriau emploie fréquemment le style journalistique, entre factuel et pittoresque :

« Situé à cinq kilomètres de Corbeil, sur la rive droite de la Seine, à vingt minutes de la station d'Évry, Orcival est un des plus délicieux villages des environs de Paris, en dépit de l'infernale étymologie de son nom. [...] Paresseusement accroupi sur les pentes douces d'un coteau que baigne la Seine, Orcival a des maisons blanches, des ombrages délicieux et un clocher tout neuf qui fait son orgueil. De tous côtés, de vastes propriétés de plaisance, entretenues à grands frais, l'entourent. De la hauteur, on aperçoit les girouettes de vingt châteaux.<sup>536</sup> »

On y retrouve les mêmes oppositions que dans les récits de presse, comme ici, par exemple, entre le charme du lieu et la noirceur du crime :

« Chargés de leurs agrès, ils descendirent ce chemin charmant, ombragé d'acacias, qu'on aperçoit de la station d'Évry, et qui conduit du bourg d'Orcival à la Seine. [...] Sur le bord de la rivière, parmi les joncs et les glaïeuls, le cadavre d'une femme gisait.<sup>537</sup> »

Le lien entre un paysage sinistre et le crime y figure aussi, surtout chez Doyle qui donne à ses paysages des tonalités gothiques pour mieux valoriser le triomphe de la raison et de la science sur les superstitions ou le surnaturel<sup>538</sup>.

Poe, en revanche, néglige absolument les vues d'ensemble. De la rue Morgue, par exemple, on sait seulement qu'elle est « un de ces misérables passages qui relie la rue Richelieu à la rue Saint-Roch<sup>539</sup> ». Les éléments qui ne servent pas la mise en valeur des capacités intellectuelles de son héros Dupin, ne l'intéresse pas. Et d'ailleurs, Dupin résout les meurtres presque sans sortir de chez lui. Par contre, lorsqu'il s'agit de décrire la scène de crime, Poe ne lésine pas sur les détails quasi photographiques des lieux :

« Sur le parquet gisaient quatre napoléons, une boucle d'oreilles ornée d'une topaze, trois grandes cuillers d'argent, trois plus petites en métal d'Alger, et deux sacs contenant environ quatre mille francs en or. Dans un coin, les tiroirs d'une commode étaient ouverts et avaient sans doute été mis au pillage, bien qu'on y ait trouvé plusieurs articles intacts. Un petit coffret de fer fut trouvé sous la literie (non pas sous le bois de lit); il était ouvert, avec la clef dans la serrure. Il ne contenait que quelques vieilles lettres et d'autres papiers sans importance. [...] Les fenêtres,

536 Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival*, op. cit. p. 3

537 Ibid. pp. 1-2

538 Voir Stephen Knight, op. cit.

539 Edgar Poe, *Les Plus beaux contes*, op. cit. p. 49

dans la chambre de derrière et dans celle de face, étaient fermées et solidement assujetties en dedans. Une porte de communication était fermée, mais pas à clef. La porte qui conduit de la chambre du devant au corridor était fermée à clef, et la clef en dedans; une petite pièce sur le devant de la maison, au quatrième étage, à l'entrée du corridor, ouverte, et la porte entrebâillée; cette pièce, encombrée de vieux bois de lit, de malles, etc. [...] La maison est à quatre étages avec des mansardes. Une trappe qui donne sur le toit était condamnée et solidement fermée avec des clous; elle ne semblait pas avoir été ouverte depuis des années. [...]»<sup>540</sup>

Gaboriau, lui, fait dessiner à son héros, M. Lecoq, un « plan du théâtre du meurtre<sup>541</sup> », plan topographique que *Le Petit Journal*<sup>542</sup> reproduit lorsqu'il y paraît pour la première fois en roman-feuilleton. C'est une nouveauté pour les lecteurs contemporains qui n'ont pas encore l'habitude d'en voir dans les colonnes de leurs journaux<sup>543</sup>. Gaboriau contribue non seulement à rendre familière une procédure judiciaire mais « à former l'imaginaire spatial du roman policier<sup>544</sup> ». En matérialisant visuellement la scène de crime à ses lecteurs, il inaugure une longue tradition de la fiction policière. Le plan topographique de M. Lecoq est à ce point digne de figurer dans un dossier judiciaire que le criminologue et criminaliste Alfredo Niceforo le cite et le reproduit quarante ans plus tard dans son manuel *La police et l'enquête judiciaire scientifique* :

« Le policier Lecoq est un innovateur affranchi de la routine, et sa méthode est plus précise et plus scientifique que celle en usage chez ses collègues. M. Lecoq, à peine arrivé sur le lieu du crime, dessine, à la grande surprise des autres agents, le plan de l'endroit où le drame s'était déroulé. Et l'idée était tellement nouvelle que le juge d'instruction, plus tard, croit devoir féliciter vivement le policier innovateur. C'est là une page de l'histoire du roman judiciaire qui éclaire assez bien l'histoire des méthodes d'investigation judiciaire. Il y a un demi-siècle, faire agir de telle façon un policier, ce policier fut-il l'adroit M. Lecoq, constituait une des nouveautés les plus hardies et les plus surprenantes qu'on ait jamais rêvées dans semblable matière.<sup>545</sup> »

540 Ibid. p. 38-44

541 Émile Gaboriau, *M. Lecoq*, Paris, Dentu, 1869, p. 73

542 *Le Petit Journal*, 7 juin 1868

543 *Le Figaro* semble être l'un des premiers à publier un plan topographique dans sa une du 25 septembre 1869 pour l'affaire Troppmann.

544 Andrea Goulet, « Lecoq cartographe: plan des lieux et terrains vagues dans le roman judiciaire », *Romantisme*, vol. 149, n° 3, 2010, pp. 39-52

545 Alfredo Niceforo, op. cit. pp. 6-8

Si l'importance donnée à la scène de crime inscrit leurs enquêtes dans une démarche scientifique, l'attitude des détectives lors de son examen, celles notamment d'Holmes et de Lecoq<sup>546</sup>, préfigure les conseils que dispense, à la fin du siècle, le criminaliste Hans Gross. M. Lecoq arpente la scène du crime en faisant toutes sortes de « gestes bizarres comme ceux d'un fou » et conclut son inspection par « maintenant, je sais tout.<sup>547</sup> ». Holmes se conduit également d'une manière aussi étrange :

« Tout en parlant, il sortit brusquement de sa poche un mètre ruban et une grosse loupe ronde. Avec ces deux instruments, il trottait sans bruit dans la pièce; il s'arrêtait parfois, s'agenouillait de temps à autre et se coucha une fois à plat ventre. Il était si absorbé qu'il semblait en oublier notre présence et son soliloque murmuré était rythmé par des exclamations, des grognements, des sifflements, et des petits cris d'encouragement et d'espoir. [...] Pendant plus de vingt minutes, il poursuivit ses recherches: il mesurait avec le plus grand soin la distance entre deux marques qui m'étaient totalement invisibles et, d'une manière tout aussi incompréhensible, il appliquait de temps à autre son mètre contre le mur. [...] Pour finir, il étudia minutieusement à la loupe chaque lettre du mot inscrit sur le mur. Quand ce fut fait, il remit dans sa poche le mètre et la loupe et parut satisfait.<sup>548</sup> »

Car, sur la scène de crime, l'objet insignifiant, voire microscopique, peut devenir la clé de l'énigme. Dans la rue Morgue, c'est un clou, petit et banal, qui permet à Dupin de résoudre le mystère de la chambre close :

« Alors, j'examinais le clou. [...] J'avais suivi le secret jusque dans sa dernière phase, et cette phase, c'était le clou. [...] là, à ce clou, finissait le fil conducteur.<sup>549</sup> »

Une attention au presque rien dont Holmes se fait l'expert: « Vous connaissez ma méthode. Elle est fondée sur l'observation du rien.<sup>550</sup> » Un principe que l'on retrouve chez Gross, son contemporain, qui prévient les lecteurs de son manuel que « le plus

546 Voir par exemple Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*, Paris, Dentu, 1869

547 Émile Gaboriau, *M. Lecoq*, op. cit., pp. 43-44

548 Sir Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, op. cit. p. 31 "As he spoke, he whipped a tape measure and a large round magnifying glass from his pocket. With these two implements he trotted noiselessly about the room, sometimes stopping, occasionally kneeling, and once lying flat upon his face. So engrossed was he with his occupation that he appeared to have forgotten our presence, for he chattered away to himself under his breath, keeping up a running fire of exclamations, groans, whistles, and little cries suggestive of encouragement and of hope. [...] For twenty minutes or more he continued his researches, measuring with the most exact care the distance between marks which were entirely invisible to me, and occasionally applying his tape to the walls in an equally incomprehensible manner. [...] Finally he examined with his glass the word upon the wall, going over every letter of it with the most minute exactness. This done, he appeared to be satisfied, for he replaced his tape and his glass in his pocket."

549 Edgar Poe, *Les Plus beaux contes*, op. cit. p. 58

550 Arthur Conan Doyle, op. cit. p. 214 "You know my method. It is founded upon the observation of trifles."

petit ou le plus insignifiant peut avoir une portée décisive sur l'affaire.<sup>551</sup> » L'obsession pour le microscopique se cristallise, en particulier, dans la poussière, souvent citée. Son observation permet à Lecoq, par exemple, de révéler la duperie du meurtrier :

« [...] examinez ces touffes de glaïeuls, ces feuilles de nénuphar, ces tiges de jonc ; sur toutes ces plantes vous trouvez une couche de poussière, très-légère, je le sais, mais enfin de la poussière. Apercevez-vous la trace d'une seule goutte d'eau ? Non. C'est qu'il n'y a point eu jaillissement, par conséquent pas de chute violente, c'est donc que la comtesse n'a pas été tuée ici, c'est donc qu'on a apporté son cadavre et qu'on l'a déposé doucement où vous l'avez retrouvé.<sup>552</sup> »

Poussière ou cendre, dont Holmes se vante, une fois encore, d'être le spécialiste :

« J'ai ramassé un peu de cendre éparpillée sur le plancher. Sa couleur était sombre et sa texture friable, comme seul peut en faire le Trichinopoli. Je me suis livré à une étude spéciale sur les cendres de cigares ; j'ai même écrit une monographie sur le sujet. Je me flatte de pouvoir reconnaître d'un coup d'œil la cendre de n'importe quelle marque connue de cigares ou de tabac. C'est justement dans ces détails qu'un détective compétent se distingue [...]»<sup>553</sup> »

Après le microscopique, l'empreinte, celle des pas surtout, représente l'indice suprême capable de livrer ou presque le pedigree de l'assassin. Le détective scientifique doit savoir la déchiffrer et l'interpréter comme Holmes qui, non content d'être expert en cendres de cigares, l'est aussi des empreintes : « voici ma monographie sur l'identification des empreintes de pas, avec quelques remarques sur l'emploi du plâtre de Paris pour mouler les empreintes.<sup>554</sup> » Lecoq, son prédécesseur plus modeste, les lit aussi comme à livre ouvert :

« Ce terrain vague, couvert de neige, est comme une immense page blanche où les gens que nous recherchons ont écrit, non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais encore leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les agitaient. [...] Pour moi, elles vivent comme ceux qui les ont laissées, elles palpitent, elles parlent, elles accusent !... »<sup>555</sup> »

551 Hans Gross, op. cit. p. 130

552 Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orsival*, op. cit., p. 85

553 Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, op. cit. p. 33 "I gathered up some scattered ash from the floor. It was dark in colour and flaky - such an ash is only made by a Trichinopoly. I have made a special study of cigar ashes - in fact, I have written a monograph upon the subject. I flatter myself that I can distinguish at a glance the ash of any known brand either of cigar or of tobacco. It is just in such details that the skilled detective differs [...]"

554 Arthur Conan Doyle, *The Sign of Four*, op. cit. p. 91 "Here is my monograph upon the tracing of footsteps, with some remarks upon the uses of plaster of Paris as a preserver of impresses."

555 Émile Gaboriau, M. Lecoq, op. cit., p. 44

La scène de crime et ses indices s'imposent comme les pièces maîtresses des récits de Poe, Gaboriau et Doyle. Ces trois auteurs partagent les mêmes idéaux scientifiques de l'observation et les capacités de leurs héros, supérieures aux communs des mortels, empruntent à celles de l'appareil photographique, investi au XIX<sup>e</sup> siècle, d'une fonction et d'une puissance heuristique<sup>556</sup> : tous les criminalistes du tournant du siècle préconisent de substituer « à l'œil l'appareil photographique<sup>557</sup> », suggèrent d'appliquer « la photographie à la recherche des traces invisibles<sup>558</sup> » ou louent la « supériorité de la plaque photographique sur la rétine<sup>559</sup> ». Poe se passionne pour la photographie dont il dit qu'elle est « le triomphe le plus important et peut-être le plus extraordinaire de la science moderne.<sup>560</sup> » Et lorsque le narrateur de la rue Morgue affirme qu'« observer attentivement, c'est se rappeler distinctement », il est difficile de ne pas y voir l'analogie avec la photographie dont l'une des missions premières est de fixer la scène et de servir de « mémoire artificielle » à l'enquêteur. La photographie enthousiasme Doyle également, qui la pratique en amateur et sur laquelle il écrit plusieurs articles dans le prestigieux *British Journal of Photography*<sup>561</sup>. Nul doute que Sherlock Holmes, décrit comme une « machine à observer [...] la plus parfaite que le monde ait jamais connue<sup>562</sup> », « un instrument de précision<sup>563</sup> » pourvu « des objectifs les plus puissants<sup>564</sup> », est en réalité un appareil-photo. Quant à Gaboriau, il métaphorise l'œil de son enquêteur en appareil photographique :

« Mon œil remplissait le rôle d'un objectif photographique, le théâtre du meurtre s'était fixé dans mon esprit comme sur une plaque préparée, avec une telle précision que nulle circonstance n'y manquait, avec une telle solidité qu'aujourd'hui encore je pourrais dessiner l'appartement du "petit vieux des Batignolles" sans rien oublier, sans oublier même un bouchon à demi recouvert de cire verte qu'il me semble voir encore par terre, sous la chaise du greffier.<sup>565</sup> »

556 Sur ce sujet, voir André Gunthert, « La rétine du savant », *Études photographiques*, mai 2000, [en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/205>]

557 Rodolphe Reiss, *La Photographie judiciaire*, Paris, Mendel, 1903, p. 67

558 Alfredo Niceforo, op. cit., p. 187

559 Edmond Locard, *L'Enquête criminelle*, op. cit. p. 175

560 Edgar Poe, "The daguerreotype", *Alexander's Weekly Messenger*, 15 janvier 1840

561 Voir Bernd Stiegler, « La preuve par l'image : Conan Doyle et la photographie », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 76, 2015, pp. 42-65 ; Antoine Faivre, « Sir Arthur Conan Doyle et les esprits photographiés », *Ethnologie française*, vol. 33, no 4, 2003, pp. 623-632

562 Arthur Conan Doyle, *A Scandal in Bohemia*, op. cit. p. 161 "[...] the most perfect [...] observing machine that the world has seen [...]"

563 Ibid. "a sensitive instrument"

564 Ibid. "high-power lenses"

565 Émile Gaboriau, *Le Petit vieux des Batignolles*, Paris, Dentu, 1876, p. 28

Le spécialiste de littérature et de roman policier Jacques Dubois, fait d'ailleurs un parallèle entre le roman de détection et la photographie :

« Ce que celle-ci (la photographie) partage le plus strictement avec le genre littéraire est une visée attestatrice. Tous deux sont animés, dans leur principe, par la préoccupation de fixer la trace de ce qui a été et ne sera plus. La photographie est empreinte, le *detective novel* pratique l'empreinte. [...] On voit que les deux modes d'expression font référence à un même principe indicial de la représentation et l'on dira même, avec Carlo Ginzburg, qu'ils appartiennent à ce paradigme de l'indice prenant forme dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>566</sup> »

Autre point commun les unissant, leur fréquente référence au célèbre Cuvier, qui témoigne de l'influence du savant sur leur vision méthodologique de l'enquête policière. Si Poe ne l'évoque que pour confirmer les hypothèses de son héros, Gaboriau et Doyle, en revanche, établissent clairement un parallèle entre le travail du détective et celui du paléontologue, entre la scène de crime et son os. Ainsi Lecoq compare les méthodes de son mentor, le détective amateur Tabaret, à celles de Cuvier :

« Il s'extasiait devant les surprenantes facultés d'investigation de cet excentrique policier, qui, sur des circonstances inaperçues de lui, Lecoq, reconstruisait le drame de la vérité, pareil en cela à ces naturalistes qui, sur la seule inspection de deux ou trois os, dessinent l'animal auquel ils ont appartenu.<sup>567</sup> »

Quant à Holmes il s'y compare ouvertement :

« De même que Cuvier avait pu décrire exactement un animal tout entier en examinant un seul os, de même l'observateur qui a parfaitement saisi un seul maillon dans une chaîne d'incidents devrait être capable de présenter avec précision tous les autres incidents, tant antérieurs que postérieurs.<sup>568</sup> »

Poe, Gaboriau et Doyle vulgarisent une approche rationnelle et scientifique de l'enquête policière et avec eux triomphe la scène de crime. Sous leur plume, elle se transforme en hiéroglyphe à déchiffrer, en terre inconnue à explorer ou mieux encore, comme le dit Lecoq, en empire à conquérir :

566 Jacques Dubois, « Naissance du récit policier », *Actes de la recherche en sciences sociales, Images 'populaires'*, Vol. 60, 1985, pp. 47-55

567 Émile Gaboriau, *M. Lecoq*, op. cit., p. 414

568 Arthur Conan Doyle, *The Five Orange Pips*, op. cit., p. 225 "As Cuvier could correctly describe a whole animal by the contemplation of a single bone, so the observer who has thoroughly understood one link in a series of incidents should be able to accurately state all the other ones, both before and after."

« Comme un conquérant qui prend possession d'un empire, il frappa du pied le sol en s'écriant: "Maintenant, à nous deux!..."<sup>569</sup> »

Leur succès est tel que leur héros sont traités par les journaux comme des êtres de chair et d'os. *Le Matin*, par exemple, adresse à la police cet éditorial assassin alors que l'enquête de l'affaire Steinheil piétine :

« La méthode froidement scientifique de Sherlock Holmes est abandonnée ; nous sommes revenus à ce romantisme à la Vidocq que M. Claude dédaignait déjà. Ce n'est plus de la police, c'est du roman-feuilleton, du théâtre.<sup>570</sup> »

Le journal va jusqu'à simuler une interview du détective fictif, titrée « Un assassinat expliqué par un détective Sherlock Holmes évoque l'horrible tragédie de Vaugirard<sup>571</sup> ». Même les criminalistes parlent de Dupin, Lecoq ou Holmes comme s'ils étaient des confrères, ils encensent leurs « observations fort justes<sup>572</sup> », leur « méthode excellente<sup>573</sup> » ou leur « pensée profonde<sup>574</sup> ». Edmond Locard est tellement subjugué que, non seulement, il les cite abondamment dans son manuel, *L'enquête criminelle*, mais qu'il affirme en plus et à tort que Poe résout le meurtre de Mary Rogers dont il s'est inspiré pour écrire *Le mystère de Mary Roget* :

« Mais il ne faut pas oublier que cette affaire Marie Roget (ou plutôt Mary Roggers, car ceci se passait à New-York) n'est point une fiction : ce fut un des plus obscurs problèmes qu'un policier eut jamais à résoudre ; et, alors que la justice renonçait à éclaircir le mystère, Edgar Poe, par cette même méthode de l'hypothèse a priori qu'il prête à Dupin, dans son cabinet, sans observation préalable et sans autre élément que les articles des quotidiens, découvrit le coupable.<sup>575</sup> »

## 2.3 La scène de crime dans les romans policiers du xx<sup>e</sup> siècle

À l'orée du xx<sup>e</sup> siècle, « se produit une "explosion" du roman policier » français mais surtout anglo-saxon. Son succès immensément populaire en fait le premier propagateur de la scène de crime. Avec lui, elle s'enracine définitivement dans l'imaginaire de

<sup>569</sup> Émile Gaboriau, *M. Lecoq*, op. cit. , p. 26

<sup>570</sup> *Le Matin*, 14 novembre 1908

<sup>571</sup> *Le Matin*, 15 juin 1908

<sup>572</sup> Ernest Goddefroy, *Manuel élémentaire de police technique*, Bruxelles, Vve Ferdinand Larcier, 1922, p. 8

<sup>573</sup> Edmond Locard, *L'Enquête criminelle*, op. cit., p. 151

<sup>574</sup> Ibid. p. 243

<sup>575</sup> Ibid. p. 244

l'enquête criminelle. Parmi tous les sous-genres existants sous le terme générique de roman policier, trois nous intéressent au regard de la place qu'ils accordent à la scène de crime : le roman à énigme, le roman noir, le roman de procédure.

La période des années 1920-1930 est souvent qualifiée « d'âge d'or » du roman à énigme le « clue-puzzle » initialement britannique. La question centrale du roman, c'est le fameux *whodunit* (qui l'a commis?) qui lui donne, par ailleurs, son surnom. Invariablement, le meurtre est commis dans un environnement clos, un cadre généralement bucolique, un milieu social toujours privilégié et une victime fortunée. Toutefois, « le domestique ne doit pas être le coupable choisi par l'auteur<sup>576</sup> » car jamais les conflits sociaux n'affleurent en arrière-plan, même si la Grande-Bretagne de l'entre-deux-guerres est secouée par des mouvements de grande ampleur, entre la grève générale de 1926 et les marches de la faim des années 1930. C'est d'ailleurs un reproche fréquemment<sup>577</sup> formulé à leur encontre. On n'y perçoit pas non plus de sentiments, ni d'émotions, encore moins d'effets sensationnalistes ou de touches gothiques, rien de ce qui, au siècle précédent, procurait aux lecteurs tant de délicieux frissons d'horreur. Même la violence y est imperceptible, réduite à rien, malgré le crime, sa scène et son cadavre. L'écrivain Colin Watson ironise :

« Même la violence, pourtant la raison d'être des romans, est en quelque sorte conformiste, limitée, irréaliste. L'impact de balle est presque tout le temps "soigné" (comme un putt au golf, peut-être?) et chaque couteau proprement enfoncé entre les omoplates. Le sang est généralement une "tache qui s'étend" ou une "mare", deux tournures ennuyeuses qui ne transmettent rien du terrible chaos écarlate laissé par la boucherie humaine.<sup>578</sup> »

Pour l'historienne Alison Light, cet effacement de la violence, de la chair et du sang, cette froideur impassible qui traverse le « whodunit » et le caractérise, comme s'il s'adressait à un « public de neurasthéniques<sup>579</sup> », s'explique par les horreurs de la Grande Guerre :

576 S. S. Van Dine, "Twenty Rules for Writing Detective Stories" (publié en septembre 1928 dans *American Magazine*) in Howard Haycraft, *The Art of The Mystery Story: A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946, p. 191 "A servant must not be chosen by the author as the culprit."

577 Raymond Chandler leur reproche d'être « factice, trop peu conscient de ce qui se passe dans le monde ». Voir aussi Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 37-39

578 Colin Watson, *Snobbery with Violence: English Crime Stories and Their Audience*, New York, St. Martin's Press, 1972 (1<sup>re</sup> éd. 1971), p. 102 "Even violence itself, the books' reason for being, is somehow conformist, limited, unreal. A bullet-hole almost invariably is 'neat' (as a putt in golf, perhaps?) while scarcely a knife is on record that has not been embedded tidily between shoulder-blades. Blood is generally a 'spreading stain' or a 'pool', both fastidious expressions that convey nothing of the terrible glistening mess that is made by human butchery."

579 Alison Light, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*, London, Routledge, 1991, p. 70

« [...] il semble que [la] représentation brutale de la mort allait, pour beaucoup, perdre son sel après 1914. [...] le whodunit de l'entre-deux-guerres s'est rapidement distancié de la violence. En tant que littérature de convalescence, il a développé un cadre fortement méditatif, en s'appuyant plutôt sur une sorte de raisonnement intériorisé que sur ce qui pouvait remuer ou bouleverser le lecteur. [...] Alors que dans Conan Doyle, seul le détective est imperturbable, dans le whodunit, ce sont les lecteurs qui sont encouragés à demeurer impassibles [...]. Le dégoût pour la violence est allé de pair avec un désintéret pour le mélodrame, ce qui fait du roman de détection l'un des principaux espaces d'observation des nouvelles mœurs profanes.<sup>580</sup> »

Paradoxalement, l'absence de violence et le froid détachement banalisent le meurtre : le « sentiment de crainte ou de violation du sacré<sup>581</sup> » n'existe pas. Pas plus qu'il n'existe d'empathie pour la victime : le cadavre n'est qu'une pièce parmi d'autres du puzzle désordonné. La scène de son crime se présente comme un terrain de jeu sur lequel le lecteur pratique une gymnastique mentale et peut se mesurer au détective, comme Hercule Poirot lui-même l'y invite : « *Mon ami*, vous devez faire vos propres déductions. Vous avez "accès aux faits !" Faites travailler vos cellules grises. Raisonner [...] comme Hercule Poirot.<sup>582</sup> » Dans le *whodunit*, c'est le raisonnement plus que la science et l'expertise qui permet l'élucidation du crime. Poirot le clame d'ailleurs souvent haut et fort au fil des pages, comme ici lors d'une conversation avec un ami :

« L'étude des empreintes digitales et des empreintes de pas, de la cendre de cigarette, des différentes sortes de boue et d'autres indices qui composent l'observation minutieuse des détails – tout cela est bien d'une importance vitale ?

Mais certainement. Je n'ai jamais dit le contraire. L'observateur exercé, l'expert, sans doute il est utile ! Mais les autres, les Hercule Poirot, ils sont au-dessus des experts ! C'est à eux que les experts apportent les faits mais leur travail, c'est le déroulement du crime, sa déduction logique, l'enchaînement et la succession exacts des faits,<sup>583</sup> »

580 Ibid. "[...] it seems that this graphic depiction of mortality was to lose some of its savour for many after 1914. [...] the whodunit between the wars came rapidly to be as insensible to violence as it could be. As a literature of convalescence it developed a strongly meditative framework, relying upon a kind of intuned and internal ratiocination rather than on what would stir or shake the reader. [...] Whereas in Conan Doyle the detective is the only one without feeling, whodunit readers were encouraged into dispassion [...]. The revulsion against violence went together with a loss of appetite for melodrama which made detective fiction one of the primary sites for the exploration of newly secular mores."

581 Ibid. p. 71 "[...] the fiction lacks a sense of awe or of the violation of the sacral."

582 Agatha Christie, *The Murder on the Links*, New York, Berkley Books, 1984 (1<sup>re</sup> éd. 1923), p. 140 "Mon ami, you must make your own deductions. You have 'access to the facts!' Concentrate your grey cells. Reason [...] like Hercule Poirot."

583 Ibid. p. 14 "But surely the study of finger-prints and footprints, cigarette ash, different kinds of mud, and other clues that comprise the minute observation of details – all these are of vital importance?"  
"But certainly. I have never said otherwise. The trained observer, the expert, without doubt he is useful! But the others, the Hercules Poirots, they are above the experts! To them the experts bring the facts, their business is the method of the crime, its logical deduction, the proper sequence and order of the facts;"

Néanmoins, Poirot accorde une grande importance à la scène de crime, à l'observation et à la récolte des indices, comme en témoigne le chapitre « Le cadavre » (*The Body*) du *Crime de l'Orient-Express* :

« [...] Il examina l'interrupteur du plafonnier et la liseuse à la tête du lit. [...] Sur la petite table formée par le couvercle du lavabo se trouvaient divers objets. Le dentier du mort dans un verre d'eau. Un autre verre, vide. Une bouteille d'eau minérale. Une grande flasque. Un cendrier contenant le bout d'un cigare et quelques fragments de papier carbonisés; et aussi deux allumettes brûlées. [...] Poirot ramassa les deux bouts d'allumettes et les examina attentivement. [...]

Ces deux allumettes présentent des formes différentes, l'une est plus plate que l'autre. Vous voyez?

[...] Poirot se mit à fouiller les poches des vêtements de M. Ratchett. Il en sortit une boîte d'allumettes qu'il compara à celles qui avaient servi.

M. Ratchett s'est servi de l'allumette ronde. Voyons s'il possède aussi des plates. [...]

Les yeux de Poirot balayaient le compartiment de fond en comble. Ils étaient vifs et perçants comme ceux d'un oiseau. Il semblait que rien ne pouvait leur échapper. Poussant une légère exclamation, il se baissa et ramassa quelque chose sur le sol: un petit carré de batiste très délicat. L'initiale "H" était brodée au coin. [...] Poirot plongea de nouveau vers le sol. Cette fois, il tenait dans sa main un cure-pipe. [...] <sup>584</sup> »

Si le détective belge compte sur son génie déductif pour résoudre le crime, les sciences policières et médico-légales – les sciences « forensiques » pour employer un anglicisme récent – sont présentes même si elles figurent toujours en arrière-plan. Ce qui paraissait encore exceptionnel aux premiers temps de Holmes est devenu ainsi familier aux lecteurs de l'entre-deux-guerres, désormais rompus aux pratiques de la criminalistique sur la scène de crime: ne rien toucher avant l'arrivée des enquêteurs, chercher puis relever empreintes et taches de sang, réaliser les premières constatations médico-légales. La photographie s'y trouve souvent évoquée,

---

584 Agatha Christie, *Murder on the Orient-Express*, New York, Dood, Mead & Company, 1985 (1<sup>re</sup> éd. 1933), pp. 59-62 "He examined the switch of the top light and also the roll-back bed-head light. [...] On the small table formed by the lid of the wash basin were various objects. False teeth in a glass of water: Another glass, empty. A bottle of mineral water. A large flask. An ash-tray containing the butt of a cigar and some charred fragments of paper; also two burnt matches. [...] He picked up the two matches and scrutinised them carefully. [...] 'Those two matches are of different shapes,' said Poirot. 'One is flatter than the other. You see?' [...] Poirot was feeling in the pockets of Ratchett's clothing. Presently he pulled out a box of matches. He compared them carefully with the burnt ones. [...] 'The rounder one is a match struck by Mr. Ratchett,' he said. 'Let us see if he had also the flatter kind.' [...] Poirot's eyes were darting about the compartment. They were bright and sharp like a bird's. One felt that nothing could escape their scrutiny. With a little exclamation he bent and picked-up something from the floor. It was a small square of cambric, very dainty. In the corner was an embroidered initial H. [...] Poirot had made another dive onto the floor. This time he held out on the palm of his hand – a pipe-cleaner."

non plus pour métaphoriser l'observation aiguisée ou l'œil indéfectible du héros mais comme un outil indispensable à l'enquête. Dans *Unnatural Death*, le troisième roman que Dorothy Sayers consacre à son détective aristocrate Lord Peter Wimsey, l'ami de ce dernier, l'inspecteur Parker de Scotland Yard, donne ses instructions à un photographe novice sur la scène de crime :

« Un instant, docteur, le photographe veut enregistrer la position du corps avant que vous ne bougiez quoi que ce soit. Maintenant, M. Andrews? Oui avez-vous déjà fait des photographies de ce genre auparavant? Non et bien, ça ne doit pas vous bouleverser! Je sais que ce n'est pas très agréable. Une prise d'ici, s'il vous plaît, pour montrer la position du corps – maintenant depuis le haut du talus – oui comme ça – maintenant une des blessures – un gros plan, s'il vous plaît. Oui. Docteur, vous pouvez la retourner, s'il vous plaît – désolé, M. Andrews – Je sais exactement ce que vous éprouvez mais nous devons le faire. Tiens! Regardez comme ses bras sont égratignés. On dirait qu'elle a tenté de se débattre. Le poignet droit et le coude gauche – comme si quelqu'un avait essayé de la plaquer au sol. Nous devons avoir une photographie des marques, M. Andrews, elles peuvent se révéler importantes.<sup>585</sup> »

L'insertion d'un plan topographique des lieux, initiée par Émile Gaboriau<sup>586</sup>, se perpétue dans le « whodunit », en particulier chez Agatha Christie<sup>587</sup>. Par ailleurs, si les auteurs ne calquent pas leur style narratif sur celle de la presse comme le faisaient certains de leurs prédécesseurs, ils s'inspirent de leurs faits divers. Agatha Christie, par exemple, puise ses intrigues dans les crimes les plus médiatiques de son époque, parfois de manière à peine voilée. Ses lecteurs ne peuvent ignorer que l'« affaire Beroldy » dans *Le crime du golf* (*The Murder on the Links*, 1923) est une transposition de l'affaire Steinheil ou que l'enlèvement et le décès de la petite Daisy Armstrong dans *Le crime de l'Orient-Express* (*Murder on the Orient Express*, 1934) se réfère au drame du bébé de Charles Lindbergh survenu deux ans auparavant<sup>588</sup>.

585 Dorothy L. Sayers, *Unnatural Death*, New York, Harper & Row [Perennial Library], 1987 (1<sup>re</sup> éd. 1927; publié en Angleterre sous le titre *The Dawson Pedigree*), p. 201 “Just a moment, doctor – the photographer wants to record the position of the body before you move anything. Now, Mr. Andrews? – yes – have you ever done any photographs of this kind before? No well, you mustn't be upset by it! I know it's rather unpleasant. One from here, please, to show the position of the body – now from the top of the bank – that's right – now one of the wound itself – a close-up view, please. Yes. Now, Doctor, you can turn her over, please – I'm sorry, Mr. Andrews – I know exactly how you are feeling, but these things have to be done. Hullo! look how her arms are all scratched about. Looks as if she'd put up a bit of a fight. The right wrist and left elbow – as though someone had been trying to hold her down. We must have a photograph of the marks, Mr. Andrews – they may be important.”

586 Andrea Goulet, art. cit.

587 Par exemple, dans *Murder on the Orient Express* (1934), *Murder in Mesopotamia* (1936) ou encore *Evil Under the Sun* (1941)

588 Voir sur ce sujet, Mike Holgate, *Agatha Christie's True Crime: Stranger Than Fiction*, Stroud, The History Press, 2010

À la fin des années 1920, un roman policier d'un genre nouveau et spécifiquement américain prend son essor sous la plume de l'écrivain Dashiell Hammett : le roman *hard-boiled* est né, ainsi nommé pour sa métaphore entre la carapace endurcie de son détective et la coquille de l'œuf dur<sup>589</sup>. Il prend sa source dans les *dime novels*<sup>590</sup> de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où le détective a supplanté le cow-boy. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, les *dime* déclinent à mesure que l'in vraisemblance de ses héros grandit. L'arrivée sur le marché des magazines *pulp*<sup>591</sup>, plus variés et mieux écrits, accélèrent leur disparition<sup>592</sup>. Pour Raymond Chandler, ce type nouveau de récit policier « s'est débarrassé de ses bonnes manières pour s'encanailler<sup>593</sup> » et, en comparaison, les autres fictions policières – sous-entendu les romans à énigme venus de Grande-Bretagne – ont « un goût de consommé tiède dans un salon de thé de vieilles filles.<sup>594</sup> ». Grand admirateur d'Hammett, Chandler le considère comme le père fondateur du style *hard-boiled*, il est celui, dit-il, qui a « sorti le meurtre du vase vénitien pour le balancer dans la ruelle<sup>595</sup> », celui qui a ramené la violence, le sang, le vice et le danger au cœur du roman policier. Contrairement aux lecteurs du roman à énigme « qui aiment leurs meurtres parfumés aux fleurs de magnolia<sup>596</sup> », ceux du genre *hard-boiled* ne craignent pas « qu'on leur rappelle que le meurtre est un acte d'une infinie cruauté [...]»<sup>597</sup>. Son univers est en effet sombre, violent, gangrené par les mensonges et la cupidité effrénée, peuplé de politiciens, de policiers ou d'affairistes véreux. Son détective est un dur à cuire désabusé, solitaire et cynique, mais qui garde néanmoins un certain code de conduite. « Ce n'est pas un monde qui sent très bon, écrit Chandler, mais c'est le monde dans lequel vous vivez [...]»<sup>598</sup> : le monde de l'Amérique des années 1920-

589 Gene D. Phillips, *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction and Film Noir*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2000, p. 3 “Hard-boiled fiction was so named because the tough detective-hero developed a shell like a hard-boiled egg in order to protect his feelings from being bruised by the calloused and cruel criminal types he often encountered.”

590 « dime » parce qu'ils coustaient entre un dime et un nickel.

591 Le nom de « pulp » provient du papier fabriqué avec la pâte à papier de bois, grossière et bas de gamme.

592 Jeremy Agnew, *The Age of Dimes and Pulps: a History of Sensationalist Literature 1830–1960*, Jefferson, McFarland & Company, 2018, pp. 91-98

593 Raymond Chandler, « L'art simple d'assassiner » (trad. Claude Guilbert), in Uri Eisenzweig (dir.), op. cit. [édition numérique non paginée]

594 Ibid.

595 Raymond Chandler, “The Simple Art of Murder”, (publié en décembre 1944 dans *Atlantic Monthly*), in Howard Haycraft, op. cit. p. 234 “Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley;”

596 Ibid. p. 235 “[...] who like their murders scented with magnolia blossoms [...]”

597 Ibid. p. 236 “[...] to be reminded that murder is an act of infinite cruelty [...]”

598 Ibid. “It is not a very fragrant world, but it is the world you live in [...]”

1930 où s'entrecroisent une pègre prospère, une corruption tentaculaire et diverses récessions avec leur lot de pauvreté.

À l'instar de Raymond Chandler, on a souvent opposé Dashiell Hammett à Agatha Christie, la fiction *hard-boiled* américaine au roman à énigme britannique, en oubliant un peu vite que derrière leurs dissemblances manifestes, il existait aussi certaines analogies structurelles et thématiques comme le démontre, par exemple, Gill Plain, spécialiste des romans policiers de l'entre-deux-guerres. Elle affirme notamment que :

« Si le mode de détection est différent, la structure sous-jacente du puzzle et de l'intrigue reste la même. Les deux types de fiction présentent un groupe isolé de suspects, et si les personnages de Christie paraissent plus policés, eux aussi sont profondément motivés par la cupidité, la jalousie et les désirs inavouables.<sup>599</sup> »

La société, chez Hammett et Chandler autant que chez Christie, se révèle « tout entière dans sa plus haute puissance du faux.<sup>600</sup> »

Mais là n'est pas leur seul point commun : l'autorité scientifique prônée par Conan Doyle est chahutée de la même manière chez les trois auteurs : la « dévaluation de l'indice, comme solution potentielle d'une énigme [...]»<sup>601</sup> qu'évoque Benoît Tadié à propos du *hard-boiled* trouve un écho semblable chez Christie. Ainsi, quand le Continental Op<sup>602</sup> d'Hammett s'aperçoit que « ces neuf ravissants indices » sont en réalité « bidonnés », il décide de « faire exactement le contraire de ce qu'ils indiquent<sup>603</sup> » :

« Je cherche un homme [...] dont les initiales ne sont ni E ni B [...]. Un homme qui n'a pas de cheveux clairs, ne porte pas un pistolet calibre 45 et se fiche des petites annonces personnelles dans les journaux.<sup>604</sup> »

599 Gill Plain, *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001, p. 25 "The mode of detection is different, but not the underlying structure of puzzle and conspiracy. Both types of fiction provide an isolated community of suspects, and although Christie's characters might be more polite, underneath they too are driven by greed, jealousy and illicit desires."

600 Gilles Deleuze, « Philosophie de la Série Noire » (publié en janvier 1966 dans *Arts & Loisirs* n° 18) in Gilles Deleuze, David Lapoujade (éd.), *L'Île Déserte et autres textes, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 117

601 Benoît Tadié, « L'univers matériel du polar » in Marie-Christine Lemardeley, André Topia (dir.), *L'Empreinte des choses*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, [en ligne : <http://books.openedition.org/psn/4427>]

602 Le héros d'Hammett n'a pas de nom mais il est désigné sous le vocable de Continental Op: le « Continental » pour l'agence de privé Continental Detective Agency et « op » pour « operator », c'est-à-dire agent.

603 Dashiell Hammett, *The Tenth Claw* (publié en janvier 1924 dans *The Black Mask*), in Dashiell Hammett, Steve Marcus (éd.), *The Continental Op*, London, Pan Books, Macmillan, 1980, p. 40 "From now on I'm considering all those nine lovely clues as nine bum steers. And I'm going just exactly contrary to them."

604 Ibid. "I'm looking for a man [...] whose initials aren't either E or B; [...] A man who hasn't light hair, doesn't carry a .45-caliber pistol, and has no interest in Personal advertisements in newspapers. [...]"

Dans l'*Orient-Express*, Poirot s'interroge de la même manière sur la valeur irréfutable des « indices – la montre arrêtée sur une heure et quart, le mouchoir, le cure-pipe<sup>605</sup> » découverts sur la scène de crime :

« Ce compartiment est bourré d'indices, mais comment être certain que ces indices le sont vraiment? [...] Nous trouvons un mouchoir de femme. Est-ce une femme qui l'a perdu? Ou est-ce un homme qui s'est dit "je vais faire croire que c'est une femme qui a commis le meurtre. En poignardant mon ennemi plusieurs fois inutilement, je m'arrangerai pour que certains coups paraissent faibles et bénins et je laisserai ce mouchoir là où on ne manquera pas de le trouver"? C'est une première possibilité. Il y en a une autre. Est-ce une femme qui l'a tué et a-t-elle délibérément laissé tomber un cure-pipe pour faire soupçonner un homme?<sup>606</sup> »

À l'instar du roman à énigme, cette défiance envers l'indice ne minore en rien l'importance de la scène de crime, répétée et souvent minutieusement décrite autant chez Hammett que Chandler. Dans *The High Window* (*La grande fenêtre*), troisième roman des aventures mouvementées de son héros récurrent Philip Marlowe, Chandler consacre ainsi un chapitre entier à une scène de crime où le décor occupe une place de choix. Comme Gaboriau, Doyle ou les policiers, il brosse les abords généraux et resserre progressivement sa description sur la scène de crime proprement dite, avec un luxe de détails :

« [...] J'ouvris la porte d'entrée en laissant la clé dans la serrure. [...] La pièce s'étirait sur toute la longueur de la maison, avec une porte au fond et une arche à droite en entrant, laquelle ouvrait sur une petite salle à manger. De l'arche pendaient des rideaux entrouverts, de lourds rideaux de brocart vert pâle, plutôt fatigués. La cheminée occupait le milieu du mur de gauche, des étagères étaient posées de chaque côté et sur le mur d'en face. Deux davenports<sup>607</sup> étaient disposés en biais dans un coin de la pièce avec un fauteuil doré, un rose, un marron, un en jacquard marron et doré et son repose-pieds. Sur celui-ci, deux jambes de pyjama jaune, deux chevilles nues, deux pieds dans des chaussons en maroquin vert foncé. Mes yeux ont remonté lentement, prudemment des pieds vers une robe de chambre en soie à motifs vert foncé, nouée par une ceinture à glands. Ouverte au-dessus, elle laissait voir un monogramme sur la poche du pyjama. Un mouchoir soigneusement arrangé dans la poche, deux pointes

605 Agatha Christie, *Murder on the Orient-Express*, op. cit. p. 64 "[...] these clues – the watch stopped at a quarter past one, the handkerchief, the pipe-cleaner – they may be genuine, or they may be faked."

606 Ibid. "[...] we find a woman's handkerchief. Did a woman drop it? Or did a man, committing the crime, say to himself: 'I will make this look like a woman's crime. I will stab my enemy an unnecessary number of times, making some of the blows feeble and ineffective, and I will drop this handkerchief where no one can miss it?' That is one possibility. Then there is another. Did a woman kill him, and did she deliberately drop a pipe-cleaner to make it look like a man's work?"

607 Du nom de la manufacture de meubles, A. H. Davenport & Co. Le nom est passé dans le langage courant pour désigner un canapé, plutôt large et confortable.

raides de lin blanc. Un cou jaune, le visage tourné de côté, vers un miroir accroché au mur. J'ai fait le tour et j'ai regardé dans le miroir. Ses yeux étaient bien fixes. Son bras et sa main gauche étaient posés entre son genou et le bord du fauteuil, son bras droit pendait en dehors, le bout de ses doigts touchaient le tapis. Touchaient aussi la crosse d'un petit revolver, probablement un calibre 32, un revolver de poche, presque sans canon. Le côté droit de son visage reposait contre le dossier du fauteuil et du sang noirci maculait son épaule droite jusque sur la manche. Il y en avait aussi sur le fauteuil. En grosse quantité. J'étais sûr que la position de sa tête n'était pas naturelle. [...] L'homme était aussi raide qu'une planche. Je me suis penché et j'ai touché sa cheville. Même la glace n'était pas aussi froide. Sur une table près de son coude droit, un verre rempli à moitié d'une boisson éventée, un cendrier plein de mégots et de cendres. Des traces de rouge à lèvres sur trois mégots. Du rouge Laque Chinoise Brillante. Ce qu'une blonde porterait. Il y avait un autre cendrier près d'un autre fauteuil. Des allumettes et beaucoup de cendres dedans, mais pas de mégots. Dans l'air, un parfum assez lourd jouait les duellistes avec l'odeur de la mort mais ne gagnait pas. Même vaincu, on le devinait encore. Je fouillais le reste de la maison, allumant et éteignant les lumières. [...] La cuisine était petite. Plein de bouteilles sur l'évier. Plein de bouteilles, plein de verres, plein d'empreintes digitales, plein de preuves. Ou pas, c'était selon. [...] <sup>608</sup> »

La criminalistique et les expertises médico-légales sont également présentes sur la scène de crime *hard-boiled*: dans l'une de ses premières nouvelles publiées dans *Black Mask*, par exemple, Chandler décrit deux inspecteurs obligés d'attendre l'arrivée des experts avant de pouvoir commencer leur enquête :

« Un homme de grande taille, très brun, mince et silencieux, s'appuyait contre un classeur en acajou et regardait fixement le mort. [...] Un homme costaud aux cheveux blonds-roux promenait ses mains sur le tapis bleu en tâtonnant. Toujours baissé, il dit d'une voix rauque : "pas de douille, Sam." [...] L'homme

608 Raymond Chandler, *The High Window*, New York, Vintage Books, 1976 (1<sup>re</sup> éd. 1942), pp. 162-167 "I opened the front door, leaving the key in the lock. [...] The room ran from front to back, with a door at the back and an arch up front to the right. Inside that was a small dining room. Curtains were half drawn across the arch, heavy pale green brocade curtains, far from new. The fireplace was in the middle of the left wall, bookshelves opposite and on both sides of it, not built in. Two davenports angled across the corners of the room and there was one gold chair, one pink chair, one brown chair, one brown and gold jacquard chair with footstool. Yellow pajama legs were on the footstool, bare ankles, feet in dark green morocco leather slippers. My eyes ran up from the feet, slowly, carefully. A dark green figured silk robe, tied with a tasseled belt. Open above the belt showing a monogram on the pocket of the pajamas. A handkerchief neat in the pocket, two stiff points of white linen. A yellow neck, the face turned sideways, pointed at a mirror on the wall. I walked around and looked in the mirror. The face leered all right. The left arm and hand lay between a knee and the side of the chair; the right arm hung outside the chair; the ends of the fingers touching the rug. Touching also the butt of a small revolver, about .32 caliber, a belly gun, with practically no barrel. The right side of the face was against the back of the chair; but the right shoulder was dark brown with blood and there was some on the right sleeve. Also on the chair. A lot of it on the chair. I didn't think his head had taken that position naturally. [...] The man was as stiff as a board. So I reached down and touched his ankle. Ice was never half as cold. On a table at his right elbow was half of a dead drink, an ashtray full of butts and ash. Three of the butts had lipstick on them. Bright Chinese red lipstick. What a blond would use. There was another ashtray beside another chair. Matches in it and a lot of ash, but no stubs. On the air of the room a rather heavy perfume struggled with the smell of death, and lost. Although defeated, it was still there. I poked through the rest of the house, putting lights on and off. [...] The kitchen was small. There were a lot of bottles on the sink. Lots of bottles, lots of glass, lots of fingerprints, lots of evidence. Or not, as the case may be. [...]"

blond-roux arpentait la pièce sans toucher à rien. Il se pencha pour reniffler le pistolet sur le bureau, secoua la tête et dit : “c’est pas celui-ci qui a servi.” Il fronça le nez, huma l’air. “Climatisé. Les trois derniers étages. Insonorisé aussi. Un truc haut de gamme. [...]” On frappa un coup sec à la porte. [...] Puis l’homme blond-roux se dirigea vers la porte du fond, en lançant par-dessus son épaule : “sûrement le légiste.” [...] La porte s’ouvrit et un homme nerveux entra avec un sac, traversa le tapis bleu et posa son sac sur le bureau. [...] L’homme nerveux pencha la tête de côté, examina le cadavre. “Il y en a deux, marmonna-t-il, on dirait du calibre 32 des balles blindées. Pas loin du cœur mais ça ne l’a pas touché. Il a dû mourir très vite. En une minute, peut-être deux.” [...] L’homme blond-roux regardait le légiste soulever la paupière du mort. Il dit : “J’aimerais bien que le gars des empreintes arrive. Je voudrais utiliser le téléphone. [...]” L’homme brun tourna légèrement la tête, avec un sourire sans éclat : “vas-y. Aucun mystère dans ce crime.” “Ça, je ne sais pas” déclara le légiste, en pliant le poignet puis en posant le dos de sa main contre le visage du mort. “Le motif n’est peut-être pas aussi politique que vous le pensez, Delaguerra. C’est un séduisant cadavre.” L’homme blond-roux pris le téléphone prudemment avec un mouchoir, posa le combiné, composa un numéro puis reprit le combiné avec le mouchoir et le porta à son oreille. [...] “Ici les inspecteurs Marcus et Delaguerra ; on est dans le bureau de Donegan Marr. Les gars des empreintes et de la photo ne sont toujours pas là [...]”<sup>609</sup> »

À l’opposé des villas campagnardes et chics du roman à énigme, le *hard-boiled* perpétue l’imaginaire des bas-fonds urbains, avec ses paysages crasseux, comme le résume le sociologue de l’urbanisme, Jean-Noël Blanc :

« Pas de campagne, de nature, de grand ciel ni de bosquets. Mais la rue, les bas-fonds, les bas quartiers, les hôtels louches, les ruelles solitaires, la nuit : la ville.<sup>610</sup> »

609 Raymond Chandler, *Spanish Blood*, in Raymond Chandler, John Bayley (éd.), *Collected Stories*, New York, Everyman’s Library (Alfred A. Knopf), 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1935), [édition numérique non paginée] “A tall man, very brown and slender and silent, leaned against a brown mahogany filing cabinet and looked fixedly at the dead man. [...] A big sandy-haired man was groping around on the blue rug. He said thickly, stooped over: ‘No shells, Sam.’ [...] The sandy-haired man walked around the room without touching anything. He bent over and sniffed at the gun on the desk, shook his head, said: ‘Not used this one.’ He wrinkled his nose, sniffed at the air: ‘Air-conditioned. The three top floors. Soundproofed too. High-grade stuff. [...]’ There was a sharp knock on the door. [...] Then the sandy-haired man went towards the most distant of them, saying over his shoulder: ‘M. E’s man maybe. [...]’ The door at the end of the office opened and a brisk man with a bag came in, trotted down the blue carpet and put his bag on the desk. [...] The brisk man cocked his head on one side, examining the corpse. ‘Two of them,’ he muttered. ‘Look like about.32’s hard slugs. Close to the heart but not touching. He must have died pretty soon. Maybe a minute or two.’ [...] The sandy-haired man watched the examiner lift a dead eyelid. He said: ‘Wish the powder guy would get here. I wanta use the phone.’ [...] The dark man turned his head slightly, with a dull smile. ‘Use it. This isn’t going to be any mystery.’ ‘Oh I don’t know,’ the M.E.’s man said, flexing a wrist, then holding the back of his hand against the skin of the dead man’s face. ‘Might not be so damn political as you think, Delaguerra. He’s a good-looking stiff.’ The sandy-haired man took hold of the phone gingerly, with a handkerchief, laid the receiver down, dialed, picked the receiver up with the handkerchief and put it to his ear. [...] ‘Marcus and Delaguerra, Inspector, from Donegan Marr’s office. No print or camera men here yet...’ [...]”

610 Jean-Noël Blanc, *Polarville: Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, pp. 9-21, [en ligne : <https://books.openedition.org/pul/8516>]

La rue vide et déserte, le terrain vague ou l'usine abandonnée constituent les hauts lieux du roman noir mais ils ne servent pas nécessairement de décor à la scène de crime. Les lieux du crime varient, comme en témoignent les extraits déjà cités : bureau, dernier cri, intérieur coquet, route déserte, ravin escarpé, lac idyllique ou maison isolée. Toutefois, deux constantes y prédominent, le silence mortifère et la nuit sans lune.

« Il faisait déjà très sombre. [...] La gentilhommière de Steiner était plongée dans le plus parfait silence lorsque j'atteignais le trou dans la haie ; je contournais le virage qui masquait la porte d'entrée et je levais la main pour frapper à la porte. [...] La serrure céda et je descendais les deux marches d'une grande pièce désordonnée et obscure. Je ne vis pas grand-chose de son contenu. Je la traversais posément jusqu'à l'arrière de la maison. Je devinais que la mort s'y trouvait. [...] Steiner gisait au sol, sur le dos, légèrement au-delà du bord du tapis rose et devant une chose qui ressemblait à un petit totem. [...] Le devant de la veste était imbibé de sang. La seule chose avec un semblant de vie, c'était l'éclat de son œil de verre. En un coup d'œil, on voyait qu'aucun des trois coups de feu ne l'avait manqué.<sup>611</sup> »

L'imaginaire de la nuit, sombre et effrayante, propice à la découverte d'un meurtre sanglant, traverse toute la fiction *hard-boiled* jusqu'à se confondre avec celui de la scène de crime. Teintée parfois de touches néogothiques, cette nuit-là devient le trait dominant de l'esthétique du film noir qui prend son envol dans les années 1940<sup>612</sup>.

Deux autres sous-genres du roman policier émergent en parallèle : l'un, apparu dès le début du siècle, met l'investigation scientifique au cœur de son intrigue et l'autre, qui se développe plutôt dans les années 1950, le travail des policiers. Dans les deux cas, les méthodes criminalistiques prévalent et, dans les deux cas, la scène de crime est un élément fondamental.

L'inventeur du genre de la procédure « médico-légale », l'Américain Richard Austin Freeman, expliquait en 1924, les grandes lignes de sa stratégie narrative :

611 Raymond Chandler, *Killer in The Rain*, in Raymond Chandler, John Bayley (éd.), op. cit. pp. 245-249 "It was quite dark by then. [...] The Steiner mansion was perfectly silent when I hit the gap in the hedge, dodged around the elbow that masked the front door, and put my hand up to bang on the door. [...] It gave at the lock and I pitched down two steps into a big, dim, cluttered room. I didn't see much of what was in the room then. I wandered through to the back of the house. I was pretty sure there was death in it. [...] Steiner was on his back on the floor, just beyond the edge of the pink rug, and in front of a thing that looked like a small totem pole. [...] The front of it was mostly blood. His glass eye shone brightly and was the most lifelike thing about him. At a glance none of the three shots had missed. [...]"

612 « Peu de films noirs échappent à la nuit » dit Jean-Pierre Esquenazi in Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Éditions, Coll. « Cinéma & audiovisuel », 2012, [édition numérique non paginée]

« Il y a quelques années, j'ai conçu, à titre expérimental, un roman policier inversé, scindé en deux parties. La première partie consistait en une description minutieuse et détaillée d'un acte criminel, avec une présentation du passé, des motifs et de toutes les circonstances qui lui étaient liées. Le lecteur avait vu le crime se commettre, savait tout du criminel et détenait tous les faits. Il semblait qu'il n'y avait plus rien à raconter. Mais j'ai calculé que le lecteur serait tellement absorbé par le crime qu'il ne ferait pas attention aux preuves. [...] La deuxième partie, qui décrivait l'enquête sur ce crime, se présentait à la plupart des lecteurs comme un nouveau sujet. Si tous les faits étaient connus, leur valeur en tant que preuves ne l'était pas.<sup>613</sup> »

Promise des décennies plus tard à la postérité télévisuelle avec l'inspecteur Columbo<sup>614</sup>, la fiction policière inversée de Freeman permet au lecteur de focaliser son attention sur les méthodes d'investigation de son héros, le Dr Thorndyke, juriste et expert médico-légal, inspiré du célèbre légiste anglais, le Dr Alfred Swaine Taylor<sup>615</sup>. L'enquête de Thorndyke se base essentiellement sur l'analyse scientifique des indices laissés sur la scène de crime et « son pouvoir ne vient pas d'un intellect surhumain, mais d'une connaissance, d'une technologie et d'une méthode spécialisées.<sup>616</sup> » Une caractéristique que la procédure médico-légale partage avec la procédure policière : l'enquêteur n'est pas un génie, il ne fait que suivre une « procédure ». Le Dr Thorndyke fonde ainsi son enquête sur une règle fondamentale, inspirée des préceptes d'Hans Gross :

« [...] tous les faits, impliqués directement ou indirectement dans une affaire, doivent être objectivement collectés, sans biais théorique, et chacun d'eux, peu importe qu'il soit insignifiant ou sans rapport apparent, doit être soigneusement étudié.<sup>617</sup> »

Austin Freeman pousse le réalisme jusqu'à illustrer ses récits avec de véritables photomicrographies, accompagnées d'authentiques légendes scientifiques :

« A : cheveux de coupe montrant le bulbe nu, magnifié x 32.

613 Richard Austin Freeman, "The Art of the Detective Story" (publié en mai 1924 dans *The Nineteenth-Century and After*) in Howard Haycraft, op. cit. p. 15 "Some years ago I devised, as an experiment, an inverted detective story in two parts. The first part was a minute and detailed description of a crime, setting forth the antecedents, motives, and all attendant circumstances. The reader had seen the crime committed, knew all about the criminal, and was in possession of all the facts. It would have seemed that there was nothing left to tell. But I calculated that the reader would be so occupied with the crime that he would overlook the evidence. [...] The second part, which described the investigation of the crime, had to most readers the effect of new matter. All the facts were known; but their evidential quality had not been recognized."

614 Série *Columbo* : 12 saisons, 70 épisodes ; 43 épisodes diffusés d'abord sur NBC de 1968 à 1978 ; puis la chaîne ABC relance 27 épisodes de plus, de 1988 à 2003. Elle est régulièrement rediffusée en France depuis sa première apparition en 1972.

615 Martin A. Kayman, "The short story from Poe to Chesterton" in Martin Priestman (dir.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 41-58

616 Ibid. "[...] his power comes not from a superhuman intellect, but from specialised knowledge, technology and method."

617 R. Austin Freeman, *The Ship of the Desert* (publié en 1929 dans *The Famous Cases of Dr Thorndyke*) in R. Austin Freeman, *Complete Works of R. Austin Freeman*, United Kingdom, Delphi Classic, 2016, [édition numérique non paginée]

B: poils provenant du cuir chevelu, montrant la gaine épithéliale, magnifié x 20.<sup>618</sup> »

Aidé de son assistant, Christopher Jervis, Thorndyke se rend sur les scènes de crime équipé d'un laboratoire portable. Lors de la fouille minutieuse d'une voie ferrée sur laquelle un homme décapité a été retrouvé, Thorndyke procède in situ à des analyses :

« Il souleva soigneusement du sol le papier et les deux bouts de carton, puis, ouvrant sa mallette, il en sortit le petit microscope, sur lequel il fixa un oculaire et un objectif de faible puissance pour avoir au total un diamètre de dix. Puis il transféra les minuscules fragments de verre sur une lame, et, se servant de la lanterne comme éclairage, il commença son examen. [...] “Nous avons de la chance, Jervis. Voici un fragment avec deux petites lignes divergentes gravées dessus, les pointes d'une étoile à huit branches de toute évidence et en voici un autre avec trois pointes l'extrémité de trois branches. Cela nous permet de reconstituer parfaitement le récipient. C'était un verre transparent et fin probablement un verre à boire décoré d'étoiles espacées ; je suppose que vous connaissez ce modèle. Il peut y avoir un liseré orné mais souvent il n'y a que les étoiles. Jetez un œil à l'échantillon.” Je venais d'appliquer mon œil au microscope lorsque le chef de gare et l'inspecteur arrivèrent. Nous voir ainsi, assis par terre avec le microscope entre nous, dérida l'officier de police qui se mit à rire d'un rire long et joyeux.<sup>619</sup> »

Au risque de rendre ses récits arides et fastidieux, Austin Freeman ne rate jamais une occasion d'instruire et de familiariser ses lecteurs avec, outre la photomicrographie, l'anatomie et les techniques de l'autopsie, les rayons X, les tests chimiques, et la photographie, partout omniprésente :

« Tout était prêt pour la prise de vue. Au moyen d'un condenseur optique, la lumière de la fenêtre avait été orientée vers l'empreinte du pouce et Thorndyke fit le point sur l'écran en verre dépoli avec un soin extrême puis, glissant un petit capuchon de cuir sur l'objectif, introduisit la plaque sombre et sortit le volet. “Je vais vous demander de vous asseoir et de rester immobile pendant que je prends

618 R. Austin Freeman, *A Message from the Deep Sea (The Famous Cases of Dr Thorndyke)*, in R. Austin Freeman, *Complete Works of R. Austin Freeman*, op. cit.

619 R. Austin Freeman, *The Case of Oscar Brodski (The Famous Cases of Dr Thorndyke)*, in R. Austin Freeman, *Complete Works of R. Austin Freeman*, op. cit. “He lifted the paper and the two cards carefully onto the ground, and, opening the case, took out the little microscope, to which he fitted the lowest-power objective and eye-piece having a combined magnification of only ten diameters. Then he transferred the minute fragments of glass to a slide, and, having arranged the lantern as a microscope-lamp, commenced his examination. [...] We are in luck, Jervis. Here is a fragment with two little diverging lines etched on it, evidently the points of an eight-rayed star and here is another with three points the ends of three rays. This enables us to reconstruct the vessel perfectly. It was a clear, thin glass probably a tumbler decorated with scattered stars; I dare say you know the pattern. Sometimes there is an ornamented band in addition, but generally the stars form the only decoration. Have a look at the specimen. I had just applied my eye to the microscope when the station-master and the inspector came up. Our appearance, seated on the ground with the microscope between us, was too much for the police officer's gravity, and he laughed long and joyously.”

la photo, nous dit-il, à moi et à l'inspecteur, une seule et minuscule vibration suffirait à ruiner la netteté de l'image. [...] Il reste encore deux plaques, observait-il en tirant la deuxième plaque sombre, je pense que je les utiliser pour prendre la tache de sang." Il en prit donc deux autres – l'une de la grande tache de sang et l'autre des plus petites traînées.<sup>620</sup> »

Austin Freeman valorise la criminalistique avec son héros archétypique et il reflète la nouvelle « médicalisation du crime<sup>621</sup> », comme le dit la spécialiste du roman policier, Lee Horsley, en convertissant « le cadavre et la scène du crime en un texte qu'il faut étudier<sup>622</sup> ». Le Dr Thorndyke est ainsi le premier d'une longue lignée de détective médecin-légiste<sup>623</sup> au succès plus ou moins variable jusqu'à l'arrivée, dans les années 1990, de l'experte légiste Kay Scarpetta, héroïne des romans policiers de Patricia Cornwell qui déclenche alors une vogue sans précédent pour les sciences forensiques, et sur laquelle nous reviendrons dans la dernière partie de notre thèse.

Quant au roman de procédure policière, il ne dévoile les clés de son intrigue qu'à la fin du récit comme la plupart des romans policiers, mais il met l'accent à la manière de la procédure médico-légale, sur le travail et les méthodes policières. Ses auteurs sont souvent d'anciens policiers, tel l'anglais Maurice Procter, souvent cité comme l'initiateur du genre. Ainsi, le traitement des personnages ou de l'enquête est souvent « antihéroïque<sup>624</sup> » et les descriptions des procédures, calquées sur la réalité : filatures, interrogatoires mais surtout, étroite collaboration avec les scientifiques du laboratoire de la police et les légistes<sup>625</sup>. Pour identifier le meurtrier, le policier-héros s'appuie sur son expérience et sur la science. Il enquête parce que c'est son métier mais contrairement aux autres figures de détectives – Poirot, Marlowe ou même Maigret – il n'élucide le meurtre que grâce au travail collectif de toute une équipe,

---

620 R. Austin Freeman, *The Red Thumb Mark* (1907), in R. Austin Freeman, *Complete Works of R. Austin Freeman*, op. cit. "Everything was now ready for taking the photograph. The light from the window having been concentrated on the thumb-print by means of a condenser, Thorndyke proceeded to focus the image on the ground-glass screen with extreme care and then, slipping a small leather cap over the objective, introduced the dark slide and drew out the shutter. 'I will ask you to sit down and remain quite still while I make the exposure,' he said to me and the inspector. 'A very little vibration is enough to destroy the sharpness of the image.' [...] 'There are two plates left,' he remarked, as he drew out the second dark slide. 'I think I will take a record of the blood-stain on them.' He accordingly made two more exposures – one of the larger blood-stain and one of the smaller smears."

621 Lee Horsley, op. cit. p. 35 "[...] Thorndyke is a figure whose methods reflect the medicalization of crime [...]"

622 Ibid. "[...] converting the body and the scene of the crime into a text to be studied."

623 Par exemple, le professeur Craig Kennedy de l'écrivain Arthur B. Reeve, le Dr Daniel Webster Coffee de Lawrence G. Blochman, le docteur Archer de Rudolph Fisher (l'un des premiers policiers afro-américains).

624 Stephen Knight, *Crime Fiction*, op. cit. p. 155

625 George N. Dove, *The Police Procedural*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982

comme en témoigne cet extrait de *Killer's Choice (Victime au choix)* d'Ed McBain, dans lequel l'inspecteur Carella sermonne Cotton Hawes, un nouvel arrivant au 87<sup>e</sup> district :

« Vous avez souvent travaillé avec un labo, Hawes ?

Parfois, répondit Hawes

Alors, que se passe-t-il ? Pete ne vous a pas plu ?

Il était très bien, pourquoi ?

On dirait que quelque chose vous a agacé.

Seulement son laïus assommant sur la balistique élémentaire, dit Hawes

C'est son travail.

Son travail consiste à nous dire de quelle marque et de quel calibre est le revolver qui a tué Annie Boone. Comment il est arrivé à ses conclusions ne m'intéresse pas. Notre boulot, c'est de mettre la main sur le meurtrier, pas d'écouter une conférence à la gloire des techniques du labo.

Ça ne fait pas de mal un peu de savoir, observa Carella.

Pourquoi ? Vous voulez faire flic de labo ?

Non. Mais si vous comprenez le travail de l'autre, vous ne lui demandez plus l'impossible. [...] Je ne suis pas le meilleur flic du monde, dit Carella, j'essaye juste de faire mon boulot, c'est tout. Mais j'ai travaillé sur pas mal d'homicides et je sais que ce sont des gars comme Sam Grossman et ses techniciens qui me facilitent la tâche. Parfois, le labo ne sert à rien. Parfois, l'enquête, c'est seulement du terrain, des indices et des mathématiques personnelles. Mais parfois aussi, c'est le labo qui fait tout sauf l'arrestation. Quand un flic du labo parle, je l'écoute. Je l'écoute attentivement.<sup>626</sup> »

Dans cette série du 87<sup>e</sup> district, l'une des plus populaires et des plus exemplaires de la procédure policière, le capitaine Sam Grossman, chef du laboratoire de police scientifique, se trouve autant valorisé que ses collègues enquêteurs. McBain développe longuement les scènes de crime et leurs descriptions courent parfois sur plusieurs chapitres. Avec elles, le terme de procédure prend tout son sens :

« Les deux inspecteurs des homicides contemplaient le cadavre sur le trottoir.

La nuit était chaude, et les mouches pullulaient sur le sang visqueux qui

626 Ed McBain, *The Eight-Seven: Three Classic Crime Novels from the 87th Precinct*, New York, Nelson Doubleday, 1965 (1<sup>re</sup> éd. de *Killer's Choice* 1957) pp. 164-167 “Deal much with the lab before, Hawes?” “A little,” Hawes said. “What was it? Didn’t you take to Pete?” “He was fine. Why?” “You seemed P.O.’d about something.” “Only his deadly lecture on elementary ballistics,” Hawes said. “That’s his job.” “His job was to tell us what make and calibre gun killed Anne Boone. I’m not interested in the processes which lead to his conclusions. Our job is to get a murderer, not listen to a glorified report on laboratory technique.” “It doesn’t hurt to know these things,” Carella said. “Why? Do you plan on becoming a lab cop?” “Nope. But if you can appreciate another man’s job, you won’t ask the impossible of him.” [...] “I’m not the best cop in the world,” Carella said. “I just try to do my job, that’s all. But I’ve worked on homicides, and I know my job is made a whole lot easier because of Sam Grossman and his technicians. Sometimes the lab isn’t worth a damn. Sometimes a case is all legwork and stool-pigeons and personal mathematics. But there are times when the lab does everything but go out to make the pinch. When a lab cop talks, I listen. I listen hard.”

maculait la chaussée. L'adjoint du légiste était agenouillé près du corps et l'étudiait avec gravité. Un photographe de l'Identité judiciaire faisait éclater ses ampoules de magnésium. Les voitures 23 et 24 étaient garées de l'autre côté de la rue et les agents de patrouille essayaient de garder les badauds à distance. L'appel avait atterri sur l'un des deux standards téléphoniques du Commissariat central où un agent de service somnolent l'avait mollement noté puis expédié par tube pneumatique à la salle des transmissions radio. Le répartiteur de la salle radio avait d'abord consulté l'immense plan des districts accroché au mur derrière lui puis il avait envoyé sur les lieux la voiture 23, afin d'en savoir un peu plus et d'avoir un rapport sur l'homme soi-disant ensanglanté dans la rue. Lorsque la voiture 23 confirma qu'il s'agissait d'un homicide, le répartiteur avait alors demandé à la voiture 24 de se rendre sur les lieux. Quant à l'agent de service au standard, il prévenait conjointement la brigade criminelle du secteur nord et le 87<sup>e</sup> District puisque le cadavre avait été trouvé sur leur territoire.<sup>627</sup> »

Pour ce qui est de la représentation du cadavre, on note un léger infléchissement vers plus de détails crus et macabres, un éloignement imperceptible mais réel de l'image aseptisée du corps de la victime qu'offraient le roman à énigme et le *hard-boiled*. Cette évolution préfigure les futurs développements de la fiction policière qui, bientôt dominée par le règne du tueur en série, multipliera les scènes de crime jonchées de cadavres « démembrés, grand-guignolesques, effroyables<sup>628</sup>. » Toujours dans la série du 87<sup>e</sup> district, McBain ouvre ainsi son premier chapitre de *Ax (La hache)*:

« Il n'y aura ni jours, ni années futures, pour l'homme étendu contre le mur du sous-sol. Une hache est plantée dans son crâne. Ce n'est pas une hachette, c'est une hache ; de celle qu'on prend pour l'abattage des arbres et la coupe du bois. Sa tête métallique a été assénée avec une force si extraordinaire qu'elle a largement fendu le crâne de l'homme et que la lame, les cheveux, le visage, le sol et le mur sont tapissés de sang et de matière cérébrale. Sans aucun doute, ce fut le coup de grâce mais un coup de grâce totalement superflu vu l'état du mort : son visage et son corps sont lardés de plus de vingt plaies. Sa jugulaire est sectionnée et se vide

627 Ed McBain, *Cop Hater*, London, Penguin Books, 1968 (1<sup>re</sup> éd. 1956), pp. 10-11 "The two homicide cops looked down at the body on the sidewalk. It was a hot night, and the flies swarmed around the sticky blood on the pavement. The assistant medical examiner was kneeling alongside the body, gravely studying it. A photographer from the Bureau of Identification was busily popping flash bulbs. Cars 23 and 24 were parked across the street, and the patrolmen from those cars were unhappily engaged in keeping back spectators. The call had gone to one of the two switchboards at Headquarters where a sleepy patrolman had listlessly taken down the information and then shot it via pneumatic tube to the Radio Room. The dispatcher in the Radio Room, after consulting the huge precinct map on the wall behind him, had sent Car 23 to investigate and report on the allegedly bleeding man in the street. When Car 23 had reported back with a homicide, the dispatcher had contacted Car 24 and sent it to the scene. At the same time, the patrolman on the switchboard had called Homicide North and also the 87th Precinct, in which territory the body had been found."

628 Lee Horsley, op. cit. p. 118

de son sang. Les assauts répétés de la hache ont mutilé ses doigts et ses mains alors qu'il les levait pour parer les coups sauvages. Son bras gauche pendouille, presque détaché de l'épaule par un coup de hache si violent que la peau et les os sont profondément entaillés. De toute évidence, l'homme avait succombé avant même que son assassin ne lui assène ce dernier coup dans le crâne et laisse la hache plantée là, la courbure de son manche décrivant un arc sur le mur gris et son bois dégoulinant de sang et de chair.<sup>629</sup> »

Avec le roman de procédure, médico-légale ou policière, les projecteurs se braquent définitivement sur la scène de crime et les protocoles de la police technique et scientifique : avec eux naissent les premiers balbutiements d'une culture forensique promise à un brillant avenir.

## Conclusion

« [...] la France compte un ou deux millions de consommateurs qui ne veulent plus rien manger, sinon du crime.<sup>630</sup> » ironisait en 1866 Paul Féval, l'un des auteurs de roman-feuilleton les plus féconds de son époque. Mais le crime qu'il évoque, transformé tout au long du siècle en spectacle divertissant, s'en trouve déréalisé. Ainsi, visiter la Morgue, Madame Tussaud ou Grévin, se rendre en guise de promenade dominicale sur la scène d'un crime, en acheter une reproduction pour décorer sa cheminée ou l'envoyer sous forme de carte postale, procurent les mêmes sensations que la lecture d'un roman ou le visionnage d'un film horrifique : devenue fiction, l'horreur est mise à distance. Edmund Burke, dans son célèbre essai sur le sublime,

---

<sup>629</sup> Ed McBain, *Ax, An 87th Precinct Novel*, Las Vegas, Thomas & Mercer, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1964), [édition numérique non paginée] « There will be no future days or years for the man lying against the basement wall. An ax is embedded in his skull. It is not a hatchet, it is an ax; designed for the felling of trees and the chopping of wood. Its wedge-shaped metallic striking head has been driven with astonishing force into the man's skull, splitting it wide, covering blade and hair and face and floor and wall with blood and brain matter. There is no question but that this was the final blow, and the condition of the dead man makes it equally clear that this final blow was not at all necessary: there are more than twenty other wounds on the man's face and body. His jugular is severed and pouring blood, his fingers and hands are mutilated from the repeated slashing of the ax head as he raised his hands to ward off the savage blows. His left arm dangles loosely from the shoulder where a vicious cleaving blow of the ax has left a wide trench across skin and bone. He was undoubtedly dead even before his assassin drove the ax blade into his skull and left it there, the curving wooden handle arcing against the gray wall, the wood stained with blood and pulp. »

<sup>630</sup> Paul Féval, *La Fabrique de crimes* (publié dans Paris-magazine Le Grand Journal: moniteur de la semaine du 2 au 16 décembre 1866), Paris, Librairie Dentu, 1898, p. 1

avait parfaitement analysé comment l'horreur pouvait nous apparaître affreusement « délicate » :

« Quand le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne procurent aucun plaisir et ne sont que terribles; mais à avec une certaine distance et quelques changements, ils peuvent se révéler, et ils se révèlent délicieux, comme nous en faisons l'expérience tous les jours.<sup>631</sup> »

Quant aux romans policiers plus particulièrement, ils offrent une « vision du monde réconfortante<sup>632</sup> » en créant une « illusion convaincante qui apaise l'anxiété causée par le crime<sup>633</sup> ». Le crime le plus atroce trouve en effet invariablement son châtiment, ainsi que le souligne le spécialiste de littérature anglaise, Stephen Knight :

« Au centre de la fiction policière moderne se trouve un agent enquêteur - un détective amateur, un enquêteur professionnel ou privé, des policiers agissant seuls ou ensemble. Des personnes spécialement qualifiées découvrent la cause d'un crime, rétablissent l'ordre et traduisent le criminel en justice.<sup>634</sup> »

---

631 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, with an Introductory concerning Taste, and Several Others Additions*, London, Thomas McLean, 1823 (1<sup>re</sup> éd. 1757), p. 46

632 Stephen Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, London, Macmillan Press, 1980, p. 5 “[...] comforting world-view.”

633 Ibid. p. 37 “[...] confident new illusion to console the anxiety caused by crime [...]”

634 Ibid. p. 8 “At the centre of modern crime fiction stands an investigating agent - an amateur detective, a professional but private investigator, a single policeman, a police force acting together. Specially skilled people discover the cause of a crime, restore order and bring the criminal to account.”

### CHAPITRE 3 L'ART DE LA SCÈNE DE CRIME

---

Ce dernier chapitre s'intéresse à l'intégration de la scène de crime en tant que sujet artistique à part entière au cours du xx<sup>e</sup> siècle. Certes, la mort violente, le cadavre et le meurtre ont traversé toute l'histoire de l'art mais ils étaient généralement liés à des scènes bibliques, mythologiques, allégoriques ou historiques. Avec les avant-gardes de l'entre-deux-guerres, c'est la scène de crime prosaïque, faitdiversière, qui apparaît dans le champ artistique. Leur attirance pour les marges sociales et culturelles, leur désir de bousculer les hiérarchies traditionnelles, leur vision de la culture populaire comme parangon de la modernité et leur fascination pour le quotidien les conduisent inévitablement à s'approprier cette image nouvellement constituée et diffusée dans la culture de masse, avec une préférence marquée pour la femme assassinée. Mais la grande nouveauté du siècle réside dans l'intronisation, dès 1943, de la photographie de scène de crime, provenant, qui plus est, de vulgaires tabloïdes, au sein du temple de la culture élitiste américaine, le musée d'art moderne de New York. Presque vingt ans après cette première brèche ouverte, la scène de crime et le fait divers se voient définitivement adoubés par le monde de l'art lorsqu'Andy Warhol les intègre dans ses œuvres.

#### 3.1 Les avant-gardes de l'entre-deux-guerres

George Grosz, Otto Dix et Rudolf Schlichter constituent le triumvirat de l'avant-garde allemande des années 1920, d'abord au sein du mouvement Dada puis dans celui de la « Nouvelle Objectivité ». Outre leurs liens amicaux et artistiques étroits, ils ont en commun d'avoir peint ou dessiné des séries au titre éloquent, *lustmord*: « l'assassinat par volupté », si l'on s'en tient à la définition que donne le psychiatre

Krafft-Ebing, le premier à l'avoir formulé. Dans sa définition moderne, il s'agit d'un « meurtre sexuel et sadique<sup>635</sup> ». De nombreuses œuvres de l'avant-garde allemande portent sur le thème du *lustmord* mais elles montrent l'instant du geste criminel. Quelques-unes parmi elles, cependant, représentent des scènes de crime.

Alors que les séries de Dix et Schlichter datent de l'après-guerre, celle de Grosz commence dès l'année 1912<sup>636</sup>. Deux dessins de 1913-1914, proches stylistiquement l'un de l'autre, représentent une vue resserrée sur un lit, en travers duquel gît une femme. Sur l'un, elle est nue, les jambes écartées. L'absence du cou nous fait penser qu'elle est peut-être décapitée<sup>637</sup>. Sur l'autre dessin, explicitement titré « *un crime*<sup>638</sup> », elle porte des bas et un déshabillé transparent, ses jambes pendent d'un côté du lit et sa tête de l'autre. Le décor est dessiné plus en détail, on y distingue une tête de lit, une table de chevet et un paravent dans l'arrière-plan. Réalisé quelques années plus tard, un troisième dessin, *Lustmord in der Ackerstrasse*<sup>639</sup> (meurtre sexuel dans la rue Acker), le plus connu et le plus reproduit, présente maintenant le trait acéré caractéristique de l'artiste. On voit, au centre de l'image, un lit gigantesque sur lequel gît le corps décapité d'une femme. À moitié nue, elle baigne dans son sang et l'arme du crime, une hache, est posée près de son cou tranché. La tête n'apparaît nulle part. Derrière le paravent situé à droite de l'image, le meurtrier se lave les mains. Malgré le décor petit bourgeois, la femme assassinée est de toute évidence une prostituée et l'assassin, son client.

Quant aux *Lustmorde* de Dix, ils sont des transpositions de photographies judiciaires publiées dans un livre largement diffusé à l'époque et plusieurs fois réédité, *Der Sexualverbrecher* (le meurtrier sexuel) du procureur Eric Wulffen, dont Dix possède un exemplaire<sup>640</sup>. Ainsi, le premier<sup>641</sup> de ses *Lustmorde* est calqué sur une photographie de la

635 Pour une définition du meurtre sexuel et /ou sadique, voir Jean Proulx (dir.), *Les Meurtriers sexuels : Analyse comparative et nouvelles perspectives*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005 [en ligne : <https://books.openedition.org/pum/10534>]

636 Beth Irwin Lewis, "Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis" in Katharina von Ankum, *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley, University of California Press, 1997

637 Ce dessin apparaît sous le titre « Lustmord, 1913-1914 » in Peter-Klaus Schuster, *George Grosz: Berlin – New York*, cat. expo. Berlin, Neue Nationalgalerie (12 décembre 1994 – avril 1995), Berlin, Ars Nicolai, 1994, p. 317

638 « Ein Verbrechen, c. 1913-1914 » in Stephanie D. Bender, *Lady-Killer and Lust-Murderers: Painting Crime in Weimar Germany*, mémoire de master, dir. Adam Jolles, Florida State University, 2010, p. 72

639 *Lustmord in der Ackerstrasse, 1916-1917*, (18,57 x 19,05 cm), lithographie, planchet 32 in George Grosz, *Ecce Homo*, Berlin, Malik-Verlag, 1922-1923

640 Beth Irwin Lewis, chap. cit.

641 Elle fait partie du portfolio de six gravures, *Tod und Auferstehung* (mort et résurrection), édité par l'artiste en 1922

scène de crime d'une prostituée viennoise<sup>642</sup> du livre de Wulffen: une femme est étendue sur un lit, face au spectateur, le corps lardé de coups de couteau. Son visage massacré est noirci par le sang, ses jambes écartées laissent voir son bas-ventre mutilé, des rigoles sanglantes coulent le long de ses jambes et de son bras pendant. On distingue sur le mur des images – des photographies? – probablement pornographiques, auxquelles répondraient, comme en miroir, les chiens accouplés au premier plan. Son deuxième<sup>643</sup> *Lustmord*, cadeau d'anniversaire offert à sa femme<sup>644</sup>, se présente sous la forme d'une aquarelle: un cadavre féminin, tordu et emmêlé dans un drap, gît au sol. Son sexe est exposé et sa tête renversée laisse voir l'entaille profonde de son cou. Le rouge du sang et le blanc verdâtre du corps dominant l'image et se détachent de l'obscurité de l'arrière-plan, comme sous l'effet d'un flash photographique. La dernière de ses *Lustmord*, enfin, est peinte sur toile<sup>645</sup> et représente avec une minutie photographique une femme en travers d'un lit, le haut de son corps pendant d'un côté jusqu'au sol, vers le spectateur. Sa gorge est tranchée, son ventre béant, qui se dédouble dans le petit miroir placé au-dessus du lit, laisse entrevoir ses intestins. Le désordre de la chambre et le corps mutilé contrastent avec l'alignement sévère de la rue, visible par la fenêtre dans l'arrière-plan. Selon Maria Tatar<sup>646</sup>, spécialiste de littérature allemande, Dix a peint le décor de sa propre chambre d'étudiant à Dresde. Celle-ci apparaît également, de manière troublante, dans son autoportrait<sup>647</sup> en « meurtrier sexuel », comme une sorte d'avant chronologique de la scène de crime que nous évoquons.

Schlichter en réalise deux plus tardivement, en 1924, l'une monochrome<sup>648</sup>, l'autre en couleur<sup>649</sup>. De toutes les œuvres citées, elles sont assurément les plus sobres, les moins spectaculairement violentes: seules les quelques traces de sang et les jupes relevées sur les sous-vêtements témoignent de la motivation sexuelle du meurtre. Les corps habillés reposent sur le ventre, l'un au sol, l'autre sur un lit. Le réalisme

642 La photographie est reproduite in Stephanie D. Bender, op. cit. p. 56

643 Otto Dix, *Szene II – Mord*, aquarelle, 65 x 50 cm, 1922, Fondation Otto Dix, Vaduz

644 Beth Irwin Lewis, chap. cit.

645 Otto Dix, *Lustmord*, 1922, huile sur toile, 165 x 135 cm (toile perdue)

646 Maria Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton, Princeton University Press, 1995, [édition numérique non paginée]

647 *Der Lustmörder (Selbstporträt)*, 1920, huile sur toile, 170 x 120 cm (toile perdue dont la photographie est reproduite dans Maria Tatar, op. cit.)

648 Rudolf Schlichter, *Der Lustmord*, 1924, crayon, 38 cm x 28 cm, collection privée

649 Rudolf Schlichter, *Der Lustmord*, 1924, crayon et aquarelle, 69 cm x 53 cm, collection privée

des images, leur simplicité d'exécution, leur style impersonnel procèdent plus du registre photographique qu'artistique. Si Schlichter paraît avoir puisé à la même source iconographique que Dix<sup>650</sup>, à savoir le livre de Wulffen, il n'en a pas retenu les scènes de crime les plus brutales mais il en a gardé la froide esthétique de constat.

Grosz, Dix et Schlichter ne sont pas les seuls artistes inspirés par les meurtres de femmes et leur fréquence dans l'art et la littérature durant la période de Weimar<sup>651</sup> fait du *Lustmord* un thème à part entière, même si c'est le geste criminel qui est souvent privilégié, à la manière des canards et des journaux illustrés du siècle précédent. La fascination pour les corps mutilés peut traduire le traumatisme de la guerre ou s'interpréter comme une contestation politique contre une société corrompue<sup>652</sup> mais il est cependant difficile d'occulter la question du genre des victimes, exclusivement des femmes, et celui des artistes, exclusivement des hommes, et leur complaisance manifeste envers la figure du meurtrier. La culture populaire qui les fait naître reflète une misogynie culturelle et sociale profondément ancrée, dont la société allemande n'a pas, loin s'en faut, le monopole. La presse relaye abondamment ce type de meurtres et, sans jamais montrer d'égard pour les femmes qui en sont les victimes, régale leurs lecteurs avec de méticuleuses descriptions de la scène de crime et des traces que le déchaînement de violence sadique a laissées sur les corps féminins. S'y ajoutent les divertissements de masse, entre les images colorées « de scènes sensationnalistes et violentes<sup>653</sup> » des romans bon marché et les « séquences interminables de brutalité sadique<sup>654</sup> » du cinéma itinérant ou autres spectacles de foires. Spectateur assidu de films, grand lecteur de faits divers, nourri de romans policiers ou d'horreur<sup>655</sup>, amateur inconditionnel de Doyle et de Poe<sup>656</sup>, Grosz revendique, dans son autobiographie, la forte influence que la culture populaire exerce sur son univers artistique, ce dont témoigne sa reprise du thème des *Lustmorde*. Il reconnaît ainsi l'impact qu'ont eu les « panoramas » d'épouvante dans les foires itinérantes qu'enfant, il affectionnait tant :

650 Stephanie D. Bender, op. cit. p. 20

651 Matthew Gale, Kathy Wan, *Magic Realism: Art in Weimar Germany, 1919-1933*, cat. expo. Londres, Tate Modern (30 juillet 2018 - 14 juillet 2019), Londres, Tate Publishing, 2018, pp. 34-35

652 Beth Irwin Lewis, chap. cit.

653 Ibid.

654 Ibid.

655 Ibid.

656 Il fait un dessin en son hommage : *The Double Murder in the Rue Morgue* (1913). Fine Arts Library, Fogg Art Museum, Harvard University

« Il y avait toujours une cabine percée d'un judas à hauteur d'yeux à travers lequel on pouvait voir deux scènes à glacer le sang [...]. Elles donnaient une illusion presque parfaite de la réalité. [...] Elles ont déclenché quelque chose en moi qui a refait surface bien plus tard [...] à savoir mon amour pour l'illustration d'actualité, pour les scènes du monde réel. Ce n'est pas par hasard si l'une de mes dernières toiles représente un meurtre réel commis en ce temps-là.<sup>657</sup> »

Les images de cadavres de femmes assassinées s'imposent dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans la culture populaire comme un topos littéraire et pictural, à la limite du cliché<sup>658</sup>. Lorsque Grosz et Dix sont poursuivis, l'un pour atteinte à la morale et l'autre, pour obscénité, leurs *Lustmorde* ne font jamais partie des œuvres incriminées. Les images de femmes « naturellement » victimes, même sauvagement assassinées, sont si familières qu'elles ne choquent personne. Elles imprègnent et nourrissent les imaginaires des artistes de l'après-guerre qui, à l'instar de Grosz, de Dix ou de Schlichter, s'en servent pour exprimer les angoisses d'une société allemande en crise après la guerre : l'essor des métropoles, perçues comme les « foyers [...] d'une sensualité dégénérée », la hantise de la sexualité, attisée par la psychiatrie naissante, et la peur de la nouvelle indépendance des femmes qui se traduit par leur présence accrue dans l'espace public. L'inquiétude que suscite cet horizon trouble se cristallise dans la figure obsessionnelle de la prostituée dans les œuvres de Grosz, Dix ou Schlichter, et en particulier dans l'exposition récurrente de son corps saccagé dans les scènes de crime des *Lustmorde*.

### *Le dépeçage de Mary Kelly : une fascination surréaliste*

Plus que tout autre avant-garde, le mouvement surréaliste, orthodoxe (Breton) ou dissident (Bataille), emprunte et exploite dans une visée subversive l'imaginaire du crime. Tous sont fascinés par le crime tel qu'il se présente dans les productions culturelles et médiatiques : faits divers, romans et films policiers, photographies de presse ou judiciaires constituent pour eux « une sorte de miroir sanglant de l'expérience

657 George Grosz, *The Autobiography of George Grosz: A Small Yes and a Big No*, (trad. en anglais par Arnold Pomerans), London, Allison & Busby, 1982, pp. 9-11 "There was always one booth, with eye-level peep-holes through which two blood-curdling scenes were revealed [...]. They produced a near-perfect illusion of reality. [...] They set off something in me that surfaced much later [...] namely my love of topical illustration, of scenes from the real world. It must be significant that one of my later oils depicted a real-life murder committed at that time."

658 Elisabeth Bronfen écrit, à ce sujet, « la représentation picturale de femmes mortes est devenue si répandue dans la culture européenne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qu'au milieu du siècle dernier, ce topos frôlait déjà dangereusement les limites du cliché. » in Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, p. 3

moderne.<sup>659</sup> » Les figures criminelles qu'ils célèbrent, peu importe qu'elles soient réelles ou romanesques, incarnent leur révolte contre l'autorité et leurs critiques de la société. Parmi celles-ci, il en est une qui les captive particulièrement parce qu'elle se mêle et se confond avec celle du marquis de Sade : Jack l'Éventreur. En déclarant que « Sade est surréaliste dans le sadisme<sup>660</sup> », Breton revendique, au nom du groupe, l'héritage sadien et entend faire de sa cruauté l'expression de leur révolte. Leur esthétisation du meurtre, de la violence et du corps mutilé, dans la lignée de Thomas De Quincey<sup>661</sup> et des Romantiques<sup>662</sup>, se retrouve ainsi marquée par une forte dimension sexuelle, comme en témoigne les écrits de George Bataille :

« [...] la pensée de Sade pourrait être une aberration. [...] Il reste, cependant, un rapport entre la mort et l'excitation sexuelle. La vue ou l'imagination du meurtre peuvent donner [...] le désir de la jouissance sexuelle. [...] Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence [...].<sup>663</sup> »

Dans ce contexte, la photographie de la scène de crime de Mary Kelly, victime de Jack l'Éventreur, incarne littéralement à leurs yeux « le pendant visuel de l'imaginaire sadien<sup>664</sup> » tant elle présente l'irreprésentable. Elle inspire Desnos et resurgit dans les pages de papier glacé de la luxueuse revue *Minotaure*. Cette scène de crime fut la seule entre toutes à avoir été photographiée, le meurtre s'étant déroulé non pas dans la rue mais dans sa chambre miséreuse. Depuis 1888, la photographie n'était sortie du dossier judiciaire de Scotland Yard qu'une seule fois, pour les besoins d'Alexandre Lacassagne qui l'avait publiée avec celle de Catherine Eddowes<sup>665</sup>, prise à la morgue dans *Vacher l'éventreur et les crimes sadiques*<sup>666</sup>. La scène de crime de Mary Kelly, dernière victime « canonique », témoigne non seulement d'un déchaînement paroxystique de violence sadique mais aussi, et surtout, que l'Éventreur a mis en scène sa boucherie :

659 Jonathan P. Eburne, *Surrealism and The Art of Crime*, thèse de doctorat en littérature comparée, Philadelphie, Université de Pennsylvanie, 2002, p. 5

660 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924

661 Thomas de Quincey, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* (trad. et préface de Pierre Leyris), Paris, Gallimard, Coll. L'imaginaire, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1827)

662 Voir Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales; Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presse Universitaire de France, coll. Perspectives Littéraires, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 1998)

663 George Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1987, p. 18

664 Michaël Trahan, *La Postérité du scandale. Petite histoire de la réception critique de Sade dans la première moitié du x<sup>e</sup> siècle français*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec, 2011, p. 108

665 Catherine Eddowes est la quatrième victime « canonique » de Jack l'Éventreur. Elle a été retrouvée affreusement mutilée à Mitre Square.

666 Alexandre Lacassagne, *Vacher l'éventreur et les crimes sadiques*, Lyon, Stock, 1899, p. 254

« Les viscères étaient dispersés en divers endroits, à savoir: l'utérus, les reins et un sein, placés sous sa tête, l'autre sein près du pied droit, le foie entre les pieds, les intestins sur le côté droit du corps et la rate à gauche. Des morceaux de l'abdomen et des cuisses étaient posés sur une table.<sup>667</sup> »

À l'époque des faits, cette théâtralisation ostentatoire de la scène de crime n'avait pas échappé au *Times* qui écrivait :

« On doit retourner aux pages de De Quincey pour retrouver le même étalage de délectation scientifique dans les détails du carnage; ou bien ce sont les "Meurtres de la rue Morgue" d'Edgar Allan Poe qui nous reviennent à l'esprit si l'on cherche un parallèle à la sauvagerie brutale de ce meurtrier. Du plus loin que l'on se souvienne, ces atrocités ne trouvent pas d'égal dans les faits ou dans la fiction, ni dans leur caractère abominable, ni dans l'effet qu'elles produisent sur l'imagination populaire.<sup>668</sup> »

Le journaliste sait que « ces atrocités » ont leur équivalent chez Sade mais il ne peut s'y référer publiquement<sup>669</sup> pour cause de censure du célèbre aristocrate.

Desnos est l'un des premiers du groupe surréaliste à ressusciter les crimes de l'Éventreur en lui consacrant neuf articles dans *Paris-Matinal*<sup>670</sup>. Pour le poète, « le merveilleux se mêlait à ces tragiques exploits<sup>671</sup> » et le meurtrier est un « séduisant héros de roman considérant, comme Thomas de Quincey, l'assassinat comme l'un des beaux-arts...<sup>672</sup> » Desnos emprunte les descriptions du cadavre au criminologue américain Arthur MacDonald<sup>673</sup> reproduits dans le livre de Lacassagne. Il y rajoute la mention de la photographie :

« Un grand jet de sang avait éclaboussé le mur et le papier avait bu lentement cette sinistre liqueur. J'ai sous les yeux la photographie du cadavre. L'acajou du

667 Rapport d'autopsie du docteur Thomas Bond : "The viscera were found in various parts viz: the uterus & Kidneys with one breast under the head, the other breast by the Rt (right) foot, the Liver between the feet, the intestines by the right side & the spleen by the left side of the body. The flaps removed from the abdomen and thighs were on a table." Cité in Paul Begg, Martin Fido, Keith Skinner, *The complete Jack the Ripper A to Z*, London, Jack Black Publishing, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1991), [édition numérique non paginée]

668 *The Times*, 10 septembre 1888 "The mind travels back to the pages of De Quincey for an equal display of scientific delight in the details of butchery; or Edgar Allan Poe's "Murders in the Rue Morgue" recur in the endeavour to conjure up some parallel for this murderer's brutish savagery. But, so far as we know, nothing in fact or fiction equals these outrages at once in their horrible nature and in the effect which they have produced upon the popular imagination."

669 Voir Will McMorran, "The Marquis de Sade in English, 1800-1850", *The Modern Language Review*, Vol. 112, n° 3, juillet 2017, pp. 549-566

670 *Paris-Matinal*, du 29 janvier au 7 février 1928

671 Robert Desnos, « Jack l'Éventreur » in Robert Desnos, Marie-Claire Dumas et al. (eds.), *Cahier de L'Herne n° 54*, Paris, Éditions de L'Herne, 1987, p. 147

672 Ibid. p. 257

673 Arthur MacDonald, *Le Criminel type dans quelques formes graves de la criminalité*, (trad. par le Dr Henri Coutagne), Paris, Masson, 1894, p. 186

bois de lit porte des traces de sang. Quelques gouttes ont jailli sur le matelas et le marbre de la table de nuit est rouge comme l'étal d'un boucher!<sup>674</sup> »

Et c'est le même cliché qu'il a devant les yeux lorsqu'il évoque encore le meurtrier le Whitechapel dans *La Liberté ou l'amour!*:

« Mobiliers des chambres d'hôtel méconnus par les copistes surannés, mobiliers évocateurs de crime! Jack l'éventreur avait en présence de celui-ci exécuté l'un de ces magnifiques forfaits grâce auxquels l'amour rappelle de temps à autre aux humains qu'il n'est pas du domaine de la plaisanterie. Mobilier magnifique. [...] Descendant de l'appartement où il vient de commettre son dernier chef-d'œuvre, Jack l'éventreur flâne boulevard des Batignolles.<sup>675</sup> »

Il ne s'agit pas, comme le dit Marie-Claire Dumas, d'une « fétichisation du lieu du crime<sup>676</sup> » mais plutôt d'une fétichisation de *la photographie* de la scène de crime de Mary Kelly. Déjà bien ancré à l'époque de Desnos, le lieu du crime iconique du tueur de Whitechapel, celui qui nourrit l'imaginaire de l'Éventreur, c'est la rue nocturne, mal éclairée, brouillardeuse et déserte comme le montre le sous-titre de l'un des premiers films sur l'assassin, *The Lodger* d'Alfred Hitchcock (1927): *A Story of the London Fog (Une histoire du brouillard de Londres)*. Ce n'est pas une chambre et son mobilier. La fascination de Desnos semble s'être déplacée de la figure de l'Éventreur à ce cliché judiciaire qui maintenant le supplante dans l'imaginaire de l'écrivain. Cette photographie de la scène de crime de Mary Kelly agit sur lui comme le cliché du supplicé chinois sur George Bataille:

« Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique(?) et intolérable. J'imagine le parti que, sans assister au supplice réel, dont il rêva, [...] le marquis de Sade aurait tiré de son image: cette image, d'une manière ou de l'autre, il l'eût eue incessamment devant les yeux.<sup>677</sup> »

Photographie et esthélisation de l'intolérable opèrent comme la vitrine de la Morgue en son temps, elles mettent à distance l'abominable et rendent « soudain tolérable, "désirable" ce qui a été vécu dans l'horreur<sup>678</sup> », comme le souligne si justement Robert Favre.

674 Robert Desnos, « Jack l'Éventreur », op. cit. p. 255

675 Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour!*, Bibliothèque numérique romande, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 1927), [édition numérique non paginée]

676 Marie-Claire Dumas, « Belle Angleterre de légende » in Marie-Claire Barnet, Eric Robertson, Nigel Saint (Dir.), *Robert Desnos. Surrealism in the Twenty-First Century*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 161

677 George Bataille, op. cit. p. 627

678 Robert Favre, « Fascinante, séduisante mort » (chapitre X) in Robert Favre, *La Mort au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, [en ligne: <https://books.openedition.org/pul/29903>]

La mise à distance de ce qui serait, dans la réalité, insoutenable « mais fascinantes de beauté effrayante une fois mises à distance par l'art<sup>679</sup> », est plus flagrante encore lorsque la photographie reparaît dans les pages de la luxueuse revue avant-gardiste *Minotaure*. Sans surprise, elle illustre un dialogue, imaginé par l'exégète et éditeur de Sade, Maurice Heine<sup>680</sup>, entre le marquis, le comte de Mésanges, Jack l'Éventreur et le légiste Paul Brouardel. D'autres photographies y sont jointes : Catherine Eddowes à la morgue et celles de cadavres brûlés, récupérées d'un article de Brouardel sur l'incendie de l'Opéra-Comique en 1887<sup>681</sup> dans les *Annales d'hygiène public*. Certaines de ses répliques dans le dialogue imaginaire sont également recopiées de l'article. On retrouve le goût et la pratique des surréalistes pour les détournements et réappropriations en tout genre, tant textuels que visuels, de documents — presse illustrée ou publications scientifiques — aux antipodes du monde de l'art, de son esthétique et de ses normes. Les images, plutôt grandes<sup>682</sup>, sont insérées dans le texte. C'est la scène du crime de Mary Kelly qui ouvre la microfiction, suivie par la photographie d'Eddowes, sur la page suivante. Les deux victimes de Whitechapel ne sont désignées que par « planche I » et « planche II » comme des spécimens naturalistes. Leur déshumanisation, déjà à l'œuvre dans la presse au moment des événements à travers leur anonymisation systématique, se poursuit ici, dans la sphère artistique. Sur un ton froidement scientifique et ouvertement provocateur, le texte de Heine mélange tortures fantasmées, sévices réels et constatations légistes. Les clichés judiciaires ou médico-légaux servent à appuyer la démonstration que le crime sexuel et sadique, factuel ou fictif, est une œuvre d'art : au comte de Mésanges qui doute des capacités artistiques de Jack l'Éventreur « Voilà qui est bien vite fait : du travail de boucher... de l'adresse peut-être, mais point d'art à cela. » celui-ci répond en lui montrant la photographie de Mary Kelly massacrée sur son lit : « En souhaitez-vous la preuve ? Et m'accorderez-vous qu'il se découvre ici quelque effet de l'art ? (Il tend au comte de Mésanges le document reproduit à la planche I.)<sup>683</sup> »

679 Ibid.

680 Maurice Heine, « Regards sur l'enfer anthropoclasique », *Minotaure* n° 8, 1936, p. 41

681 Paul Brouardel, « Les incendies de théâtres au point de vue médico-légal. Incendie de l'opéra-comique », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 3<sup>e</sup> série, t. 34, Paris, Librairie J-B Baillière, 1895, p. 5

682 Entre 12 et 14 cm

683 Maurice Heine, art. cit. p. 42

Comme le souligne Jonathan Eburne, « le chemin tracé par le surréalisme [...] est jonché de cadavres<sup>684</sup> » mais force est de constater que bon nombre d'entre eux sont féminins, assassinés et mutilés à l'instar de Mary Kelly, et que la fascination qu'ils exercent sur eux est indéniable. De fait, la représentation de la femme chez les surréalistes est ouvertement misogyne, ils la réduisent souvent aux rôles de femme-enfant, d'objet sexuel, de prostituée, de sorcière ou d'hystérique mais, comme si cela ne suffisait pas, elle est aussi marquée « par une véritable sadisation du corps féminin<sup>685</sup> ». Sans doute y a-t-il une dimension critique contre « la rhétorique officielle sur la reconstruction d'après-guerre<sup>686</sup> » dans leur esthétique du démembrement, mais l'image répétée du corps féminin découpé<sup>687</sup> dans leur imaginaire du crime<sup>688</sup> atteste bien, qu'à l'instar des artistes allemands, l'avant-garde surréaliste ne s'affranchit pas des représentations du répertoire machiste. La culture misogyne s'accroît encore dans l'après-guerre car ici, comme en Allemagne, les femmes émancipées sous l'effet de la guerre, n'entendent pas réintégrer la sphère domestique et, pour beaucoup d'hommes, elles représentent concrètement « une menace réelle<sup>689</sup> ».

### *La scène de crime du Dalhia Noir; dernière œuvre de Duchamp ?*

Lorsque le musée d'art de Philadelphie dévoile le 7 juillet 1969 l'installation posthume de la dernière œuvre<sup>690</sup> de Marcel Duchamp, *Étant donnés 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage*, celle-ci déclenche un tollé public. Alors que la plupart des critiques d'art et des spécialistes de Duchamp, eux-mêmes déstabilisés, tentent désespérément une interprétation conceptuelle, le public, lui, n'y voit qu'une scène de crime, qui plus est quasi pornographique<sup>691</sup>. Au fond d'une petite pièce aveugle, mal éclairée, le

684 Jonathan P. Eburne, op. cit. p. 1 "The trail carved by surrealism through the twentieth century is littered with corpses."

685 Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *Itinéraires*, 2012, 1, pp 95-108

686 Amy Lyford, "The Aesthetics of Dismemberment: Surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917", *Cultural Critique*, N° 46, 2000, pp. 45-79

687 Par exemple: René Magritte, *L'Évidence éternelle*, 1930 (The Menil Collection, Houston), Salvadore Dali, *Les roses ensanglantées*, 1930 (fondation Gala-Salvadore Dali, Figueres), Hans Bellmer, « Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée », *Minotaure*, mai 1934, pp. 30-31. Sur ce sujet, voir également le chapitre « Death imitates art » in Marc Nelson, Sarah Hudson Bayliss, *Exquisite Corpse. Surrealism and the Black Dalhia Murder*, New York, Boston, Bullfinch Press, 2006, p. 31

688 René Magritte, *L'Assassin menacé*, 1927 (MoMA), Paul Nougé, Man Ray, *Self-portrait with dead nude*, 1930

689 Guillaume Bridet, art. cit.

690 Marcel Duchamp, *Étant donnés 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage*, 1946-1966, assemblage de matériaux mixtes, 242.6 x 177.8 cm, Philadelphia Museum of Art

691 Jean-Michel Rabaté, *Étant donnés. 1° l'art, 2° le crime: la modernité comme scène du crime*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 52

visiteur se trouve devant une porte en bois, vieille et rustique, de style méditerranéen. Rien n'est indiqué mais, s'il observe de plus près, il peut y déceler deux petits trous à hauteur d'yeux. « S'il s'approche encore plus et ose regarder, il verra une scène qu'il n'oubliera probablement pas<sup>692</sup> » : à travers un grand trou percé dans un mur de briques, il aperçoit le corps d'une fille gisant sur un tapis de branches et de feuilles mortes, entièrement nue. Au premier plan, sa jambe gauche, en extension dans l'axe du corps, et sa jambe droite, écartée et pliée à angle droit, laissent voir un sexe épilé. Son visage, son bras droit et l'extrémité de ses deux jambes disparaissent dans le hors-champ du cadre imposé par l'ouverture du mur. Seule une poignée de cheveux blonds signale l'emplacement de sa tête. La main du bras visible tient une lampe à gaz allumé. Un paysage de colline forestière avec une cascade – en réalité, une photographie repeinte – se déploie en arrière-plan. La scène est violemment éclairée. Spécialistes de Duchamp, Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps soulignent qu'« il est impossible de tourner autour d'*Étant donné...* ; on ne peut pas se rapprocher pour en scruter les détails ou s'écarter pour changer d'angle.<sup>693</sup> » Duchamp transforme le musée en vulgaire peep show de foire et impose au spectateur le rôle du client-voyeur : le choc visuel « est l'un des aspects les plus cruciaux de cette œuvre.<sup>694</sup> » Au-delà d'une ultime provocation duchampienne, l'œuvre reste une énigme dont personne ne possède la clé.

Certains commentateurs, cependant, se rangent à l'avis du public de 1969 et y voient une scène de crime d'un érotisme macabre. Pour Dalia Judovitz, par exemple, ce « nu mort » serait une citation implicite de *L'Assassin menacé* de Magritte, les deux œuvres partageant une même « mise en scène du mécanisme voyeuriste. » Selon Jean-Michel Rabaté<sup>695</sup>, en revanche, la référence de Duchamp n'est pas à chercher

692 Octavio Paz, *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*, (trad. Rachel Phillips, Donald Gardner), New York, Arcade Publishing, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1968), [édition numérique non paginée] “If he goes even closer and dares to peep, he will see a scene he is not likely to forget.”

693 Anne d'Harnoncourt, Walter Hopps, « Etant Donnés: 1<sup>o</sup> la chute d'eau, 2<sup>o</sup> le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 64, n<sup>o</sup> 299/300, 1969, pp. 5-58 « One is unable to walk around *Étant donné...*, one cannot get up close to peer at details or back away to get a different perspective. »

694 Ibid.

695 Jean-Michel Rabaté, op. cit.: Rabaté explique avoir envisagé cette hypothèse dès 1996. La parution du livre de Steve Hodel, *Black Dahlia Avenger: the true story*, New York, Arcade Publishing, 2003, dans lequel il démontre la culpabilité de son père, George Hodel, lui confirme également les liens de celui-ci et de Man Ray, et l'engage à reprendre et étayer sa première intuition. D'autant qu'un historien d'art, Jonathan Wallis, fait également le rapprochement entre *Étant donné* et la scène de crime d'Elizabeth Short dans un article « Case Open and/or Unsolved: Marcel Duchamp and the Black Dahlia Murder », *Rutgers Art Review*, vol. 20, 2003, p. 7, suivi en 2006, du livre de Mark Nelson et Sarah Hudson Bayliss, *Exquisite Corpse*, déjà cité.

dans une œuvre picturale antérieure mais dans un fait divers notoire, le meurtre de celle qu'on surnomma le « Dahlia noir », Elizabeth Short. La mise en scène de son cadavre partage, et c'est intéressant de le noter, des points communs avec les crimes de l'Éventreur, en particulier celui de Mary Kelly : la théâtralisation ostentatoire et minutieuse du corps mutilé et le déchaînement de sadisme sexuel. Le corps d'Elizabeth Short est retrouvé nu, coupé en deux, déposé dans l'herbe d'un parc de Los Angeles. Ses nombreuses mutilations ont été exécutées de manière chirurgicale. Son visage est massacré, ses bras ont été relevés au-dessus de la tête tandis que ses jambes, l'une dans l'axe du corps, l'autre écartée et pliée au niveau du genou, exhibent un pubis imberbe. Contrairement à Mary Kelly, elle n'est pas morte dans ce parc comme l'ont prouvé l'absence de sang et son cadavre soigneusement lavé. Comme les meurtres de Whitechapel, son assassinat, jamais officiellement élucidé, marque durablement la culture populaire américaine jusqu'à devenir « un mythe culturel<sup>696</sup> ».

La ressemblance visuelle entre les deux scènes de crime, celle, « artistique », d'*Étant donnés*... et celle, atrocement réelle, du « Dahlia noir » est sans aucun doute saisissante et la démonstration du lien de Duchamp avec ce fait divers apparaît convaincante. Nous n'allons pas ici la détailler mais, pour résumer, la connexion se serait faite par Man Ray, vieil ami de Duchamp et proche familial du principal suspect, George Hodel, chirurgien fortuné, fervent admirateur de Sade et des surréalistes, connu pour ses soirées libertines et sadomasochistes. Invité régulier d'Hodel, Man Ray s'éclipse momentanément des États-Unis quelques mois après le meurtre alors que l'enquête se rapproche dangereusement de son ami. Connaissant la fascination des surréalistes pour l'esthétique de la scène de crime, il semble probable que ce meurtre hors norme et la proximité de Man Ray avec son premier suspect aient alimenté non seulement les conversations entre les deux artistes mais plus encore, que Duchamp ait eu accès grâce à Man Ray aux photographies « non censurées ». Car si le corps d'Elizabeth Short est recouvert d'un drap et son visage retouché<sup>697</sup> sur les photographies publiées dans la presse, des clichés de la scène de crime, telle que la trouvèrent les enquêteurs et les premiers reporters arrivés sur place, circulent facilement à Hollywood<sup>698</sup>. Sans doute,

696 Mark Nelson, Sarah Hudson Bayliss, op. cit. p. 17

697 Ibid. p. 13

698 Jonathan Wallis, art. cit.

les « fantasmes sadiques de Man Ray<sup>699</sup> » et son lien avec Hodel l'auraient poussé à se les procurer et à les montrer par la suite à son ami Duchamp.

Si l'exploitation artistique d'une image de scène de crime, aussi brutale soit-elle, ne surprend ni chez les avant-gardes, ni encore moins chez les surréalistes ou chez Duchamp pour qui « l'idée que n'importe quel objet, fait, geste, spectacle peut devenir de l'art<sup>700</sup> », l'inverse, en revanche, serait une première : George Hodel « aurait confondu l'art surréaliste avec ses fantasmes pervers<sup>701</sup> » en faisant du meurtre d'Elizabeth Short une œuvre surréaliste. Ainsi, la photographie *Minotaure*<sup>702</sup> et la peinture *Les amoureux*<sup>703</sup> de Man Ray<sup>704</sup> mais aussi l'un des dessins collectifs du groupe, *Cadavre exquis*<sup>705</sup> auraient présidé à son inspiration. Œuvres visuelles mais pas seulement car certains des supplices imaginés par Sade dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* trouvent également un écho dans le rapport d'autopsie : avant sa mort, Elizabeth Short a été séquestrée et torturée durant trois jours<sup>706</sup>. La scène de crime du « Dalhia noir » n'est plus ce meurtre sadique et sexuel qui se contemple à travers le prisme du « miroir de la création littéraire ou artistique<sup>707</sup>. » Hodel a pris Sade, De Quincey et leurs héritiers au pied de la lettre et, à défaut d'être artiste<sup>708</sup>, il s'est fait *réellement* criminel artiste.

### 3.2 L'entrée au musée de la photographie de scène de crime : Weegee

Le 18 janvier 1928, la photographie d'une femme sur la chaise électrique, les poignées et les chevilles entravées, la tête recouverte d'un masque s'étale en une du tabloïde *Daily News*<sup>709</sup>. Le bougé de la photographie évoque plutôt la décharge du

699 Arturo Schwarz, *Man Ray: The Rigour of Imagination*, New York, Rizzoli, 1977, p. 188

700 Jean-Michel Rabaté, op. cit. p. 96

701 Ibid. p. 74

702 Parue dans la revue *Minotaure* n° 7 1935

703 Man Ray, *À l'heure de l'observatoire – Les amoureux*, 1932-1934, huile sur toile, coll. privée

704 Steve Hodel, op. cit. p. 241; Jean-Michel Rabaté, op. cit. p. 74

705 Mark Nelson, Sarah Hudson Bayliss, op. cit. p. 98-99; Paul Éluard, Valentine Hugo, André Breton, Nusch, *Cadavre Exquis*, ca. 1932, Crayons de couleur sur papier noir, 32 x 24 cm, Musée d'Art et d'Histoire, St Denis

706 Steve Hodel, op. cit. p. 225; Jean-Michel Rabaté, op. cit. p. 73

707 Robert Favre, op. cit.

708 Steve Hodel, op. cit. p. 100 "Despite his plethora of professions and accomplishments, in his heart of hearts, George Hodel aspired to be an artist."

709 Premier journal américain au format tabloïde, il est fondé à New York en 1919 par Robert R. McCormick et Joseph Medill Patterson qui en avait eu l'idée après sa rencontre avec le Britannique Alfred Harmsworth, fondateur du *Daily Mirror* en 1903. Son nom officiel est *Illustrated Daily News*.

courant électrique que la prise sur le vif du cliché volé<sup>710</sup>. L'énorme titre « DEAD! » placé au-dessus de l'image et sa légende, située en dessous, ajoutent à l'horreur déjà glaçante de la scène :

« LA MORT DE RUTH SNYDER EN PHOTO! [...] Elle montre la scène telle qu'elle s'est réellement passée dans le quartier des condamnés à mort de Sing Sing au moment où le courant mortel traversait le corps de Ruth Snyder à 23 h 06 la nuit dernière. [...] C'est la première fois qu'on obtient un cliché d'une exécution à Sing Sing et de l'électrocution d'une femme.<sup>711</sup> »

Les exemplaires s'arrachent dans les kiosques et au concert de voix scandalisées, le *News* répond que c'est une « prouesse [...] qui ne sera pas oubliée de sitôt » parce que « l'épisode met en lumière la force du reportage photographique, comparé à celui réalisé avec un crayon et une machine à écrire...<sup>712</sup> » Bientôt rangée parmi les images les plus puissantes du photojournalisme<sup>713</sup>, cette photographie emblématise l'essor de la « photo-choc » et de sa promotion dans les grands tabloïdes américains new-yorkais – le *Daily News*, le *New York Daily Mirror*<sup>714</sup> et *The Evening Graphic*<sup>715</sup> – qui connaissent alors leur apogée. Ceux-ci n'ont pas seulement produit une puissante culture, en fournissant notamment un bon nombre de ses scénaristes à Hollywood. Ils ont également fait émerger une culture visuelle en octroyant à la photographie un statut privilégié : « pour la première fois [...] le scoop photographique devenait aussi important que le scoop journalistique.<sup>716</sup> » S'ils reprennent les recettes déjà éprouvées de la presse de masse, le fait divers criminel, les célébrités et le scandale, leur distinction réside dans leur perception et leur compréhension novatrices et

710 La photo a été prise par Tom Howard, un photographe de Chicago. Un petit appareil photo était attaché à sa cheville, relié au déclencheur par un fil caché dans son pantalon. Lorsque le bourreau a appuyé sur l'interrupteur de la chaise électrique, Howard a allongé sa jambe et a appuyé sur le déclencheur caché dans sa main. Il n'y aura dans le siècle que deux photographies d'exécution capitale sur la chaise électrique : celle-ci et celle prise lors de l'électrocution de James Morelli dans une prison de Chicago, publiée ensuite dans le *Chicago-Herald American* en 1949 (voir l'article sur le sujet du *Popular Photography*, mars 1950 p. 86)

711 Une reproduite notamment dans V. Penelope Pelizzon, Nancy M. West, *Tabloid, Inc.: Crimes, Newspapers, Narratives*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010, p. 116 “RUTH SNYDER'S DEATH PICTURED! [...] It shows the actual scene in the Sing Sing death house as the lethal current surged through Ruth Snyder's body at 11:06 last night. [...] The picture is the first Sing Sing execution picture and the first of a woman's electrocution.”

712 Éditorial du *News* cité in Jason E. Hill, Vanessa R. Schwartz (dir.), *Getting the Picture. The visual culture of the news*, London, Bloomsbury, 2015, p. 50

713 Barbie Zelizer, *About to Die: How News Images Move the Public*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 35-37

714 William Randolph Hearst décide de lancer le *New York Daily Mirror* en 1924 avec l'espoir de concurrencer le succès du *Daily News*.

715 Fondé par Bernarr Macfadden en 1924 et fait faillite en 1932. Surnommé par ses critiques le « Porno-Graphic ».

716 Ryan Linkof, *Public Images. Celebrity, Photojournalism, and the Making of the Tabloid Press*, London, Routledge, 2020 (1<sup>re</sup> éd. 2018), p. 34 “For the first time [...] photographic beats became as important as news beats.”

pionnières de la portée de l'image à l'heure où triomphe un concurrent redoutable, le cinéma.

C'est dans ce contexte qu'Arthur Fellig, surnommé Weegee, choisit de devenir photographe indépendant en 1935. Il travaille dans le métier depuis quatorze ans comme technicien de laboratoire et il lui est arrivé de remplacer ponctuellement les photographes de l'agence de presse Acme, son dernier employeur. Premier photographe à obtenir l'autorisation du NYPD<sup>717</sup> d'installer une radio de police dans sa voiture<sup>718</sup>, travaillant essentiellement la nuit, il se spécialise dans le fait divers et se tisse peu à peu un réseau de clients réguliers dans la presse tabloïde. On pourrait penser que la nouvelle hégémonie de la photographie se traduirait par une certaine reconnaissance des photographes de presse mais il n'en est rien : ils restent mal payés<sup>719</sup>, rarement crédités et souvent méprisés dans les salles de rédaction. Les photographes de fait divers comme Weegee sont encore plus mal considérés : associés aux tabloïdes, ils ont la réputation d'être les plus frustrés de la profession, leur mode de vie et leur fréquentation des marges en font les parias de l'industrie de la presse<sup>720</sup>. Destinées à une consommation éphémère, leurs photographies, le plus souvent des scènes de crime sordides, ne sont que des images « sans auteur et certainement sans art<sup>721</sup> ».

Comment expliquer, dès lors, que Weegee parvienne à être exposé dans l'un des plus prestigieux, sinon le plus prestigieux, des musées américains, le MoMA ? La première réponse se trouve dans la personnalité du photographe et de son impérieux désir de ne pas rester dans l'ombre. « Weegee passait son temps à créer Weegee<sup>722</sup> », dit l'un de ses amis, le photographe Louis Settner, tellement Weegee s'emploie à se forger un personnage et à peaufiner le récit hagiographique qui va venir le compléter. Il n'a pas à chercher bien loin son modèle à une époque où les « durs-à-cuire » envahissent les films hollywoodiens, les magazines et les romans populaires. De plus, Hollywood, menacé par la censure, doit se trouver un remplaçant au personnage du

---

717 New York Police Department

718 En 1938. Il est le premier photographe à obtenir cette autorisation. Voir Christopher Bonanos, *Flash: The Making of Weegee the Famous*, New York, Henri Colt, 2018 [édition numérique non paginée]

719 Entre 15 cents et un demi-dollar la photographie. Voir Arthur "Weegee" Fellig, Mel Harris, *Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash*, New York, Designers 3, 1953 p. 3

720 V. Penelope Pelizzon, Nancy M. West, op. cit. p. 149

721 Jason Edward Hill, *Artist as Reporter: The PM News Picture, 1940-1948*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, University of Southern California, 2011, p. 315

722 Louis Settner cité in V. Penelope Pelizzon, Nancy M. West, op. cit. p. 158 "Weegee was always busy creating Weegee."

gangster, sans pour autant abandonner l'univers criminel, sa poule aux œufs d'or: ce sera donc le journaliste ou le photographe de tabloïde, comme l'expliquent l'essayiste et l'historienne de la photographie, Penelope Pelizzon et Nancy West:

« Mobiliser le style dur-à-cuire était un moyen de valoriser la vie, l'image et le métier du photographe de presse masculin. [...] celui qui travaillait dans un tabloïde était souvent présenté dans les films comme possédant un pouvoir semblable à celui du gangster. [...] une multitude de films sur le thème de la presse montrait à quel point l'enquête du reporter se révélait efficace pour raconter des histoires de crime. [...] les divertissements médiatiques de ces décennies associaient la photographie de faits divers criminels à des professions dangereuses comme celles du policier et du détective.<sup>723</sup> »

Souvent mal rasé, en costard et chapeau informes, un cigare éternellement vissé au coin de la bouche, Weegee commence dès 1937 son autopromotion et la construction de sa légende grâce à de nombreux articles de magazines dont il est le sujet. *Life*<sup>724</sup> lui consacre ainsi quelques pages et, sur les treize photographies que le magazine publie, six sont des portraits de Weegee en situation. Le premier cliché, légendé « L'homme qui examine le cadavre n'est pas un détective. C'est M. Fellig [...] »<sup>725</sup>, l'installe d'emblée dans l'univers policier: le photographe est penché au-dessus d'une malle ouverte dans laquelle on distingue le cadavre ligoté d'un homme. Le second cliché est en fait un dédoublement du premier à la différence que le cadavre a disparu sous le pinceau de la retouche. Le magazine explique que certains journaux préfèrent effacer les corps des victimes pour épargner la sensibilité des lecteurs, manière de dire que Weegee, par contraste, est d'une autre trempe. Une troisième photographie montre Weegee tout habillé, allongé sur une sorte de lit de camp dans la modeste chambre qu'il occupe « dans un immeuble face au quartier général de la police à Manhattan<sup>726</sup> ». Une caisse lui sert de table de chevet et des dizaines de coupures de presse décorent son mur. *Life* souligne que « son appareil photo, son

723 V. Penelope Pelizzon, Nancy M. West, op. cit. p. 149 "This mobilization of tough-guy style became a means of legitimizing the male news photographer's activities, image, and profession. [...] the tabloid news worker was often cast in the movies as possessing gangster-like power. [...] a wealth of newspaper films depicted how effective the reporter's beat could be for framing crime stories. [...] entertainment media in these decades associated crime photography with dangerous professions like police work and detection."

724 *Life*, « Speaking of pictures... A New York freelance photographs the news », 12 avril 1937

725 Ibid. "The man peering at the corpse is not a detective. It is Mr. Fellig [...]"

726 Ibid. "The Fellig home is this bare room in a building opposite police headquarters in Manhattan."

flash et son trépied sont tous à portée de main au cas où une info tomberait<sup>727</sup> ». Le magazine insiste sur sa liberté: « Fellig n'a pas de foyer, pas de femme, pas de famille et il ne semble pas en vouloir.<sup>728</sup> » L'image de cette petite chambre, souvent publiée, va bientôt devenir, avec celle de sa voiture<sup>729</sup>, un symbole visuel, un logo en quelque sorte, de la « marque » Weegee, loup solitaire et anticonformiste qui ne vit que par et pour sa photographie. Une chambre devenue tellement iconique que l'International Center of Photography de New York la reconstitue dans la rétrospective qu'il lui consacre en 2012<sup>730</sup>.

Si ces articles accroissent sa popularité, ils ne lui permettent pas pour autant de bénéficier d'un traitement de faveur auprès de ses clients, les tabloïdes, pour lesquels il reste un photographe de scènes de crime comme un autre et qui continuent, à ce titre, de le publier anonymement. Un quotidien, *PM*, va cependant changer la donne et aider à faire émerger Weegee « l'artiste ». Lancé en 1940, *PM* est un tabloïde d'un genre particulier: politiquement très à gauche, sans publicité et avec « l'ambition la plus sincère », selon son fondateur, Ralph Ingersoll, « d'être un espace où les photographes tireraient plus de satisfaction de leur travail.<sup>731</sup> » Non seulement la photographie d'actualité joue ici un rôle vital mais on la considère comme de « l'art ». Elle est l'œuvre consciente, subjective et esthétiquement construite d'un auteur, le photographe. Weegee n'a que faire de l'engagement social et politique du journal mais il est, en revanche, très sensible à sa démarche de reconnaissance des photographes, lui qui supporte de moins en moins l'anonymat que lui imposent ses clients habituels. Dans *PM*, ses scènes de crime y sont souvent mises en page de manière théâtralisée comme ce numéro<sup>732</sup> où l'on enjoint les lecteurs d'étudier l'une de ses photographies sur laquelle un enfant sourit, entouré d'une foule plutôt grave. Ils doivent tourner « la page pour voir ce qu'ils regardent<sup>733</sup> » et là, sous le titre « voici ce qu'ils ont vu »,

727 Ibid. "His camera, bulbs and tripod are all at hand to be grabbed up the instant news of a story comes in [...]"

728 Ibid. "Fellig has no home, no wife, no family, doesn't seem to want any."

729 Elle apparaît notamment dans son premier livre *Naked City* aux éditions Essential Books en 1945

730 Weegee, *Murder is my Business*, ICP, du 20 janvier au 2 septembre 2012

731 Ingersoll cité in Jason Edward Hill, op. cit. p. 29 "No paper [...] ever went in business with more sincere ambition to make itself a place where photographers could get more satisfaction out of their work. They were, they are, not simply an important but a vital and integral part of the very idea of PM that it would write stories in photographs as reporters wrote them in words."

732 *PM*, 7 février 1941, pp. 13-14

733 Ibid. "Study their faces. Then turn the page to see what they are looking at."

apparaît une photographie au cadrage resserré sur un corps gisant au milieu d'un trottoir. Le journal explique que « Weegee, notre photographe, a pris ce cliché puis il s'est tourné vers la foule qui regardait et a pris la photographie [...]».<sup>734</sup> Lorsque *PM* lui consacre un article, comme c'est le cas avec ce numéro de mars 1941<sup>735</sup>, il renforce non seulement le mythe que Weegee a construit – la photo de sa chambre qui « montre son abnégation vis-à-vis de son travail<sup>736</sup> » – mais il proclame, sous la plume de Ralph Steiner, que ses images de crimes sont beaucoup plus que de vulgaires photographies de fait divers car Weegee, contrairement aux autres, y exprime sa vision subjective :

« Weegee évolue dans un monde de violence, de brutalité, de bains de sang et d'horreur, mais les images qu'il en ramène ne reposent pas entièrement sur le tragique de l'événement. Elles sont bonnes parce que Weegee y rajoute un peu de lui-même et un peu de Weegee, c'est vraiment quelque chose [...]»<sup>737</sup>

Weegee, qui se plaît à dire « [...] je reste dans mon coin, je n'appartiens à aucun groupe<sup>738</sup> [...] », se met pourtant à fréquenter le collectif new-yorkais de la Photo League<sup>739</sup>, aussi engagé à gauche que *PM*. La Photo League, c'est un lieu d'échanges, de rencontres, d'expositions, une sorte de ruche où se côtoie la fine fleur du monde de la photographie : photographes, historiens ou critiques d'art. Beaumont Newhall, conservateur au tout nouveau département photographique du MoMA, et sa femme Nancy, comptent parmi les visiteurs réguliers. Weegee détonne, sans aucun doute, à la Photo League, lui qui ne se préoccupe ni de justice sociale ni d'intellectualisme, lui qui claironne « je n'ai pas le temps d'avoir un message dans mes photos. Ça, c'est bon pour Western Union<sup>740</sup> ou l'Armée du Salut<sup>741</sup> ». Mais son travail trouve un écho dans l'approche documentaire de la Photo League qui rejette tout effet pictorialiste

<sup>734</sup> Ibid. "Weegee, our photographer, took this picture and then turn the camera on the watching crowd and got the picture printed on the preceding page."

<sup>735</sup> Ralph Steiner, "Weegee Lives for His Work and Thinks Before Shooting", *PM*, 9 mars 1941, p. 50-51

<sup>736</sup> Ibid. "Weegee's room shows his devotion to his job."

<sup>737</sup> Ibid. "Weegee moves in a world of violence, brutality, bloodshed and horror, but the pictures he brings up out of it do not depend entirely on the drama of the event. They are good because Weegee adds a little of himself, and a little of Weegee is really something"

<sup>738</sup> Weegee, *Naked City*, Boston, De Capo Press, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1945), [édition numérique non paginée] "[...] I keep to myself, belong to no group [...]"

<sup>739</sup> Pour une histoire résumée de la Photo League, voir Anne Tucker, "A history of the photo league: The Members Speak", *History of Photography*, 18, °2, 2014, pp. 174-184

<sup>740</sup> Avant d'être une compagnie de transferts de fonds, Western Union est pendant longtemps une compagnie de télécommunication.

<sup>741</sup> Weegee cité in Christopher Bonanos, op. cit. p. 132 "I have no time for messages in my pictures. That's for Western Union and the Salvation Army."

et se focalise sur des sujets urbains, pris sur le vif, dans un esprit de reportage. Weegee bénéficie aussi de l'aura du *PM* qui progressivement l'a purifié de ses scories « tabloïdiens ». En 1941, il obtient sa première exposition personnelle dans les murs de la Photo League et il choisit un titre choc, *Murder is my business* (mon métier, c'est le meurtre), qui rappelle le tabloïde mais aussi le cinéma de gangster ou le roman *hard-boiled*. Le conservateur Brian Wallis fait également remarquer que :

« Mis à part le fait inédit qu'un photographe de presse puisse avoir une exposition artistique, considérez l'audace du titre de Weegee : la proclamation que le meurtre et non la photographie était son métier. Au-delà de l'évidente provocation et de l'humour duchampien, ce titre reflétait de manière concise et exacte l'état d'esprit de Weegee vis-à-vis de son travail. Plutôt que de signifier qu'il ne faisait que documenter des scènes de crime, le titre laisse entendre que Weegee était lui-même impliqué dans les crimes.<sup>742</sup> »

Weegee renchérit dans la provocation avec l'accrochage de ses nombreuses scènes de crime qui s'étalent sur les panneaux blancs sous les titres « *Murder* » (meurtre) et « *More Murders* » (plus de meurtres) écrits en grosses lettres noires. Toutes sont plus spectaculaires les unes que les autres : ici, une tête coupée sur un trottoir, là une femme tuée dans sa voiture, là encore, un homme assassiné dans un bar. Un véritable défilé de cadavres dans la nuit newyorkaise, interrompu çà et là par les articles de presse consacrés au photographe. L'agencement général mélange à dessein l'aspect bricolé habituel des expositions de la Photo League et la rhétorique visuelle du tabloïde voulue par Weegee. Dans le contexte de 1941, celle-ci est désormais perçue comme une célébration nostalgique d'un passé révolu, une vague évocation drolatique, pittoresque même, d'une presse sensationnaliste à présent disparue.

Grâce à *PM* et à la Photo League, Weegee se voit ouvrir les portes du Saint des saints, le MoMA de New York, une première fois en 1943, au sein de l'exposition collective « *Action Photography*<sup>743</sup> » (la photographie d'action) signée Nancy Newhall, puis l'année suivante, dans la section photographique de « *Art in Progress: 15th Anniversary*

<sup>742</sup> Brian Wallis cité in Emily Annis, *A Corpus in First-Person: Weegee and the Performance of the Self*, mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Dr Maria Antonella Pelizzari, Hunter College of The City University of New York, 2017, p. 16 "Aside from the novelty of a news photographer having an art exhibition, consider the audacity of Weegee's title: a declaration that murder not photography was his line of work. Along with the obvious shock value and the Duchampian humor, this title succinctly and precisely captured Weegee's attitude toward his job. Rather than clarifying that he was just documenting the crime scenes, the title makes it sound as if Weegee himself were involved in the crimes."

<sup>743</sup> Du 18 août au 19 septembre 1943 (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2314>)

*Exhibitions*<sup>744</sup> » (Art en marche, les expositions du 15<sup>e</sup> anniversaire) et en 1948 encore, dans « *50 Photographs by 50 Photographers*<sup>745</sup> » (50 photographies de 50 photographes), élaborée par Edward Steichen. Mais alors qu'en 1943, ses tirages figurent parmi les photographies de presse les plus sensationnelles, aux côtés notamment du cliché de l'Hindenburg en feu<sup>746</sup>, l'année suivante, ils sont placés entre Lisette Model et Arthur Rothstein, non loin des « grands maîtres » Edward Weston et Walker Evans, et dans un espace marqué de son nom. Une disposition qui l'installe officiellement dans son nouveau statut d'artiste et élève sa production photographique au rang d'objet esthétique et accessoirement, de documentaire social. Adoubées par le temple le plus élitiste de l'art moderne, ses photographies de faits divers, initialement destinées au mauvais papier des tabloïdes, sont désormais évaluées et reconnues sur des critères propres à l'histoire de l'art et elles intègrent le « récit du modernisme<sup>747</sup> » tel que le MoMA le conçoit. Autrement dit, selon Pelizzon et West :

« Prudemment éloignées de l'espace agité des tabloïdes, ses photographies pouvaient désormais être étudiées avec la distanciation, l'esthétisation et l'autoréflexivité valorisées par le modernisme. Comme la plus abstraite peinture du xx<sup>e</sup> siècle dont on disait que la surface de la toile prédominait sur le sujet, l'éclairage au flash de Weegee, ses perspectives obscures, ses gros plans exagérés et autres de ses procédés "primitifs" se trouvaient désormais soumis à la loupe du regard formaliste, ce qui ne serait jamais arrivé si ses clichés étaient restés de simples documents au sein de la presse quotidienne.<sup>748</sup> »

Arrivé alors au sommet de sa carrière et de sa renommée, Weegee doit parachever sa consécration par l'indispensable essai photographique. C'est chose faite en 1945 avec la publication de *Naked City*. Divisé en dix-huit chapitres, il est préfacé par le rédacteur en chef de *PM*, William McCleery, qui insiste sur son génie artistique et lui invente une vision compassionnelle et humaniste, comme pour faire oublier le chasseur de scoops :

744 Du 24 mai au 17 septembre 1944 (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3386>)

745 Du 27 juillet au 26 septembre 1948 (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2395>)

746 *The Hindenburg Disaster*, photographie de Sam Shere, 1937

747 Voir Carol Ducan, "The Modern Art Museum" in Carol Ducan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, New York, Routledge, 1995, p. 101

748 V. Penelope Pelizzon, Nancy M. West, op. cit. p. 162 "Safely away from the hectic forum of the tabloids, his photographs could now be studied with the detachment, aesthetic emphasis, and self-reflexivity valorized by modernism. Just as the most abstract twentieth-century painting emphasized the surface of the canvas rather than its subject, Weegee's flash lighting, obscure angles, extreme close-ups, and other 'primitive' techniques were now subject to a kind of formalist scrutiny that would never have occurred if they had remained documents within the sphere of the daily news."

« Étant un artiste, Weegee a sa propre conception de ce qui constitue la beauté [...]. [il] a vu et enregistré beaucoup de laideur et de désastre, mais il reste aussi timide et sensible que s'il avait passé sa vie à photographier des bébés et des demoiselles d'honneur. Je pense que c'est une preuve supplémentaire que ce n'est pas un goût pour le sensationnalisme qui l'a motivé mais son amour pour la ville et ses enfants - en particulier ceux qui sont les plus troublés et plus malchanceux, les amoureux de chatons qui dorment sur les escaliers de secours en été.<sup>749</sup> »

Weegee s'empresse évidemment d'étayer le discours de McCleery en ponctuant le commentaire de ses photographies par des remarques telles que « J'ai pleuré quand j'ai pris cette photo<sup>750</sup> » ou « Ça me fait toujours pleurer... mais qu'est-ce que je peux faire... c'est mon métier de prendre des photos...<sup>751</sup> ». Un artiste sensible donc, éloigné du photographe de tabloïde, voyeur, implacable et prêt à tout pour obtenir sa photo-choc. Une version généralement peu contestée à l'exception notable du photographe de la Photo League, Walter Rosenblum, qui, des décennies plus tard, pose la question « où était le photographe ? » devant trois clichés<sup>752</sup> de l'avant et de l'après d'un accident mortel auquel Weegee a assisté et qu'il a photographié tout du long en gros plan, sans jamais poser son appareil pour se porter au secours de l'homme mourant<sup>753</sup>.

Ainsi, la sélection des photographies s'accorde parfaitement avec les textes et tend à orienter toute son œuvre vers une lecture essentiellement, pour ne pas dire exclusivement, documentaire, sociale et humaniste. Beaucoup de photographies d'enfants et de scènes cocasses ou de bonheur tranquille des petites gens. La modestie des deux chapitres consacrés au fait divers, quatre pages pour les accidents (*Sudden Death*) et seulement dix pour les meurtres (*Murders*)<sup>754</sup> en témoigne aussi et ne laisse pas de surprendre de la part d'un photographe dont c'était le gagne-

749 Weegee, *Naked City*, op. cit. s.p. "Weegee, being an Artist, has his own conception of what constitutes beauty [...]. [he] has seen and recorded a great deal of ugliness and disaster, but he remains as shy and sensitive as if he had spent his life photographing babies and bridesmaids. This, I think, is further evidence that he has been inspired not by a taste for sensationalism but by his love for the city and her children - especially the troubled and unfortunate ones, the kitten-loving ones who sleep on fire escapes in the summer."

750 Weegee, *Naked City*, op. cit. s.p. "I Cried When I Took This Picture" devient même la légende de la photographie d'une mère et de sa fille éplorées pendant un incendie durant lequel une autre fille de la famille et son bébé meurent.

751 Ibid. "This always makes me cry... but what can I do... taking pictures is my job..."

752 Les clichés se trouvent dans le chapitre « Psychic Photography » de *Naked City* et sont introduits par cette phrase de Weegee: "For the first time an accident is photographed before and after it happened."

753 Cité in Miles Orvell, "Weegee's Voyeurism and the Mastery of Urban Disorder", *American Art*, vol. 6, n° 1 (Winter, 1992), pp. 19-41

754 Par exemple, le chapitre 1, « Sunday Morning in Manhattan », a 21 pages et 20 photographies ou le chapitre 3, « Fires », a 26 pages et 25 photographies.

pain et qui parle lui-même « d’au moins un meurtre par nuit » en se vantant d’en avoir couvert « 5 000<sup>755</sup> ». Le chapitre des meurtres est d’ailleurs celui où l’effacement du passé « tabloïdien » et faitdiversier de Weegee se fait le plus visible et passe par une rigoureuse sélection des images. Les cinq scènes de crime choisies sur les neuf photographies que le chapitre contient, tournent exclusivement autour d’un unique thème, celui du gangster mort au cours d’un règlement de compte sur un trottoir nocturne de New York. L’introduction du chapitre, écrite par Weegee montre en filigrane qu’il a opéré un tri réfléchi pour installer ses scènes de crimes dans l’univers du film et du roman noir :

« Des gens se font liquidés... sur les trottoirs de New York. [...] Les gars sont toujours bien habillés... ils s’écroulent sur le dos... avec leur chapeau gris perle à côté d’eux. Un jour, je suivais un de ces gars avec un “chapeau gris perle”, je tenais mon appareil photo prêt et j’ai eu le meurtre en direct.<sup>756</sup> »

Il utilise sciemment le vocabulaire argotique pour apporter la connotation mafieuse et l’expression « gris perle » est bien connue des lecteurs pour être la couleur préférée des gangsters, notamment depuis que Raymond Chandler l’a employée pour décrire « son gangster Eddie Mars dans *Le grand sommeil*<sup>757</sup> » :

« C’était un homme gris, tout en gris, à l’exception de ses chaussures noires cirées et des deux diamants écarlates piqués dans sa cravate de satin gris et qui ressemblaient aux losanges sur les tables de roulette. Sa chemise était grise comme son costume croisé, admirablement coupé dans une flanelle soyeuse. [...] Il se tenait là poliment, une main sur la porte et l’autre qui tapotait doucement son chapeau gris contre sa cuisse. [...] C’était Eddie Mars.<sup>758</sup> »

Tout au long de ce court chapitre, le texte influence la lecture des scènes de crime qui semblent ne représenter que des victimes consentantes de clans mafieux. De cette

755 Weegee, *The Autobiography*, Memphis, Devault-Graves Digital Editions, 2013 [réédition annotée de l’édition originale : *Weegee by Weegee*, New York, Ziff-Davis Publishing, 1961, [édition numérique non paginée] “There was at least one murder every night. In my ten years at police headquarters I must have covered 5,000.”

756 Weegee, *Naked City*, op. cit. [édition numérique non paginée] “People get bumped off... on the sidewalks of New York. [...] The guys are always neatly dressed... fall face up... with their pearl gray hats alongside of them. Some day I’ll follow one of these guys with a ‘pearl gray hat’, have my camera all set and get the actual killing...”

757 Anna Woodhouse, “An Ethics of Seeing in Sontag’s *On Photography* and Weegee’s *Naked City*” in Mick Gidley (dir.), *Writing with Light: Words and Photographs in American Texts*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 54 “Raymond Chandler similarly employs this colour symbolism in his characterization of the gangster, Eddie Mars, in *The Big Sleep* (1939)”

758 Raymond Chandler, *The Big Sleep*, New York, Vintage Books, 1992 (1<sup>re</sup> éd. 1939), p. 68 “He was a gray man, an gray, except for his polished black shoes and two scarlet diamonds in his gray satin tie that looked like the diamonds on roulette layouts. His shirt was gray and his double-breasted suit of soft, beautifully cut flannel. [...] He stood there politely, one hand touching the door at his back, the other holding the gray hat and flapping it gently against his thigh. [...] He was Eddie Mars.”

manière, le texte et la sélection sortent ses scènes de crime de l'univers du meurtre sordide et de la presse voyeuriste pour les faire entrer dans l'imaginaire déjà bien ancré du gangster, romantique et romanesque. Une vision expurgée qui lui permet, au surplus, de consolider son image archétypale de héros dur-à-cuire : il n'est plus le photographe de fait divers, méprisé et anonyme, mais Weegee, l'observateur intrépide du crime organisé.

Lorsque Weegee meurt en 1968, il est quelque peu oublié même si son nom apparaît désormais dans les essais consacrés à l'histoire de la photographie. Il faut attendre les années 1990 pour que le photographe et ses scènes de crime réapparaissent à la faveur d'un intérêt renaissant pour le film noir. Une résurgence accompagnée plus largement par celle de tout un corpus de photographies de scènes de crime sorti des archives journalistiques ou judiciaires, comme le font remarquer Pelizzon et West :

« Du fait de la distance historique, le roman et le style noir présentent un crime embourgeoisé et cynique qui répond au goût de la classe moyenne, une tendance qui se reflète aussi dans l'engouement actuel pour les vieilles photographies de scènes de crime. Outre la fascination pour Weegee, pensez à la récente vague de livres d'art compilant des images macabres de la même époque. Avec des titres accrocheurs comme *New York Noir*<sup>759</sup>, *Evidence*<sup>760</sup>, *Sins of the City: The Real L.A. Noir*<sup>761</sup> et *Shots in the Dark: True Crime Photos*<sup>762</sup>, ces éditions luxueuses extraient des scènes de crime de leur contexte d'origine, à savoir des pages de tabloïdes ou des dossiers judiciaires, et les rééditent pour agrémenter les tables basses des consommateurs aisés. Mais, en séparant le genre et le film noir des tabloïdes, nous perdons de vue leur relation avec un média qui a toujours remis en question l'hégémonie de la culture dominante.<sup>763</sup> »

Ces dernières décennies ont ainsi vu renaître Weegee à travers de nombreux articles académiques, catalogues, expositions et rééditions. Ce qui frappe le plus dans cet ensemble de productions savantes, c'est qu'une majorité d'entre elles perpétuent,

759 William J. Hannigan, Luc Sante, *New York Noir: Crime Photos from the Daily News Archive*, New York, Rizzoli, 1999

760 Luc Sante, *Evidence: NYPD Crime Scene Photographs 1914-1918*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1992

761 Jim Heimann, *Sins of the City: The Real L.A. Noir*, San Francisco, Chronicle Books, 1999

762 Gail Buckland, Harold Evans, *Shots in the Dark: True Crime Photos*, New York, Bullfinch Press, 2001

763 V. Penelope Pelizzon, Nancy M. West, op. cit. p. 177 "At this historical distance, hard-boiled literature and noir style present crime gentrified for an ironic middlebrow sensibility, a trend likewise evident in the current popularity of vintage crime photography. In addition to the fascination with Weegee, consider the recent spate of art books based on other grim pictures from his era. Boasting titles such as *New York Noir*; *Evidence*; *Sins of the City: The Real L.A. Noir*; and *Shots in the Dark: True Crime Photos*, these expensive editions remove crime pictures from their original contexts on tabloid pages or forensic files and reprint them for the coffee tables of affluent consumers. By distancing hard-boiled style and film noir from the tabloids, however, we lose sight of their relationship with a medium that has historically challenged the hegemonic dominance of mainstream culture."

sans le questionner, le mythe autobiographique édifié par Weegee et réaffirmé, en le maintenant intact, son choix photographique initial. Et lorsqu'en de rares occasions, la presse tabloïde se trouve mentionnée, c'est souvent pour en minimiser le rôle. On y retrouve ainsi pêle-mêle les poncifs d'un Weegee « innocent<sup>764</sup> », « une sorte de primitif urbain<sup>765</sup> », qui « n'avait jamais entendu parler de Stieglitz ou du Museum of Modern Art<sup>766</sup> ». On suppose qu'il « se souciait peu de réfléchir à la structure formelle<sup>767</sup> » de ses photographies, que « ses images sont instantanées plutôt que composées de manière calculée.<sup>768</sup> » Il est rarement fait allusion aux rumeurs persistantes de scènes volontairement modifiées pour en améliorer la photogénie, un peu à la manière de Bertillon, rumeurs que Weegee confirmait lui-même dans ses interviews<sup>769</sup> ou dans son autobiographie lorsqu'il raconte une conversation avec un rédacteur en chef qui, parlant de ses scènes de crime, lui dit : « On dit que c'est vous-même qui placez le fédora comme une sorte de signature.<sup>770</sup> » Passer sous silence de tels arrangements, c'est occulter volontairement l'environnement professionnel de Weegee et notamment la concurrence acharnée que se livrent les photographes de faits divers criminels dans la presse tabloïde, et comme le dit très justement le journaliste Christopher Bonanos, « à l'époque de Weegee, c'était un péché véniel, pas mortel.<sup>771</sup> »

On évoque aussi sa « prédilection esthétique pour la lumière artificielle<sup>772</sup> », on parle de « son penchant pour la lumière crue et les arrière-plans noirs saturés [...] qui n'appartiendraient qu'à Weegee<sup>773</sup> » comme si l'utilisation du flash et le fort contraste de ses scènes de crime résultaient d'un geste artistique intentionnel. Ses

764 John Coplans, "Weegee the Famous" in *Weegee's New York: Photographs 1935-1960*, Munich, Schirmer Mosel, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1982), p. 7 "But Weegee was an innocent, a primitive [...]"; voir aussi Lynne Warren (dir.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Vol. I-III, New York, Routledge, 2006, p. 1659 "His images have a certain naiveté and innocence [...]"

765 Miles Orvell, art. cit. p. 19 "rather, a kind of urban primitive, an innocent, [...]"

766 Bruce Downes, "Weegee A Tribute" in *Weegee, The Autobiography*, op. cit. [édition numérique non paginée] "[...] he had never heard of Stieglitz or the Museum of Modern Art."

767 Allene Talmey (introduction), *Weegee* (Aperture History of Photography Series), New York, Aperture, 1978, p. 9 "[...] nothing was planned. He cared little for deliberate pattern, for texture, for the filigree of light."

768 John Coplans, op. cit. p. 8 "His images are snapped rather than compositionally planned."

769 Voir Christopher Bonanos, op. cit. [édition numérique non paginée]

770 *Weegee, The Autobiography*, op. cit., [édition numérique non paginée] "It is rumored that you put that same fedora there yourself as a kind of trademark."

771 Christopher Bonanos, op. cit. [édition numérique non paginée] "In Weegee's time and place, that was a venial sin, not a mortal one."

772 John Coplans, op. cit. p. 8 "Weegee had an esthetic predilection for artificial light."

773 Lynne Warren, op. cit. p. 1659 "[...] with his penchant for harsh light and saturated black backgrounds [...]. This way of working [...] is arguably unique to Weegee."

commentateurs oublient, là encore, que son esthétique est celle des tabloïdes des années 1920-1930 parce que tous les photographes de fait divers sont équipés du même appareil photo Speed Graphic muni de son flash au magnésium<sup>774</sup> et que tous savent que les clichés doivent être les plus contrastés possibles à cause du mauvais papier des journaux. Il s'agit donc d'une esthétique caractéristique de la presse tabloïde, c'est « une esthétique du choc, de la sensation brutale et de l'effet foudroyant, un expressionnisme plébéien fait de contrastes violents et d'une stylisation abrupte et "vulgaire"<sup>775</sup> », pour reprendre les mots du critique James Hoberman. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder par exemple, les archives photographiques du *Daily News*<sup>776</sup>.

La sélection des clichés de scènes de crime que les commissaires d'expositions ou les auteurs de monographies lui consacrent reste généralement dans la continuité du choix initial de Weegee : il n'y a que des gangsters morts, la nuit, sur les trottoirs de New York. Jamais de scènes de crime intra-familiales, jamais d'intérieur domestique et quasiment jamais de femmes assassinées. Si l'on considère, par exemple, l'une de ses plus importantes monographies, *Weegee's New York*, on constate que, à l'instar de *Naked City*, le fait divers criminel y est minoré : sur les 335 photographies du livre, seules 12 scènes de crime – dont une répertoriée comme un accident dans *Naked City*<sup>777</sup> – sont présentées parmi les 31 clichés du chapitre « crime ». À l'exception d'une scène de crime sans cadavre où apparaît seulement le tracé du corps sur le pavé, toutes représentent des hommes assassinés, leur feutre mou (le fameux fédora) gisant non loin d'eux. Les clichés de Weegee sont donc forcément expurgés des images de crimes minables, sordides et banals pour ne garder que l'imagerie mafieuse. Transposées dans l'univers plus dignement artistique du film noir, ses scènes de crime soigneusement triées l'érigent définitivement comme « le photographe [du

774 Voir Jodi Hauptman, "FLASH! The Speed Graphic Camera", *The Yale Journal of Criticism*, 1998, Vol. 11, n° 1, pp. 129-137

775 James Hoberman, "American Abstract Sensationalism", *Artforum* (février) 1981, vol 19, n° 6 "The tabloid [...] developed an esthetic of shock, raw sensation and immediate impact, a prole expressionism of violent contrasts and blunt, 'vulgar' stylization."

776 Worth Gatewood, *Fifty years. The New York Daily News in Pictures*, New York, Dolphin Book, 1979 ou William J. Hannigan, Luc Sante, *New York Noir: Crime Photos from the Daily News Archive*, op. cit. On peut aussi regarder les photographies de scènes de crime du livre d'Hal Andrews des années 1930 : *X Marks the Spot: Chicago Gang Wars in Pictures*, Chicago, Spot Publishing Co., 1930

777 Il s'agit de la photographie *Joy of Living* que Weegee a mise dans le chapitre « Sudden Death » de *Naked City* et qu'il décrit comme un accident dans Arthur Fellig, Mel Harris, *Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash*, New York, Designers 3, 1953, p. 31

style] noir par excellence<sup>778</sup> ». Ainsi, et pour n'en citer que quelques-uns, le théoricien de la culture visuelle, Nicholas Mirzoeff, écrit que « Weegee a tellement emprunté son style visuel [au film noir] dans son œuvre, qu'on peut l'appeler photo noir.<sup>779</sup> » tandis que le critique de cinéma Alain Bergala le compare à Philippe Marlowe, le héros de Raymond Chandler<sup>780</sup>, pour le ranger également dans le registre noir :

« [...] il existe une convergence troublante et incroyable entre le clair-obscur expressionniste de ses images et l'esthétique provenant d'Europe centrale, qu'il [Weegee] partage, même malgré lui, avec les émigrés du cinéma qui ont façonné l'esthétique du film noir.<sup>781</sup> »

Il reste que, malgré l'évidente décontextualisation de ses photographies, malgré la sélection qui en biaise la lecture et impose une vision romantique, Weegee a fait entrer, le premier, la photographie de scène de crime et l'esthétique du tabloïde dans le champ artistique. Ses sujets, le meurtre, les bas-fonds, les marges, sa pratique anti-artistique et son voyeurisme brutal que le monde de l'art n'est pas parvenu à gommer entièrement, ont sans aucun doute influencé les générations suivantes de photographes — on pense notamment à Diane Arbus. Son intronisation dans l'institution muséale et dans l'histoire de l'art photographique préfigure celui du photojournalisme dans l'art contemporain.

### 3.3 La consécration artistique du fait divers : Andy Warhol

Tandis qu'on s'est évertué à minimiser la place et la culture de la presse tabloïde dans la carrière et l'œuvre de Weegee pour mieux l'intégrer à la sphère artistique, Andy Warhol fait, lui, la démarche inverse vingt ans plus tard : il revendique haut et fort de puiser dans l'imagerie du tabloïde pour faire de l'art. Avant de remporter ses premiers succès artistiques en 1962, Warhol, dessinateur publicitaire reconnu, réalise

778 Marc Svetov, "Life and Death (mostly death) in the streets. Weegee and film noir", *Noir City Sentinel*, Fall 2010, "Weegee is the quintessential noir photographer."

779 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999, p. 80 "Weegee borrowed its visual style for his work to such an extent it that can be called photo noir."

780 Cité in Blu Tirohl, "Forensic Photography, Film Noir, and Fellig: Scenes Excavated by the Night Prowler", *Photography and Culture*, Vol. 5, n° 2, (juillet) 2012, pp. 135-148 "The French film critic, Alain Bergala (1998), has compared Weegee to Philip Marlowe, the fictional private detective created by Raymond Chandler;"

781 Bergala cité in Marc Svetov, art. cité "[...] there is a disturbing, sensational intersection between the expressionistic chiaroscuro of his images and the Central European-derived aesthetic that he shares, however reluctantly, with the émigrés of cinema who shaped the aesthetic of film noir."

essentiellement des encarts insérés dans la presse et il est sensibilisé, plus que tout autre artiste, à la polyphonie du journal et au constant télescopage entre le fait divers tragique « les mauvaises nouvelles<sup>782</sup> » et le consumérisme joyeux les « bonnes nouvelles<sup>783</sup> ». En témoigne cette page du *New York Times* qu'il conserve dans sa collection de coupures de presse, sur laquelle l'une de ses publicités de chaussures côtoie un article titré « 6 morts après une collision entre un bus et un camion bloqué<sup>784</sup> ». Par la suite, Warhol montre une forte prédilection pour les tabloïdes<sup>785</sup>, leur esthétique du choc et de l'éphémère mais aussi et surtout leur théâtralisation de la mort. Les récits des tabloïdes sont « une version fragmentée de la grande tragédie [...]»<sup>786</sup>, comme le dit le spécialiste de littérature anglaise, Richard Keller Simon<sup>787</sup>, qui explique :

« [...] remplies d'histoires de souffrance, de déchéance, d'erreur, de quête de soi, de rémission et de mort, des publications comme l'*Enquirer* reproduisent la plupart des thèmes traditionnels contenus dans la tragédie, quoique sous une forme abrégée et fragmentaire [...]. [les tabloïdes] exemplifient ce glissement de la narration à l'information, de l'information à la sensation, et si, en tant que versions dégradées de la tragédie, ils sont moins cohérents que les productions passées, ils correspondent à une époque, si ce n'est pas de l'expérience atrophiée, du moins de l'expérience fragmentée. Les images remplacent le texte.<sup>788</sup> »

La fascination de Warhol pour les destins tragiques et les unes de tabloïdes se manifeste ainsi dans l'une des dernières toiles qu'il exécute à la main, *129 Die in jet*<sup>789</sup>. À l'origine, il s'agit d'une une du *New York Mirror* sur un accident d'avion qui se trouve être aussi une « catastrophe “du monde de l'art”<sup>790</sup> » : l'avion qui explose en

782 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mentor Book, 1966 (1<sup>re</sup> éd. 1964), p. 187-188 «Real news is bad news [...] Floods, fires, and other communal disasters by land and sea and air outrank any kind of private horror or villainy as news.»

783 Ibid. «Ads are news. What is wrong with them is that they are always good news.»

784 «6 Die as Bus Hits Stalled Truck», voir John Curley, «Breaking It Down: Warhol's Newspaper Allegories» in Molly Donovan (ed), *Warhol Headlines*, Catalogue d'exposition (Washington DC, National Gallery of Art, 25 septembre 2011 – 2 janvier 2012), Washington DC, National Gallery of Art, p. 28

785 *New York Daily News*, le *New York Mirror* ou le *National Enquirer*

786 Richard Keller Simon, *Trash Culture: Popular Culture and the Great Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 1 «A tabloid newspaper such as *The National Enquirer* is a fragmented version of great dramatic tragedy [...].»

787 Pour Richard Keller Simon, les tabloïdes forment, avec la télévision, la publicité et le cinéma, ce qu'il appelle la « culture trash » qui « imite tous les genres majeurs de la littérature », notamment celui de la tragédie.

788 Richard Keller Simon, op. cit. pp. 58-60 «[...] filled with stories of suffering, ruin, error, self-knowledge, recovery and death – publications such as the *Enquirer* reproduce much of the traditional content of tragedy although in greatly abridged and fragmented forms [...] *The Enquirer* and *People* demonstrate such a shift from narration to information to sensation, and if as atrophied versions of tragedy they are less coherent than what has come before, they also seem appropriate for an age if not of atrophied experience at least of fragmented experience. Pictures replace text.»

789 Andy Warhol, *129 Die in Jet*, 1962, acrylic and graphite on linen, 254,5 x 182,5 cm, Museum Ludwig, Cologne

790 Kynaston McShine (dir.), *Andy Warhol: A Retrospective*, cat. expo. The Museum of Modern Art, New York (6 février – 2 mai 1989), New York, Museum of Modern Art, 1989, p. 16

bout de piste à Orly avait été affrété par le musée d'art d'Atlanta pour y transporter ses mécènes. Le symbole n'aura pas échappé à Warhol qui reproduit, à l'exception de la légende du journal, son gros titre « 129 DIE IN JET », la photographie de l'aile déchiquetée et calcinée et même le nom de l'agence de presse « UPI radiotele photo ». À la question que lui pose Gene Swanson, « Quand as-tu commencé la série “Death” ? », Warhol répond :

« Je suppose que c'était la grande photo du crash d'avion, la une d'un journal : 129 MORTS. [...]. J'ai compris que tout ce que je faisais devait tourner autour de la mort. C'était Noël ou la fête du Travail un jour férié et chaque fois que t'allumais la radio, ils disaient quelque chose comme : “4 millions vont mourir.” C'est ça qui a tout déclenché.<sup>791</sup> »

C'est son ami Henry Geldzahler qui lui aurait apporté le journal en lui disant : « il y en a assez de la soupe et des bouteilles de Coke. Peut-être que tout n'est pas toujours aussi rose en Amérique. C'est l'heure de la mort.<sup>792</sup> » *129 Die in jet* marque ainsi le début d'un cheminement qui s'achève l'année suivante avec la série *Death and Disasters*.

Loin de l'iconographie habituelle de Warhol, colorée et optimiste, les *Death and Disasters* constituent une sorte de parenthèse particulièrement lugubre et austère au milieu de l'ensemble de son œuvre. S'il lui arrive, pour cette série, de puiser ses images dans les archives policières, il utilise essentiellement les photographies de presse des tabloïdes, choisissant même parfois des clichés que ceux-ci n'ont pas osé publier<sup>793</sup>. Outre le motif de la mort violente qui lui sert de fil rouge, ces clichés très contrastés se prêtent à merveille à la sérigraphie dont les effets de bavures et d'imperfections évoquent réciproquement l'impression médiocre du tabloïde. Comme il a été maintes fois souligné, il existe une corrélation certaine entre son choix d'images destinées aux publications de masse et celui d'une technique de reproduction quasi industrielle, la sérigraphie. Tout comme il existe une réciprocité entre ses répétitions sérielles sur la toile d'un même cliché et la répétition *ad nauseam* d'un même fait divers dans les

791 G.R. Swenson, “What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I” (*ARTnews*, novembre 1963), in Kenneth Goldsmith, *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews, 1962-1987*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2004, p. 19 “When did you start with the “Death” series? I guess it was the big plane crash picture, the front page of a newspaper: 129 DIE. [...]. I realized that everything I was doing must have been Death. It was Christmas or Labor Day a holiday and every time you turned on the radio they said something like, “4 million are going to die.” That started it.”

792 Victor Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol*, New York, Bantam Book, 1989, p. 126 “It's enough affirmation of soup and Coke bottles. Maybe everything isn't always so fabulous in America. It's time for some death.”

793 Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture: Essays*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 61

médias de masse. Une manière aussi pour Warhol de faire ressortir l'effet anesthésiant de la répétition et de son excès, lui qui affirme « quand tu vois continuellement la même image atroce, elle finit par ne plus faire d'effet.<sup>794</sup> » Une insensibilisation qu'il impute également à l'anonymisation des victimes dans la culture médiatique américaine :

« Les séries sur la mort que j'ai faite se divisaient en deux parties : la première était des morts célèbres et la seconde, des personnes dont personne n'a jamais entendu parler et j'ai pensé que les gens devraient parfois penser à eux : la fille qui a sauté de l'Empire State Building ou les dames qui ont mangé le thon empoisonné et ceux qui ont été tués dans des accidents de voiture. Ce n'est pas que j'ai pitié d'eux, c'est juste que les gens passent devant et ça ne leur fait rien qu'un inconnu ait été tué, alors j'ai pensé que ce serait bien que ces anonymes soient commémorés par ceux qui d'habitude ne pensent pas à eux.<sup>795</sup> »

Le premier musée à accueillir un *Disaster* est le Guggenheim à l'occasion de l'exposition collective « Six Painters and the Object » (Six peintres et l'objet) de 1963. *Silver Disaster #6* est réalisé à partir d'une photographie de la chambre d'exécution de la prison de Sing Sing. Prise en 1953 et largement diffusée, elle provient de l'agence de presse Wide World Photo<sup>796</sup> et elle est légendée : « Vue de la salle d'exécution et de la chaise électrique de la prison de Sing Sing à Ossining, dans l'État de New York, où les espions coupables d'avoir livré les secrets atomiques, Julius et Ethel Rosenberg, devraient être électrocutés.<sup>797</sup> » La toile de Warhol se divise en deux moitiés pas tout à fait égales : le panneau le plus large sur le côté droit est entièrement vide, à l'exception des larges traces que le pinceau a laissées sur la peinture argentée ; sur le côté gauche, deux épreuves de la photographie sérigraphiée sont juxtaposées l'une sur l'autre. L'effet de la sérigraphie recouvre

---

794 Cité in Kenneth Goldsmith, op. cit. p. 19 “But when you see a gruesome picture over and over again, it doesn't really have any effect.”

795 Gretchen Berg, “Andy Warhol: My True Story” (*East Village Other*, 1<sup>er</sup> novembre 1966) in Kenneth Goldsmith, op. cit., p. 94 “The death series I did was divided into two parts: the first on famous deaths and the second on people nobody ever heard of and I thought that people should think about them sometimes: the girl who jumped off the Empire State Building or the ladies who ate the poisoned tuna fish and people getting killed in car crashes. It's not that I feel sorry for them, it's just that people go by and it doesn't really matter to them that someone unknown was killed so I thought it would be nice for these unknown people to be remembered by those who, ordinarily, wouldn't think of them.”

796 Pamela Lee, “Death by Media: Warhol's ‘Electric Chairs’” in Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (eds.), *L'Ère électrique - The Electric Age*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2011, p. 190

797 “This is a view of the death chamber and electric chair in Sing Sing Prison at Ossining, NY, in which convicted atom spies Julius and Ethel Rosenberg are slated to be electrocuted”, voir sur le site de Getty Images : <https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/view-of-the-death-chamber-and-electric-chair-in-sing-nachrichtenfoto/148260599?language=fr>; l'image est par ailleurs identique à celle de l'Associated Press.

d'un voile terne et obscur la clarté brutale et la netteté clinique de la photographie initiale. Mais si les détails se perdent et si l'acier ne reluit plus, la chaise solitaire, avec ses sangles défaits mais bien visibles, plantée au milieu de la vaste pièce avec son panneau où se détache distinctement le mot « silence », s'impose comme un trône symbolique de la barbarie scientifique au service du meurtre institutionnel. Que Warhol ait simplement saisi le nouvel air du temps où domine l'abolitionnisme ou que sa toile ait constitué un geste militant, peu importe au fond : la chaise électrique est non seulement un objet hautement politique, symbole de la toute-puissance de l'état et de sa violence et mais elle est aussi un objet culturel qui s'inscrit dans l'histoire des sensibilités et des représentations collectives.

L'utilisation de la chaise électrique au tournant du xx<sup>e</sup> siècle est en effet liée à la « nouvelle culture du raffinement<sup>798</sup> » qui s'épanouit au sein de la classe moyenne montante et modifie sa sensibilité face à la souffrance et la violence. Elle juge désormais la pendaison comme un mode d'exécution cruel et exige la dissociation entre « les meurtres d'État et la douleur corporelle [...]»<sup>799</sup> Ainsi, et bien que la première exécution sur la chaise ait été un désastre<sup>800</sup>, la plupart des Américains – et, en premier lieu, les médecins – sont convaincus qu'elle offre une mort indolore et la considère de ce point de vue, comme un progrès. Sa quasi généralisation dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle permet de soustraire l'exécution capitale au regard du grand public. Dorénavant, la mise à mort n'est visible qu'à travers les comptes rendus de la presse, la seule admise à y assister aux côtés des familles du meurtrier et de sa victime. Spécialiste du droit américain et de son histoire, Austin Sarat souligne que les journaux « sérieux » qui auraient pu témoigner de l'inhumanité de la chaise électrique ont, au contraire, servi de « “renfort culturel” en faveur de la peine capitale malgré la cruauté que montraient les nombreuses exécutions ratées.<sup>801</sup> » Seuls les tabloïdes

---

798 Austin Sarat, *Gruesome Spectacles: Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford University Press, 2014, p. 43 “The middle-class ‘culture of refinement’”

799 Ibid. p. 152 “[...] the American middle classes were beginning to develop the cultural sensibilities that would demand the distancing of state killing from bodily pain and uncontrolled violence.” Voir aussi Stuart Banner, *The Death Penalty: an American History*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2002

800 Le premier condamné à mort exécuté sur la chaise électrique est William Kemmler, le 6 août 1890; le personnel pénitentiaire doit s'y reprendre plusieurs fois pour qu'il meurt; son exécution dure 8 minutes et il a reçu des décharges jusqu'à 2000 volts. Voir Austin Sarat, op. cit. p. 68

801 Austin Sarat, op. cit. p. 149 “Newspaper accounts have served as a source of ‘cultural reinforcement’ for capital punishment in the face of the brutality which botched executions expose.”

régalent leurs lecteurs de descriptions détaillées de fumée ou de flammes, de chairs brûlées, d'odeurs atroces, de râles sinistres, de corps convulsés et de longues agonies. Après leur déclin dans les années 1930 et la montée du journalisme « objectif », les comptes rendus sont si laconiques qu'ils présentent les exécutions sans intérêt et l'exécution ratée n'évoque jamais l'éventuelle souffrance du condamné, selon Sarat :

« L'accident est totalement dissocié du corps du condamné. L'électrode s'est mise à "fumer violemment". Le courant a "gémi". Les images de fumée et de flamme ne sont jamais directement associées à des images de chair en train de brûler. C'est comme si on incitait les lecteurs à imaginer la combustion d'une chaise électrique vide.<sup>802</sup> »

L'exécution d'Ethel Rosenberg, accusée avec son mari, Julius, d'avoir espionné pour le compte de l'URSS, fait partie de ces exécutions ratées : elle reçoit bien les trois décharges réglementaires qui ont tué son mari dix minutes auparavant mais, malgré sa tête fumante, elle est toujours vivante. Une quatrième décharge ne la tue pas et il en faut une cinquième pour que son cœur s'arrête. À chaque fois, un « horrible panache de fumée<sup>803</sup> » sort de sa tête. L'un des trois journalistes<sup>804</sup> présents, Bob Considine, admet dans sa dépêche que sa « mort a été beaucoup plus difficile<sup>805</sup> » que celle de son mari. En choisissant cette photographie liée à l'affaire Rosenberg, Warhol ne peut ignorer ni l'agonie d'Ethel, ni la vague d'indignation que ces deux mises à mort soulèvent, autant aux États-Unis que dans le reste du monde. Plus largement, il ne peut pas avoir oublié le tollé international provoqué, cinq ans auparavant, par la condamnation à mort d'un homme noir au motif qu'il avait volé un dollar et quatre-vingt-quinze cents à une femme blanche<sup>806</sup>. Autant d'envers sombres à l'optimisme

802 Austin Sarat, op. cit. p. 161 "The mishap is entirely separated from the body of the condemned. The electrode began to 'smoke violently.' The current 'whined.' Images of smoke and flame are not once associated directly with images of burning flesh. It is as if readers were being invited to imagine the burning of an empty electric chair."

803 Bob Considine cité in Marjorie Garber, Rebecca Walkowitz, *Secret Agents: The Rosenberg Case, McCarthyism and Fifties America*, New York, Routledge, 1995, p. 186 "[...] the ghastly plume of smoke that rose from her head [...]"

804 Bob Considine pour International News Service, Relman Morin pour Associated Press et Jack Woliston pour United Press. Relman Morin ne mentionne que l'heure de sa mort (voir par exemple le San Francisco Chronicle du 20 juin 1953). Jack Woliston évoque seulement : "A wisp of smoke curled toward the ceiling as the current charged through Mrs. Rosenberg. It took three shocks of 2,000 volts each to electrocute Mr. Rosenberg. Four jolts swept through Mrs. Rosenberg and still she was not dead. A fifth was ordered." (voir les archives de l'UPI : <https://www.upi.com/Archives/1953/06/20/Rosenbergs-go-silently-to-electric-chair/5084629411212/>)

805 Marjorie Garber, Rebecca Walkowitz, op. cit. p. 186 "She died a lot harder."

806 Jimmy Wilson, condamné à mort en 1958 en Alabama. Quelques semaines avant son exécution, sa peine est commuée en prison à vie. Voir Mary L. Dudziak, "The Case of 'Death for a Dollar Ninety-Five': Miscarriages of Justice and Constructions of American Identity" in Charles J. Ogletree Jr., Austin Sarat (dir.), *When Law Fails: Making Sense of Miscarriages of Justice*, New York, New York University Press, 2009, pp. 25-49; voir aussi Stuart Banner, op. cit. p. 243

conquérant du rêve américain et son incarnation, l'*American way of life*, qu'il explore avec les *Disasters*.

À la fin de 1963, il annonce que le titre de sa première exposition monographique parisienne « s'appellera "Death in America". Je montrerai, dit-il, les images de chaises électriques, les chiens à Birmingham, les accidents de voitures et quelques images de suicides.<sup>807</sup> » Ileana Sonnabend, sa galeriste française, ne veut pas d'œuvres aussi noires mais cède finalement, excepté pour le titre : l'exposition s'appellera plus sobrement « Warhol »<sup>808</sup>. Inaugurée en janvier 1964, elle présente des toiles imposantes qui démultiplient la mort violente sur tous les murs de la galerie. Les visiteurs sont accueillis dès l'entrée par une gigantesque toile, également visible de la rue, sur laquelle se répète treize fois la photographie d'un fait divers – une scène de crime, un accident ou un suicide : dans un espace vide et pavé, en vue plongeante, des policiers et un homme en blanc s'affairent au-dessus d'un corps gisant, dont seuls les membres inférieurs dénudés sont visibles. Un policier debout se détache du groupe au sol, la tête inclinée vers ses pieds, sans un regard, semble-t-il, pour la scène qui se déroule à sa droite. Il réutilise cette photographie qu'il associe à la photographie d'un homme qui saute d'un gratte-ciel sur une autre toile, *Suicide, Purple Jumping Man*, située à l'étage. La chaise électrique est également présente, en bleu et multipliée quinze fois sur la toile. La grande majorité des œuvres exposées représentent cependant des faits divers sur le thème de la voiture. Sa sérigraphie 1947 *White* appartient à cette thématique : le corps d'une jeune femme morte encastrée sur le toit d'une voiture qui se répète pas dix-sept fois sur la toile. La photographie dont il s'est servi est parue dans *Life*<sup>809</sup> et elle a tout pour lui plaire car elle réunit « tous emblématiques des forces sociales du xx<sup>e</sup> siècle<sup>810</sup> », l'automobile, le gratte-ciel et la photographie. De plus, Warhol a dû être sensible à sa disposition dans le magazine, au moment de sa parution : elle surgit en effet sur une pleine page entre un éditorial

807 Kenneth Goldsmith, op. cit., p. 18 "My show in Paris is going to be called 'Death in America.' I'll show the electric-chair pictures and the dogs in Birmingham and car wrecks and some suicide pictures."

808 Liam Considine, "Disaster in Paris: Andy Warhol and the French Automotive Imaginary, c.1964", *Art History*, Vol. 39, n° 3, 2015, pp. 540-567

809 *Life*, 12 mai 1947

810 A. Loudermilk, "Clutching Pearls: Speculations on a Twentieth-Century Suicide" in Mikita Brottman (dir.), *Car Crash Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2001, p. 13

sur le Parti républicain<sup>811</sup> et une photographie d'un banquet donnée à l'ambassade mexicaine<sup>812</sup>. La revue annonce cette image comme « la photographie de la semaine » et écrit qu'Evelyn McHale, 23 ans, est montée jusqu'à la plateforme d'observation de l'Empire State, qu'« à travers la brume, elle a contemplé la rue, 86 étages plus bas » puis qu'elle a sauté et s'est écrasée sur « une limousine des Nations Unies garée sur le trottoir. » Cadrée en plan serré, la jeune femme au beau visage semble dormir, allongée de tout son long, les jambes croisées, les vêtements à peine désordonnés et sa main droite gantée s'agrippe étrangement à son collier de perle. Seuls ses bas déchirés et la tôle froissée témoignent de sa mort violente. Ce cliché, déjà iconique du temps de Warhol, fait d'Evelyn McHale le pendant américain et moderne de l'« inconnue de la Seine » dont le faux masque mortuaire a tant fait fantasmé écrivains et artistes de la première moitié du siècle. Comme la belle noyée avant elle, le cadavre d'Evelyn McHale impose « une vision de la modernité comme crise<sup>813</sup> », la Seine étant ici supplantée par deux symboles du capitalisme et du rêve américain triomphants, l'Empire State et la voiture. De plus, la photographie est devenue célèbre aussi parce que, malgré sa mort violente, la beauté d'Evelyn McHale avait été préservée. La jeune femme morte, dont le geste n'intéresse personne à l'époque, se trouve ainsi réduite à un simple « cliché glamour<sup>814</sup> ».

Les accidents de voiture, quant à eux, présentent des cadavres autrement abîmés et souvent masculins. *Green Disaster*, par exemple, répète deux fois sur un grand format la photographie d'une voiture coupée en deux, avec sa partie avant broyée. Les jambes encore coincées dans l'amas de tôle, le corps du conducteur ressemble à une poupée de chiffon abandonnée, un bras sans vie rabattu sur son visage. L'autre cliché, utilisé pour les sérigraphies *White Burning Car* et *Green Burning Car*, est plus spectaculaire encore : dans un décor de banlieue pavillonnaire, une voiture en feu est retournée sur le toit. Son conducteur, éjecté sous le choc, s'est empalé à un poteau électrique. L'élément le plus troublant de l'image réside moins dans ce cadavre suspendu que dans l'homme qui se promène les mains dans les poches à arrière-plan, sans un

811 *Life*, 12 mai 1947, page 42

812 *Life*, 12 mai 1947, pages 44 et 45

813 Bertrand Tillier, *La belle noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Paris, Les éditions arkhè, 2011, p. 88

814 Mikita Brottman, op. cit. p. 17

regard et dans l'indifférence la plus totale. L'automobile est l'un des emblèmes du rêve américain de ces années-là et son essor phénoménal après la guerre est indissociable de celui de la maison individuelle et de la banlieue pavillonnaire. Selon l'historien Jim Cullen, « les Américains se sont entichés de leur voiture aussi passionnément et peut-être de manière aussi irrationnelle qu'ils l'ont fait de leur maison.<sup>815</sup> » Il ajoute aussi que, « comme la maison, la voiture était glorifiée partout comme un emblème de la démocratie [...].<sup>816</sup> » Le succès, en 1957, du roman de Jack Kerouac, *On the Road*, consolide et parachève l'idée que la voiture symbolise l'idéal romantique de liberté alors que la réalité est beaucoup plus prosaïque : la voiture sert essentiellement au quotidien de la vie domestique et à la consommation. Autrement dit, pour reprendre la formule de la critique d'architecture Jane Holtz Kay, « les petits riens de la vie engorgent les routes du pays.<sup>817</sup> » Par ailleurs, l'accident de voiture devient « la mort archétypale des célébrités<sup>818</sup> », comme celle de James Dean. Immortaliser, rendre célèbres et esthéliser des accidents de voiture anonymes, ces faits divers banals, c'est peut-être, pour Warhol, un contre-pied au battage médiatique dont les morts violentes célèbres sont l'objet, lui qui disait que le plus dérangeant dans l'assassinat de Kennedy – mort lui aussi dans une voiture – « c'était la façon dont la télévision et la radio conditionnaient tout le monde à se sentir si triste.<sup>819</sup> ». Une manière de commémorer les anonymes ou peut-être, au contraire, de leur imposer la célébrité qui, comme la mort, l'obsède et le fascine.

Si les *Death and Disasters* ne sont pas tous, à proprement parler, des scènes de crime, ils nous intéressent parce que leur sujet principal est celui de la mort violente, du fait divers et de la culture tabloïde. En faisant entrer dans le champ artistique et muséal l'imagerie de masse la plus méprisée qui soit, Warhol marque un jalon décisif dans l'histoire de l'art. Il abolit les hiérarchies traditionnelles entre culture élitiste

815 Jim Cullen, *The American Dream: a Short History of an Idea that Shaped a Nation*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 150 “And Americans took to cars as passionately – and perhaps as irrationally – as they did to houses.”

816 Ibid. p. 149 “Like the house, the car became widely celebrated as an emblem of democracy [...].”

817 Selon Jane Holtz Kay, les deux tiers des parcours automobiles servent au quotidien de la famille, à la consommation et au divertissement. Voir Jane Holtz Kay, *Asphalt Nation: How the Automobile Took Over America and How We Can Take It Back*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 20 “According to the highway administration study one-third of the miles we travel go to consumption and family chores. [...] The ministuff of life clogs the nation's roads. Another third falls under the ‘social and recreational’ category.”

818 Mikita Brotzman, op. cit. p. XV “[...] the car crash is the archetypal means of celebrity death [...].”

819 Andy Warhol, Pat Hackett, *POPism. The Warhol '60s*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 60 “What bothered me was the way the television and radio were programming everybody to feel so sad.”

et culture populaire<sup>820</sup> et en transformant les murs de la galerie ou du musée en tabloïde géant, il fait du « voyeurisme morbide [un] mode de réception esthétique.<sup>821</sup> » À la suite de Weegee, il inscrit durablement les photographies journalistiques « déjà “consommées” par la culture populaire<sup>822</sup> » dans le champ artistique, il ennoblit les clichés de fait divers et l’esthétique du tabloïde. Comme le confesse l’historienne et critique d’art Barbara Rose en 1963, lors de l’exposition « Six Painters and the Object » dans laquelle Warhol expose sa première chaise électrique :

« Je suis prête à dire que si c’est au Guggenheim, c’est de l’art. [...] Les musées font figure d’autorité dans notre culture ; si le musée pense que c’est de l’art, quel choix a le public qui vit dans le respect de l’autorité que de le penser aussi ?<sup>823</sup> »

L’art de Warhol et du mouvement pop art plus généralement puise ses sources dans la culture de masse sans s’adresser pour autant aux masses populaires : c’est un art élitiste, vu et vendu dans des lieux essentiellement réservés au « grand art<sup>824</sup> ». Quelles qu’aient été les intentions critiques de Warhol, en déplaçant ces images des pages de tabloïdes aux cimaises des musées ou des galeries, il n’a pas seulement élevé le sensationnalisme morbide au rang de l’art, il en a surtout modifié la lecture et la réception, comme l’explique l’historienne de l’art, Dora Apel :

« Les expositions muséales invitent le public à regarder ces photos différemment que lorsqu’il les voit reproduites dans les médias, c’est-à-dire à les examiner de plus près et plus longuement, en ralentissant la consommation de l’horreur, et à en étudier l’implication sous l’effet démultiplié de l’exposition groupée, lorsqu’elles sont mises en relation avec d’autres photos d’atrocités.<sup>825</sup> »

En recyclant des images de médias de masse, Warhol concrétise les prédictions d’Allan Kaprow qui, quelques années auparavant, annonçait les bouleversements artistiques à venir :

---

820 Au sens de culture de masse

821 Vincent Lavoie, « Le dernier tabloïd », *Études photographiques*, n° 4, (mai) 1998, URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/160>

822 Ibid.

823 Barbara Rose, “Pop Art at the Guggenheim”, *Art International*, 25 mai 1963 “I am willing to say that if it is in the Guggenheim, it is art. [...] Museums are a center of authority in our culture; if the museum believes these are equally art, what choice has a public which lives in awe of authority but to think so too?”

824 Traduction en quelque sorte de « high art », à l’opposé du « low art », art populaire.

825 Dora Apel, “The public display of torture photos” in Maria Pia Di Bella, James Elkins (dir.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York, Routledge, p. 147 “The museum exhibitions invite the public to look at these photos differently than they are looked at when reproduced in the media, that is, to examine them more closely and at length, slowing down the consumption of atrocity, and to consider their implications under the greater impact of seeing them as a group and in relation to other atrocity photos.”

« Non seulement ces créateurs audacieux vont nous montrer, comme si c'était la première fois, le monde que nous avons toujours eu autour de nous, et que nous avons ignoré, mais ils vont dévoiler des hasards et des incidents entièrement inconnus, trouvés dans des poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel, vus dans des vitrines de magasins et dans les rues, et captés dans les rêves et dans d'horribles accidents. [...] tout deviendra une matière première pour ce nouvel art concret. [...]. [Les jeunes artistes] découvriront à travers des choses ordinaires le sens de l'ordinarité. Ils ne tenteront pas de les rendre extraordinaires, mais ne feront que constater leur sens réel. Et à partir de rien, ils inventeront l'extraordinaire et peut-être aussi le néant. Les gens seront enchantés ou horrifiés, les critiques seront dans la confusion ou amusés, mais tout ça, j'en suis certain, formera les alchimies des années 1960.<sup>826</sup> »

## Conclusion

Le point commun entre les avant-gardes, Weegee et Warhol est d'avoir conféré un statut artistique et esthétique à la scène de crime ordinaire et au fait divers. La nouvelle objectivité allemande et des surréalistes français montrent une fascination morbide et vengeresse pour le cadavre féminin, non plus érotisé mais terriblement mutilé. Leurs scènes de crime excluent toute idée d'enquête : le décor est ravalé au rang d'une simple toile de fond et les indices leur importent peu, seul compte le corps féminin saccagé. Si leurs œuvres dessinent en filigrane la terreur que la nouvelle émancipation des femmes inspire aux hommes de leur époque, elles reflètent surtout une culture populaire misogyne où l'imaginaire de la femme assassinée s'est enraciné.

Avec la photographie faitdiversière de Weegee, la scène de crime accède au monde muséal et à la reconnaissance artistique, quand bien même celle-ci n'a été acquise qu'au prix d'une sélection. Si l'art de la composition du photographe est

---

826 Allan Kaprow, "The legacy of Jackson Pollock", *ARTnews*, Vol. 57, n° 6, October 1958 "Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us, but ignored, but they will disclose entirely un-heard of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies, seen in store windows and on the streets, and sensed in dreams and horrible accidents. [...] all will become materials for this new concrete art. [...] They will discover out of the ordinary things the meaning of ordinarieness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am sure, will be the alchemies of the 1960s."

indéniable, son esthétique du clair-obscur, en revanche, ne lui appartient pas en propre : provenant de l'utilisation du flash, elle est celle de tous les photographes de tabloïdes de son époque. Largement diffusée néanmoins grâce à la nouvelle notoriété de Weegee et à l'essor conjoint du film noir, cette esthétique va rapidement devenir un élément constitutif de l'iconographie et de l'imaginaire de la scène de crime. L'ouverture du monde de l'art aux images de fait divers s'achève enfin avec Andy Warhol. Imprégnées de la culture visuelle des médias de masse, son œuvre et celles des artistes du mouvement pop art auquel elle appartient, annoncent l'effacement prochain de toutes les hiérarchies entre les genres et les sujets. À la fin des années 1960, la scène de crime devient un sujet artistique à part entière.



## CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

---

La naissance de la scène de crime comme motif à part entière est étroitement liée à celle de la modernité : elle est autant le produit de la révolution scientifique et technique que de la culture de masse apparue avec les bouleversements industriels, économiques et sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle doit son ascension à celle du détail à laquelle ont contribué pour une large part « la sécularisation et la disciplinarisation de la société, le consumérisme, l'invention du quotidien, l'essor des moyens de reproduction mécanique et la démocratisation.<sup>827</sup> » Ses imaginaires s'installent progressivement à travers les récits et les images diffusés maintenant à grande échelle : la rue déserte, la nuit, le corps saccagé, la femme assassinée, le sang, l'indice sous toutes ses formes, objets ou traces.

Avec la démystification de l'acte artistique et l'abolition des hiérarchies, une nouvelle visualité s'instaure et impose de nouveaux médiums aussi bien que de nouvelles sources d'inspiration. L'intégration des clichés de scènes de crime de Weegee aux collections muséales en est l'un des premiers symptômes. La « déconstruction » de l'art, qui se poursuit dans les années 1960, donne naissance à ce que certains appellent l'esthétique « trash » fondée sur « le laid, le jetable et le transitoire<sup>828</sup> » que Warhol a été le premier à utiliser comme matériau. Steven Hamelman, chercheur en études médiatiques et littéraires, la définit ainsi :

« Le déchet peut être un déchet ou de l'art. [...] Parce que le déchet nous dit qui nous sommes [...] et parce que l'élite du monde de l'art au même titre que les parvenus et les philistins valident l'art-poubelle avec leurs chéquiers, on n'a pas besoin d'excuse pour le produire ou le financer. Les musées regorgent de déchets,

---

827 Naomi Schor, *Reading in Detail, Aesthetics and the Feminine*, New York, Routledge, 2007 (1<sup>re</sup> ed. 1987), p. xliii « Many of the phenomena which contributed to and accompanied the rise of the detail [...] include secularization, the disciplining of society, consumerism, the invention of the quotidian, the development of means of mechanical reproduction, and democratization. »

828 Simon Warner, « La Banalité de la dégradation : Andy Warhol, le Velvet Underground et l'esthétique trash » in Sheila Whiteley (dir.), *Contre-Culture I, théorie et scène, Volume I*, Guichen, Éditions Seteun, 2012, pp. 51-66

des espaces lui sont réservés [...] le base-ball, l'apple-pie, les énormes voitures énergivores, les armes à feu, les films à grands succès, les centres commerciaux, les films de Disney/Pixar, les talk-shows, les panneaux publicitaires, les parcs à thème, les fast-foods, les super-héros, les superstars, [...], les lithographies d'Andy Warhol de Marilyn Monroe, d'Elvis Presley et des boîtes de soupe Campbell. [...] Culture américaine, déchets américains, art américain.<sup>829</sup> »

Nul doute que l'iconographie, l'esthétique et les imaginaires de la scène de crime sont promis à un avenir radieux dans la culture postmoderne qui s'annonce. C'est ce que notre deuxième partie entend explorer à travers le choix de trois thèmes sociaux contemporains et une sélection d'œuvres photographiques qui s'y rapportent.

---

829 Steve Hamelman, *But Is It Garbage? On Rock and Trash*, Athens, University of Georgia Press, 2004, p. 82 "Junk may be junk or it may be art. [...] Because junk tells us who we are [...] and because the aristocracy of the art world, along with parvenus and philistines, validates trash-art with checkbooks, there's no need to apologize for either purveying or patronizing it. Museum are full of trash, special wings are reserved for it [...] baseball, apple pie, huge gasguzzling cars, guns, blockbuster movies, strip malls, Disney/Pixar cinema, talk shows, billboards, theme parks, fast food, superheroes, superstars, [...], Andy Warhol's prints of Marilyn Monroe, Elvis Presley and Campbell soup cans. [...] American culture, American garbage, American art."

## PARTIE II

# LA BANALITÉ DU MAL

---



PARTIE II  
LA BANALITÉ DU MAL

## INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE

---

Au cours des années 1960, les pratiques et les expérimentations qui émergent au sein de nouveaux courants artistiques normalisent l'usage de la photographie et contribuent à sa légitimation et à son essor dans l'art contemporain<sup>830</sup>. Dans le sillage du pop art émerge une nouvelle génération d'artistes désireux de réconcilier l'art et la vie en reproduisant ou utilisant de nombreuses images « issues de la communication de masse et d'objets de production de masse<sup>831</sup> », tant ils considèrent « toute notre culture comme de l'art<sup>832</sup> ». C'est ce que l'historien de l'art Fredric Jameson appelle « les postmodernismes » dont il définit ainsi les traits fondamentaux et communs :

« [...] l'effacement de la vieille opposition (essentiellement moderniste) entre la grande culture et la culture dite commerciale, la culture de masse [...]. En fait, les postmodernismes ont précisément été fascinés par ce paysage “dégradé” de la pacotille et du kitsch : la culture des séries TV et du *Reader's Digest*, la publicité et les motels, les spectacles de second ordre et les films hollywoodiens de série B, la soi-disant paralittérature avec ses romans de gare en format poche et ses genres spécifiques – policier, science-fiction, fantasy, gothique, roman d'amour ou biographie populaire – matériaux que les postmodernistes ne se contentent plus de “citer” [...] mais qu'ils incorporent à leur substance même.<sup>833</sup> »

Le motif éminemment populaire de la scène de crime ne pouvait que trouver sa place dans ces nouvelles pratiques et elle resurgit avec une force nouvelle au tournant des années 1970. Elle est, par exemple, centrale dans la série des *Meurtres* du peintre Jacques Monory ou, dans le domaine de la photographie artistique qui nous

---

830 Selon Catherine Millet, « un large consensus demeure qui situe la date de naissance de l'art contemporain quelque part entre 1960 et 1969 » in Catherine Millet, *L'Art contemporain. Histoire et Géographie*, Paris, Flammarion, coll. Champs Art, 2021 (1<sup>re</sup> éd. 2006)

831 Lawrence Alloway, *American Pop Art*, New York, Collier Books, the Whitney Museum of American Art, 1974, p. 5 “[...] images from mass communications and to objects from mass production [...]”

832 Ibid. “[...] treat our whole culture as if it were art.”

833 Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (trad. Florence Nevoltry), Paris, éditions Beaux-Arts de Paris, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1991), p. 34

concerne, dans le livre d'artiste d'Ed Ruscha, *Royal Road Test*<sup>834</sup>, situé à la croisée de l'art conceptuel et de la photographie, en droite ligne de l'anti-esthétisme de Duchamp. Autoédité et de taille modeste, *Royal Road Test*, paru en 1967, réunit une série de photographies en noir et blanc sur les restes éparpillés d'une machine à écrire après qu'elle a été jetée de la fenêtre d'une voiture lancée à presque 150 km/h dans le désert du Nevada. Les cinquante-quatre pages se composent principalement de clichés en plans plus ou moins serrés de divers débris disséminés dans le paysage rocailleux. Les légendes sont très factuelles : « dessus d'une touche de tabulation (photographiée dans le buisson telle qu'elle a été trouvée)<sup>835</sup> » ou encore « morceau de ruban et assemblage de la touche majuscule (trouvés au plus loin du point d'impact)<sup>836</sup> ». Les images se présentent ostensiblement comme les photographies d'une scène de crime avec ses indices et son cadavre (« corps principal de la machine à écrire<sup>837</sup> ») et l'ensemble du livre fait penser à un dossier judiciaire, ce que confirme l'artiste dans une interview de 1969 : « C'est comme un rapport de police [...] C'est ce qu'un photographe de la police réaliserait dans un rapport d'enquête sur la manière dont quelqu'un a été tué.<sup>838</sup> » La portée de l'œuvre photographique de Ruscha déborde largement le mouvement de l'art conceptuel et son influence sur les générations ultérieures de photographes autant que sur la photographie contemporaine s'avère, comme le dit l'historien de la photographie Ian Walker, « profondément omniprésente et quasi inestimable<sup>839</sup> ». Elle instaure la pratique de la sérialité comme norme et promeut la culture populaire et l'« environnement quotidien un peu dégradé<sup>840</sup> » comme source d'inspiration. Avec la série singulière de *Royal Road Test*, Ruscha érige la scène de crime au rang de motif digne d'intérêt esthétique. Dix ans après *Royal Road Test*, un autre livre joue un rôle important dans sa diffusion comme motif dans le champ de

834 Edward Ruscha, Mason Williams, Patrick Blackwell, *Royal Road Test*, Los Angeles, Edward Ruscha, 1967

835 "tab key top (photographed as found in bush)"

836 "piece of ribbon and shift frame assembly (found farthest from point of impact)"

837 "Main Body of Typewriter"

838 Douglas M. Davis, "From Common Scenes, Mr. Ruscha Evokes Art", *The National Observer*, July 28, 1969, cité in Ed Ruscha, Alexandra Schwartz (ed.), *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 29 "It's like a police report [...] What a police photographer would produce in a report on how somebody was killed."

839 Ian Walker, "A Kind of a 'Huh?': The Siting of Twentysix Gasoline Stations (1962)" in Patrizia Di Bello, Colette Wilson, Shamoon Zamir, *The Photobook, From Talbot to Ruscha and Beyond*, London, I.B.Tauris, 2012, "The influence of Ruscha's books has been thoroughly pervasive and almost incalculable."

840 Ibid. "[...] there is the concentration on an everyday, somewhat degraded environment [...]"

la photographie artistique. *Evidence*<sup>841</sup> (« preuve » ou « indice » en français), réalisé par deux jeunes photographes, Larry Sultan et Mike Mandel, présente une compilation de dizaines de photographies noir et blanc qu'ils ont sélectionnées dans les archives scientifiques de diverses institutions publiques ou privées et dans celles de plusieurs services de police californiens. Les auteurs montrent délibérément les images sans contexte ni légende. Ainsi, la scène de crime commence à intéresser les artistes. Ils en réinterprètent d'abord l'aspect formel, sa non-esthétique et son essence populaire s'intégrant bien aux pratiques de la photographie postmoderne, puis la traduisent, progressivement, dans son sens littéral, c'est-à-dire un lieu où un crime a été commis. La scène de crime devient alors un sujet à part entière.

Cette deuxième partie se proposera d'examiner sous quelles formes, selon quelles modalités et pour quelles finalités certains photographes-artistes se sont approprié le motif de la scène de crime. Nous les avons regroupés sous la formule « la banalité du mal » empruntée à Hannah Arendt dans son compte rendu du procès d'Adolph Eichmann à Jérusalem en 1961. Parlant du maître d'œuvre de la Shoah, elle écrit ainsi :

« Malgré tous les efforts de l'accusation, tout le monde pouvait voir que cet homme n'était pas un "monstre". [...] il résumait la leçon que nous a apprise cette longue étude sur la méchanceté humaine – la leçon de la terrible, de l'indicible, de l'impensable banalité du mal.<sup>842</sup> »

Dans la postface de l'édition de 1964, elle précise sa pensée suite à la gigantesque controverse que la « banalité du mal » a soulevée :

« Mis à part un zèle extraordinaire à s'occuper de son avancement personnel, il [Eichmann] n'avait aucun mobile. [...] Il savait très bien, au départ, de quoi il s'agissait, dans tout cela, et dans sa dernière déclaration au tribunal, parla de la "réévaluation des valeurs préconisées par le gouvernement [nazi]". Il n'était pas stupide. C'est la pure absence de pensée – ce qui n'est pas du tout la même chose que la stupidité – qui lui a permis de devenir un des plus grands criminels de son époque. Et si cela est "banal" et même comique, si, avec la meilleure volonté du monde, on ne parvient pas à découvrir en Eichmann la moindre profondeur

841 Larry Sultan, Mike Mandel, *Evidence*, Santa Cruz: Clatworthy Colorvues, 1977

842 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* (traduction d'Anne Guérin (1966), revue par Michelle-Irène Brudny-de Launay (1991), révisée pour la présente édition par Martine Leibovici), in Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, (sous la direction de Pierre Bouretz), Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2002 (1<sup>re</sup> éd. Eichmann à Jérusalem 1963), [édition numérique non paginée]

diabolique ou démoniaque, on ne dit pas pour autant, loin de là, que cela est ordinaire.<sup>843</sup> »

Autrement dit, Arendt refuse de rejeter Eichmann hors de l'humanité, de le considérer comme un monstre, comme un « Lucifer [...] qui exerce une force d'attraction si extraordinaire sur les hommes », parce qu'il serait plus facile, dit-elle, « d'être victime d'un diable à forme humaine [...] que d'être la victime d'un principe métaphysique, voire d'un quelconque clown [...] »<sup>844</sup>. Dans une lettre adressée au bulletin de la communauté allemande aux États-Unis, *Aufbau*, Joseph Maier, l'un de ses proches collaborateurs, prend sa défense et résume parfaitement l'idée de la « banalité du mal » : « L'essence du mal est incroyablement ordinaire, tout aussi ordinaire que le phénomène Adolf Eichmann.<sup>845</sup> »

Garder les pires criminels dans le giron de l'humanité oblige à nous interroger collectivement sur les mécanismes et les causes qui les ont fait naître mais les rejeter dans la catégorie du monstrueux revient à s'exempter de toute réflexion<sup>846</sup>. Traiter, par exemple, le pédophile et tueur en série Marc Dutroux de « monstre de Charleroi<sup>847</sup> » ou de « démon belge<sup>848</sup> » permet, comme le souligne Marc Lits, « de renoncer à toute explication rationnelle, puisqu'il ne relève plus de l'espèce humaine, qu'il est fou ou malade. » De même, considérer le meurtre d'une femme par son conjoint ou ex-conjoint et le crime raciste comme des gestes de folie individuelle ou des faits isolés permet d'occulter la responsabilité de la société entière et relève d'un même refus de penser la « banalité du mal ».

Articulée autour de ce thème, cette deuxième partie se divisera en trois chapitres. Le premier étudiera la figure maléfique la plus iconique de notre culture de masse contemporaine, le *serial killer*. Nous aborderons la marchandisation et la

843 « Post-scriptum » in Hannah Arendt, op. cit.

844 Entretien télévisé avec Thilo Koch (1964) in Hannah Arendt, op. cit.

845 Joseph Maier, « Qu'est-ce qu'Hannah Arendt a vraiment dit ? » in Hannah Arendt, op. cit.

846 Johann Chapoutot, par exemple, dit, parlant des propos d'Arendt, « [...] le caractère a-humain conféré à leur crime les isole radicalement de nous et nous dispense d'une interrogation sur les conditions de possibilité du crime – les criminels nazis ne nous concernent pas, parce qu'ils n'appartiennent pas à la commune humanité. Arendt veut réintégrer Eichmann et ses pareils à l'humanité afin que celle-ci ne puisse pas se dispenser de penser justement, en s'interrogeant sur ce qui fait d'hommes normaux, banals, des criminels de masse. » Johann Chapoutot, *La Révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 2017, [édition numérique non paginée]

847 Titre du journal belge *Vers l'avenir*, cité in Marc Lits, « L'affaire Dutroux : la création médiatique d'un monstre », *Médias & Culture*, dossier « Fictions et figures du monstre », Paris, L'Harmattan, mai 2008, pp. 61-72.

848 C'est le titre, par exemple, d'un épisode de *Faites entrer l'accusé* (saison 3, épisode 8) consacré à Dutroux, diffusé le 28 août 2003

transformation artistique de ses reliques et de ses scènes de crime afin de mettre en lumière les connexions culturelles profondes entre ce héros moderne et le cowboy, le mythe de la frontière et la « régénération par la violence » au fondement de la société américaine. Le deuxième chapitre traitera du féminicide, terme relativement nouveau qui désigne la particularité des assassinats de femmes. Pour ce faire, nous analyserons plusieurs œuvres regroupées selon trois thèmes distincts : la (belle) femme assassinée, les meurtres de Ciudad Juarez au Mexique et ceux commis dans le huis clos du foyer domestique. Quant au dernier chapitre, il portera sur des scènes de crimes racistes à travers deux séries photographiques : l'une retrace la longue histoire du lynchage des Afro-Américains dans les États sudistes, l'autre rappelle que la flamme de l'idéologie nazie ne s'est jamais éteinte.



PARTIE II  
LA BANALITÉ DU MAL

CHAPITRE I  
LE SERIAL KILLER

---

Devenu depuis plusieurs décennies une star interplanétaire, une icône omniprésente de notre culture de masse, le *serial killer* est considéré aujourd'hui « comme l'emblème de l'Amérique elle-même<sup>849</sup> ». Les États-Unis concentrent en effet 75 % des tueurs en série à travers le monde<sup>850</sup> et il semble bien qu'il soit un pur produit de sa culture de la violence, même si, dans les faits, les statistiques criminelles<sup>851</sup> démontrent, années après années, qu'il ne représente pas un impact réel, encore moins une menace majeure<sup>852</sup>. Figure équivoque et polysémique, le *serial killer* oscille à présent entre mythe, folklore et légende, à la fois monstre gothique – vampire ou loup-garou – et antihéros médiocre. En réalité, il se situe à la croisée du politique, du culturel et même de l'économique. Son ascension extraordinaire a donné aux scènes de ses crimes une non moins extraordinaire visibilité au point qu'elles font l'objet de circuits touristiques et que ses reliques s'arrachent à prix d'or.

Dans un premier temps, nous retracerons sa généalogie, de ses premiers balbutiements dans la culture de masse jusqu'à son apogée dans les années 1990. Dans un second temps, nous examinerons plusieurs traits saillants de son culte et de son profond enracinement dans la culture américaine à travers la commercialisation, y compris artistique, de ses reliques, celles notamment de ses scènes de crime. Dans un

---

849 Abby Bentham, « Fatal Attraction: The Serial Killer in American Popular Culture » in David Schmid (ed.), *Violence in American popular culture*, Vol.1, Santa Barbara, ABC-CLIO, LLC, p. 203 “[...] come to be seen as emblematic of America itself.”

850 Robert Conrath, « The Guys Who Shoot to Thrill: Serial Killers and the American Popular Unconscious », *Revue Française d'Études Américaines*, N° 60, mai 1994

851 Selon R. Barri Flowers, « Les corrélats les plus courants du meurtre sont les armes à feu et le rôle de la drogue ou de l'alcool dans la perpétration de l'acte criminel. Environ deux meurtres sur trois aux États-Unis sont commis avec des armes à feu. [...] Les homicides avec armes à feu sont surtout associés aux meurtres commis dans le cercle intime, à ceux des gangs, de la drogue, aux tueries de masse, aux homicides juvéniles et aux fusillades dans les écoles. » in R. Barri Flowers, *The Dynamics of Murder: Kill or Be Killed*, Boca Raton, CRC Press, 2013, p. 21; voir aussi Lester Kurtz (ed.), *Encyclopedia of Violence, Peace, and Conflict*, Amsterdam, Elsevier, 2008 (1<sup>re</sup> éd. 1999); sur les statistiques des tueries de masse depuis 1982, voir par exemple, le site indépendant Mother Jones : <https://www.motherjones.com/politics/2012/12/mass-shootings-mother-jones-full-data/>

852 Philip Jenkins, *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicides*, Hawthorne, Aldine de Gruyter, 1994, p. 46-47

troisième temps, enfin, nous explorerons la corrélation entre le mythe de la frontière, la culture de la violence spécifiquement américaine et la figure du *serial killer*, par le biais, entre autres, de plusieurs séries photographiques de scènes de crime qui réunissent ces trois éléments.

## 1.1 Les chemins de la gloire

Héros tragique de la Grande Dépression et incarnation de l'idéal américain du self-made-man<sup>853</sup>, le personnage cinématographique du gangster laisse progressivement sa place, au cours des années 1950, à une nouvelle figure d'assassin, le « psychopathe<sup>854</sup> ». Alors que la volonté de réussir du premier justifiait pleinement sa brutalité criminelle, il en va tout autrement pour le second : sa motivation première n'est pas l'appât du gain, ni l'accession à un statut social mais « l'ivresse » émotionnelle de l'acte criminel, comme le dit en 1963 le sociologue et criminologue Lewis Yablonsky<sup>855</sup>, qui ajoute qu'une « nouvelle race de criminels sociopathes<sup>856</sup> » prospère en liberté.

Le « psychopathe » criminel n'a pas surgi ex nihilo de l'imagination des scénaristes hollywoodiens : le terme est popularisé, dès les années 1940, par le docteur Hervey M. Cleckley dans son célèbre livre, plusieurs fois réédité<sup>857</sup>, *The Mask of Sanity*<sup>858</sup> (*Le masque de la raison*). Il semblerait qu'à partir des années 1950, ce type de meurtres progresse<sup>859</sup> mais l'historien Philip Jenkins la relativise toutefois et fait remarquer que ce type de crimes, en série et sans mobile apparent, étaient auparavant plus rarement détectés et presque jamais qualifiés de pathologiques<sup>860</sup>. Il souligne également que leur visibilité médiatique s'accroît après-guerre, sous l'effet notamment d'une profonde

---

853 Sur la figure du gangster, voir Robert Warshow, "The Gangster as Tragic Hero" (publié en 1948 dans *Partisan Review*) in Robert Warshow, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, New York, Atheneum, 1974 (1<sup>re</sup> éd. 1970)

854 Voir Wayne J. Douglass, "The Criminal Psychopath as Hollywood Hero", *Journal of Popular Film and Television*, 1981, Vol.8, n° 4

855 Lewis Yablonsky, "The New Criminal: A Report on the 'Hip' Killer," *Saturday Review*, 1963, pp. 54-55

856 Ibid. "[...] a new type of criminal is at large. This new breed of sociopathic offender [...]"

857 Le livre fait l'objet de cinq éditions : 1941, 1950, 1955, 1964 et 1976 chez l'éditeur Mosby. Après sa mort en 1984, la cinquième édition est republiée, cette fois dans un but éducatif et non lucratif.

858 Hervey M. Cleckley, *The Mask of Sanity: An Attempt to Clarify Some Issues About the So-Called Psychopathic Personality*, Saint Louis, Mosby, 1941

859 Eric Hickey, *Serial Murderers and Their Victims*, (5<sup>e</sup> édition révisée), Belmont, Wadsworth, 2009 (1<sup>re</sup> éd. 1991) pp. 277-313

860 Philip Jenkins, op. cit. p.30

réorganisation de la presse américaine : la grande presse des métropoles, intégrant progressivement dans son giron les journaux régionaux, relaie de plus en plus les nouvelles locales. Le moindre fait divers criminel se retrouve ainsi propulsé sur le devant de la scène nationale.

C'est le cas de plusieurs meurtres liés entre eux par quelques traits communs : un nombre élevé de victimes, un mobile sexuel ou l'absence de mobile, un déchaînement de violence sadique mais aussi la jeunesse des meurtriers. En 1957, l'arrestation du fermier nécrophage et nécrophile Ed Gein, dont la maison était décorée d'objets fabriqués avec des cadavres déterrés, secoue l'Amérique ; à la fin de la même année, Charles Starkweather, vingt ans, assassine en l'espace de deux mois onze personnes qui lui étaient, pour la plupart, inconnues ; l'année suivante, Harvey Glatman, surnommé *The Lonely Hearts Killer* (le tueur des cœurs solitaires), trente-et-un ans, est arrêté pour trois meurtres de femmes ; en 1959, les quatre membres de la famille Clutter sont exécutés sans raison dans leur ferme du Kansas par deux inconnus<sup>861</sup> ; l'année d'après, c'est au tour de Melvin Rees, surnommé *The Sex Beast* (la bête sexuelle), trente-et-un ans lui aussi, d'être inculpé pour avoir assassiné une femme, un couple et ses deux enfants. La liste des victimes semble s'allonger dramatiquement à partir des années 1960, sous l'effet dédoublé de la presse et de la télévision : Albert DeSalvo viole et assassine treize femmes à Boston entre 1962 et 1964 ; en 1966, Charles Whitman à Austin et Richard Speck à Chicago comptabilisent à eux deux vingt-quatre victimes ; Jerry Brudos, surnommé rétrospectivement *The Lust Killer*<sup>862</sup> (le tueur sexuel), étrangle quatre jeunes femmes en un an (1968-1969). Trois mois après l'arrestation de Brudos, le massacre de sept personnes, dont l'actrice Sharon Tate, commis par la « famille » Manson choque le monde entier.

Ces crimes hautement médiatisés, où se mélangent folie morbide, sexualité perverse et victimes innocentes, deviennent une source d'inspiration pour les scénaristes et font la fortune des studios hollywoodiens. Ainsi, de la fin des années 1950 à l'orée des années 1970, de nombreux succès cinématographiques se basent sur ce type de faits divers criminel. *While the City Sleeps*<sup>863</sup> (*La Cinquième Victime*, 1956)

861 Richard Hickock (28 ans) et Perry Smith (31 ans).

862 Ann Rule, *Lust Killer*, New York, Signet Books, 1988 (1<sup>re</sup> éd. 1983)

863 *While the City Sleeps*, Fritz Lang (réalisateur), USA, Bert E. Friedlob, 1956, film 100 min

retrace les meurtres de William Heirens (surnommé le tueur au rouge à lèvres – *The Lipstick Killer*), *Targets*<sup>864</sup> (*La cible*, 1968) ceux des seize victimes de Charles Whitman. *In Cold Blood*<sup>865</sup> (*De sang-froid*, 1967) est l'adaptation de l'œuvre de Truman Capote sur l'assassinat de la famille Clutter. *The Strangler*<sup>866</sup> (*Le tueur de Boston*, 1964) et *The Boston Strangler*<sup>867</sup> (*L'Étrangleur de Boston*, 1968) racontent les assassinats successifs d'Albert DeSalvo et *Psycho*<sup>868</sup> (*Psychose*, 1960) d'Alfred Hitchcock emprunte au meurtrier Ed Gein la psychose œdipienne de Norman Bates. D'autres films puisent dans ces crimes de quoi fabriquer un tueur psychotique « générique » : *The Sniper*<sup>869</sup> (*L'homme à l'affût*, 1952), maltraité par sa mère dans son enfance, abat des femmes au hasard, *Peeping Tom*<sup>870</sup> (*Le voyeur*, 1960), traumatisé par son père, filme des femmes au moment où il les tue ou *No Way to Treat a Lady*<sup>871</sup> (*Le refroidisseur de dames*, 1968) montre un homme, obsédé par sa mère, qui tue les femmes qui lui ressemblent. Tous ces scénarios reflètent ainsi les figures criminelles et victimaires que la presse et la télévision valorisent pour leur puissance traumatogène et empathique : le tueur fou et sa victime innocente, choisie au hasard.

À mesure qu'il s'enracine dans la culture de masse, l'image du criminel « psychopathe » évolue. Dans les années 1950 et 1960, la maladie psychiatrique suffisait à expliquer, voire à excuser la folie meurtrière. Le film de Fleischer, *L'étrangleur de Boston* (1968), consacre ainsi plus d'un tiers de son récit à la personnalité dissociée d'Albert DeSalvo, interprété par l'acteur Tony Curtis. Durant les dernières quarante minutes, de longues scènes de conversations entre les psychiatres alternent avec des séquences où le tueur s'efforce, de manière douloureusement explicite, de se souvenir des meurtres dont on l'accuse. Son irresponsabilité est amplement soulignée et il inspire aux policiers, aux psychiatres et aux spectateurs l'empathie et la compassion normalement réservées à la victime. Sur ce point, le dialogue du

864 *Targets*, Peter Bogdanovich (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1968, film 104 min

865 *In Cold Blood*, Richard Brooks (réalisateur), USA, Columbia Pictures, 1967, film 134 min

866 *The Strangler*, Burt Topper (réalisateur), USA, Allied Artists, 1964, film 89 min

867 *The Boston Strangler*, Richard Fleischer (réalisateur), USA, Twentieth Century Fox, 1968, film 116 min

868 *Psycho*, Alfred Hitchcock (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1960, film 109 min

869 *The Sniper*, Edward Dmytryk (réalisateur), USA, Columbia Pictures, 1952, film 88 min

870 *Peeping Tom*, Michael Powell (réalisateur), UK, Anglo-Amalgamated Film Distributors, 1960, film 101 min

871 *No Way to Treat a Lady*, Jack Smight (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1968, film 108 min

commissaire chargé de superviser l'enquête, John S. Bottomly (Henry Fonda), avec sa femme est exemplaire :

« Je pense qu'il est sur le point de craquer.  
Je suis soulagée.  
Il souffre.  
Tu n'as pas l'air de t'en réjouir.  
Non mais je n'ai pas à affronter quelque chose d'aussi monstrueux en moi.<sup>872</sup> »

Dans le même esprit, la dernière image du film est un plan resserré sur le visage d'Albert DeSalvo, juxtaposé à une phrase qui exprime l'idée de responsabilité de la société vis-à-vis de tels individus : « Ce film est terminé mais le devoir qui incombe à la société de détecter et de traiter en amont les plus violents d'entre nous, n'a toujours pas été rempli.<sup>873</sup> »

L'approche étiologique du crime, la psychologisation du tueur multiple et l'idée que la société peut prévenir leur augmentation perdent progressivement du terrain dans l'opinion publique au cours des années pré-Reagan. On assiste au retour du mantra conservateur « *law and order* » (la loi et l'ordre) qui considère le criminel comme seul responsable de sa chute, soit parce qu'il a choisi délibérément la voie du crime, soit par atavisme. Le criminel-né de Cesare Lombroso est remis au goût du jour sous la forme du tueur en série : à travers les ravages qu'il inflige, il est systématiquement représenté comme le mal absolu contre lequel la société, la police et les institutions judiciaires ne peuvent rien. Ces images récurrentes d'un tueur de plus en plus dangereux et d'institutions judiciaires proportionnellement impuissantes permettent de présenter le justicier mais aussi la justice rétributive comme les seuls capables de le vaincre et de rétablir l'ordre : à partir de 1964, 80 % des policiers représentés dans les films n'appliquent plus les procédures légales régulières pour capturer les criminels. Ils n'étaient que 11 % avant cette date<sup>874</sup>. Le personnage le plus emblématique de cette

872 “ I think he's about to crack.

I'm glad.

He's suffering.

You don't seem to be jumping for joy either.

No but I don't have to face anything that monstrous about myself.”

873 “This film has ended but the responsibility of society for the early recognition and treatment of the violent among us has yet to begin.”

874 Jessica Allen, Sonia Livingstone, Robert Reiner, “True Lies: Changing Images of Crime in British Postwar Cinema”, *European Journal of Communication*, Vol. 13, n° 1, 1998, pp. 53-75 “Before the mid-1960s only 11 percent of police were vigilante cops: most abided by the due process of law in their apprehension of criminals. By contrast, since 1964 only four films in our sample featured due process police heroes – the rest (i.e. 80 percent of police heroes) all used vigilante tactics to a greater or lesser extent.”

nouvelle vision du policier est sans aucun doute *Dirty Harry*<sup>875</sup>, sorti en 1971, premier film d'une longue et prospère saga<sup>876</sup>. Héros de l'histoire, Harry Callahan poursuit un tueur en série, Scorpio (Scorpion), calqué sur le « tueur du zodiaque », tueur multiple qui sévit dans le nord de la Californie entre 1966 et 1968, aujourd'hui encore non-identifié. Le film s'ouvre sur la scène de crime d'une femme assassinée dans une piscine et se referme sur une scène de crime analogue, celle du tueur en série flottant dans une rivière, criblé des balles de l'inspecteur Harry. Les méthodes de voyou de celui-ci, son absence de toute déontologie et morale, se trouvent *in fine* justifiées par l'accumulation des victimes, au nombre desquelles figure notamment un enfant, pour mieux souligner l'inhumanité irréductible du tueur en série. L'historien du cinéma Wayne Douglass met en lumière la visée idéologique qui sous-tend le film :

« Comme le montre explicitement *Dirty Harry*, la police doit utiliser l'outil le plus basique pour lutter contre le crime, la violence. Pour le dire clairement, *Dirty Harry* suggère que la seule façon pour la société de lutter contre le criminel psychopathe est d'en recruter un. Le film souligne constamment les similitudes entre Harry et Scorpion.<sup>877</sup> »

Quelques années plus tard, le film policier *Eyes of Laura Mars*<sup>878</sup> (les yeux de Laura Mars, 1978), ne s'embarrasse plus d'une simple analogie : son tueur en série, qui décime l'entourage d'une photographe de mode, est l'inspecteur chargé de l'enquête. Comme dans la saga de l'inspecteur Harry, c'est la loi du talion, plutôt que la justice légale, qui s'exerce ici et l'incurable psychopathe meurt sous les balles de la photographe Laura Mars.

Le cinéma n'est pas le seul média de masse à ouvrir le chemin de la gloire au tueur psychopathe : le genre paralittéraire du *true crime* — récit basé sur un fait divers criminel réel — y participe également. En plein essor dans les années 1950, ces « romans-vérité » amplifient les paniques morales autour de nouvelles figures de criminels : l'adolescent tueur, le psychopathe et les duos d'assassins. Autrement

875 *Dirty Harry*, Don Siegel (réalisateur), USA, Warner Bros., 1971, 98 min

876 *Magnum Force*, Ted Post (réalisateur), USA, Warner Bros., 1973, 118 min ; *The Enforcer*, James Fargo (réalisateur), USA, Warner Bros., 1976, 93 min ; *Sudden Impact*, Clint Eastwood (réalisateur), USA, Warner Bros., 1983, 113 min ; *The Dead Pool*, Buddy Van Horn (réalisateur), USA, Warner Bros., 1988, 89 min.

877 Wayne J. Douglass, art. cit., «As Dirty Harry graphically demonstrates, the police are reduced to the most basic crime-fighting tool, the use of force. To put the case bluntly, Dirty Harry suggests that the only way society can fight the criminal psychopath is to hire one of its own. The film constantly points out the similarities between Harry and Scorpio.»

878 *Eyes of Laura Mars*, Irvin Kershner (réalisateur), USA, Columbia Pictures, 1978, film 104 min

dit, pour reprendre les termes de Jean Murley, spécialiste de culture populaire américaine, la figure du meurtrier dans les romans *true crime* s'impose comme « le réceptacle des peurs américaines, réelles et imaginaires.<sup>879</sup> » À l'instar du cinéma, les auteurs de *true crime* le dépeignent, jusqu'aux années 1970, comme un être humain que la maladie a rendu incontrôlable. Son histoire sociale et familiale, responsable de son passage à l'acte, est longuement retracée. Journaliste au *New York Times*, Lucy Freeman signe l'un des *true crime* les plus marquants de la décennie 1950, *Before I Kill More...*<sup>880</sup> (Avant que je ne tue à nouveau...). Elle raconte les crimes et la vie de leur auteur William Heirens (surnommé *The Lipstick Killer*), un étudiant âgé de dix-sept ans qui assassine sauvagement deux femmes et une enfant, entre 1945 et 1946. *Before I Kill More...* verse sans retenue dans la psychologisation du criminel et reflète cette « époque fascinée par Sigmund Freud » dont parle l'historien Roger Lane, et pour laquelle, dit-il, « l'affaire Heirens était du pain béni<sup>881</sup> » : le meurtrier, tueur adolescent et « psychopathe », symbolise les anxiétés sociales du moment. Freeman associe, dans son livre, interviews de psychiatres et du tueur, descriptions dramatiques des scènes de crime et divers documents « authentiques », comme cette photographie d'une scène de crime, qui parut probablement dans la presse<sup>882</sup> et qui lui donna son surnom : le mur d'un appartement, sur lequel est écrit, en lettres énormes et au rouge à lèvres (celui de sa victime), « Pour l'amour du ciel, attrapez-moi, avant que je ne tue encore, je ne peux pas me contrôler<sup>883</sup> ». Les propos de la journaliste sur la personnalité d'Heirens pointent en filigrane la responsabilité sociale, comme le message en clôture du film de Fleischer, et traduisent le regard compassionnel porté, dans ces années-là, au tueur psychopathe :

« PERSONNE N'A ÉCOUTÉ les cris d'angoisse que Bill poussait au fil des ans. Il implorait « Aidez-moi, aidez-moi », mais personne n'est venu le secourir. Il a fini par gribouiller son plaidoyer en rouge sang, sur le mur et avec le rouge à lèvres d'une victime en espérant que le monde entier le voit. [...] Quand on aura accepté que la colère violente est une forme de trouble émotionnel, ceux qui se rebellent

879 Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, Westport, Praeger, 2008, p. 45 “[...] the killer in true crime became the receptacle for both real and imagined American fears.”

880 Lucy Freeman, *Before I Kill More... The William Heirens Story, an Account and a Quest*, New York, Crown Publishers, 1955

881 Roger Lane, *Murder in America: A History*, Columbus, Ohio State University Press, 1997, p. 251 “In an age fascinated by Sigmund Freud, and by the promise of scientific advance, the Heirens case was red meat.”

882 Le cliché est en effet crédité « Sun-Times Photo », du journal *Chicago Sun-Times*.

883 Lucy Freeman, op. cit. p. 29 “For heavens sake catch me Before I kill more I cannot control myself”

seront peut-être davantage aidés. [...] Si nous voulons arrêter l'inhumanité de l'homme envers l'homme, nous devons savoir d'où elle provient. La cruauté extrême n'est pas naturelle chez l'homme ou la bête. On ne naît pas cruel. Rien dans nos glandes ne produit la cruauté. Elle se développe quand il n'y a pas d'amour. Bill Heirens se sentait mal-aimé, seul et plein de haine.<sup>884</sup> »

À partir de la fin des années 1960, la littérature *true crime* privilégie systématiquement les meurtres multiples et sexuels et se livre comme le cinéma à la même surenchère de carnages, de « scènes esthétisées où des corps lacérés, troués de balles, mutilés et anéantis sont amoureuxment détaillés<sup>885</sup> ». L'analyse psychologisante des premiers temps disparaît au profit d'une rhétorique du monstre et d'une vision manichéenne des individus. Le tout, généralement ponctué de réflexions ultra-conservatrices sur la responsabilité des mouvements sociaux et progressistes des dernières années dans le déclin moral de la société, dont le *serial killer* serait le symptôme le plus manifeste. *Helter Skelter: The True Story of The Manson Murders*, ouvrage sur les meurtres commis par la « famille » de Charles Manson et signé du procureur Vincent Bugliosi<sup>886</sup>, combine cette nouvelle veine sensationnaliste avec une vision moralisatrice et conservatrice de la criminalité. Dans le chapitre intitulé « Les meurtres », les descriptions des scènes de crime chez l'actrice Sharon Tate s'étirent sur plus d'une vingtaine de pages et l'auteur se complaît à les immerger dans le sang, comme le ferait un réalisateur de film gore. *Helter Skelter* offre aussi à ses lecteurs « un dossier de 64 pages, à glacer le sang, des photographies des victimes, des tueurs, des preuves<sup>887</sup> » qui, du moins en ce qui concerne celles des victimes, tient toutes ses promesses: malgré un aplat blanc « pudiquement » posé sur les cadavres, les nombreux clichés des scènes de crime exposent toute l'horreur de leur dernier instant. Sans surprise, les deux plus grandes photographies du dossier sont

884 Ibid. pp. 245-253 "NO ONE LISTENED over the years to Bill's cry of agony. Help me, help me, he begged, but no one rescued him. He finally had to scrawl his plea in the blood-red of lipstick on a victim's wall so the world might see it. [...] Perhaps more help will be given those who rebel when we come to accept that extreme anger is a form of emotional disturbance. [...] If we want to stop man's inhumanity to man, let us know from what inhumanity rises. Extreme viciousness is not natural for man or beast. No one is born vicious. There is nothing in our glands that creates cruelty. It develops in the absence of love. Bill Heirens felt unloved, alone, filled with hatred."

885 Jean Murley, op. cit. p. 89 « [...] aestheticized slow motion shots of bodies being torn, strafed with bullets, mutilated and destroyed in lovingly-rendered detail [...]"

886 Vincent Bugliosi, Curt Gentry, *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*, New York, Bantam Books, 1975 (1<sup>re</sup> éd. 1974)

887 La mention "A CHILLING 64-PAGE PHOTOGRAPHIC RECORD OF THE VICTIMS, THE KILLERS, THE EVIDENCE" apparaît sur la couverture du livre puis à nouveau après la page 330, là où le dossier est inséré, sur la page de titre qui l'introduit.

celles montrant les corps des deux victimes les plus célèbres, Sharon Tate et son ami, Jay Sebring, coiffeur renommé des stars d'Hollywood. Les légendes des images, où le sordide le dispute au pathos, sont dignes « d'un numéro du *Police Gazette* du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>888</sup> » :

« Elle avait été tellement poignardée que sa chemise de nuit était rouge. [...] De l'autre côté, devant la cheminée, se tenait une scène si effroyable que même les détectives les plus endurcis en ont été horrifiés. [...] Enceinte de huit mois, elle a supplié pour la vie de son enfant. [...] En plus des multiples coups de couteau, un couteau et une fourchette étaient plantés dans son corps, et le mot guerre avait été gravé sur son ventre.<sup>889</sup> »

Lorsqu'il traite des meurtriers de la « famille » Manson, Bugliosi se focalise particulièrement sur trois jeunes femmes et sur leur « gourou méphistophélique<sup>890</sup> », Charles Manson. Elles sont dépeintes comme « moins humaines que des poupées Barbie<sup>891</sup> », des « robots impitoyables et sanguinaires<sup>892</sup> », des « monstres humains, des mutantes<sup>893</sup> » sans cœur, sans âme et sans remord; elles aiment simplement « tuer des êtres humains<sup>894</sup> », haïssent leur famille, la société et « l'ordre établi<sup>895</sup> »; tour à tour disciples d'Hitler ou de Satan, elles n'auraient jamais obéi à Manson « si elles n'avaient pas déjà dans le tréfonds de leur être, dans leurs tripes, l'instinct meurtrier<sup>896</sup> ». Au-delà de cette peinture sans nuances, Bugliosi insiste également sur le coût exorbitant du procès « le plus cher, environ 1 million de dollars » et sur ses conséquences désastreuses pour tous ceux qui s'y trouvent mêlés, suggérant que le processus judiciaire constitue un gaspillage inutile pour des monstres sans âme :

« Pour presque tout le monde, l'épreuve a été non seulement longue mais coûteuse. Un certain nombre de jurés, pensant que leur salaire serait maintenu par leurs employeurs, se sont retrouvés sans rémunération ou licenciés. [...] La

888 Jean Murley, op. cit. p. 64

889 Vincent Bugliosi, Curt Gentry, op. cit. pp. 338-347 “She had been stabbed so often her white gown appeared red. [...] On the other side, in front of the fireplace, was a scene so incredible it horrified even the most case-hardened detectives. [...] Eight months pregnant, she pleaded for the life of her child. [...] In addition to the multiple stab wounds, a knife and fork were found protruding from his body, and the word war been carved on his stomach.”

890 Vincent Bugliosi, Curt Gentry, op. cit. p. 552

891 Ibid. p. 179 “[...] less of human beings than Barbie dolls.”

892 Ibid. p. 552 “[...] three heartless, bloodthirsty robots [...]”

893 Ibid. p. 606 “[...] human monsters, human mutations.”

894 Ibid. p. 614 “[...] like to kill human beings.”

895 Ibid. p. 656 “He [Manson] brought to the surface their latent hatred, their inherent penchant for sadistic violence, focusing it on a common enemy, the establishment.”

896 Ibid. p. 613 “[...] they would never have committed these murders in a million years if they did not already have murder in their guts, in their system.”

perte financière des avocats de la défense a été énorme [...] Daye Shinn, mariée à six reprises, a déclaré: “Je ne paye plus ni les traites de ma maison, ni mes pensions alimentaires.” [...] Commis d’office, Keith a avoué qu’il avait perdu sa clientèle privée et qu’il ne pensait pas retrouver de nouveaux clients suite à la mauvaise publicité. Un autre avocat y a laissé sa vie.<sup>897</sup> »

*Helter Skelter* flatte constamment le goût des lecteurs pour le voyeurisme macabre et recourt à une rhétorique de l’émotion pour les séduire avec des oppositions simplistes mais efficaces entre le mal et le bien, l’inhumain et l’humain, le monstrueux et le civilisé. Il est « autant un phénomène grand public que l’expression populaire des inquiétudes culturelles de son époque<sup>898</sup> » selon Murley, pour qui il représente l’archétype du futur roman *true crime*.

Contrairement au personnage du gangster, le tueur psychopathe n’est plus identifiable à « ses vêtements et ses voitures de luxe, à son entourage de femmes splendides et à sa mitrailleuse<sup>899</sup> »: depuis ses premiers pas, il est représenté en homme ordinaire, en voisin ou collègue familier, qui dissimule, sous son apparence inoffensive, une personnalité meurtrière et prédatrice. Ce qui fascine le public, comme le souligne la professeure de littérature gothique américaine, Nicola Nixon :

« [...] c’est précisément leur banalité, le fait qu’ils “parlent comme des comptables”, qu’ils occupent des emplois modestes, “inintéressants” comme travailleur dans le bâtiment/maître d’œuvre, trier le courrier, surveillant de cuves-mélangeuses dans une chocolaterie, qui rend leurs crimes d’autant plus choquants.<sup>900</sup> »

Dans *The Boston Strangler (L’étrangleur de Boston)*, par exemple, la succession des scènes de crime qui précède le dévoilement du tueur, ont permis au spectateur de mesurer pleinement sa dangerosité, de telle sorte que, lorsqu’il le voit apparaître dans un décor d’appartement modeste mais décent, regardant, ému, la retransmission

897 Ibid. p. 619 “For almost everyone, the ordeal was not only long but expensive. A number of the jurors, anticipating that they would be paid by their employers, now found themselves either unpaid or without jobs. [...] The financial sacrifice on the part of the defense attorneys was enormous. [...] Six-times-married Daye Shinn said: ‘I’m behind in my house payments and child support and my alimonies.’ [...] Keith, who received a fee from the county, since he was court appointed, admitted his private practice had gone downhill and that he didn’t expect to gain any new clients as a result of the publicity. The trial cost another attorney his life.”

898 Jean Murley, op. cit. p. 66 “[...] Helter Skelter is both a phenomenal lowbrow sensation and the popular expression of the cultural concerns of its time [...]”

899 Wayne J. Douglass, art. cit. “No longer is the modern criminal recognized by his fancy clothes, expensive car, glamorous women, tommy gun.”

900 Nicola Nixon, “Making Monsters, or Serializing Killers” in Robert K. Martin, Eric Savoy, *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, Iowa City, University of Iowa Press, 1998, pp. 217-236 “it is precisely their ordinariness, their characteristic of ‘sounding like accountants’ and being employed in low-profile ‘unexciting’ jobs like construction/contracting, mail sorting, vat mixing at a chocolate factory that makes their crimes seem all the more shocking.”

télévisée des funérailles de John Kennedy, il est sous le choc. Il l'est plus encore quand la caméra pivote et se décale brusquement pour montrer une femme en tablier dans la cuisine adjacente. Sa surprise atteint son comble lorsque se font entendre des voix d'enfants et qu'une fillette surgit dans le champ en se disputant avec son petit frère. La maman les sépare doucement puis la petite fille s'approche de son père et lui dit : « ne sois pas triste papa ». Il l'embrasse et la prend sur ses genoux. Dans la séquence qui suit immédiatement cette scène de vie familiale ordinaire, le spectateur voit le père aimant tuer une autre jeune femme chez elle. Les deux séquences sont liées de manière chronologique et symbolique par le même fond sonore provenant de l'enterrement télévisé de Kennedy. En jouant sur l'effet de contraste entre la tendresse de la première séquence et le déchaînement de violence de la deuxième, Fleischer suggère que le tueur est atteint du syndrome de personnalité multiple.

Dans la vie réelle, le tueur Ted Bundy doit sa célébrité et la fascination qu'il exerce sur le public, les réalisateurs, les scénaristes et les écrivains depuis maintenant cinquante ans, à ce fameux « masque de normalité ». Beau garçon aux cheveux courts, d'apparence impeccable, étudiant en droit brillant et jeune pousse prometteuse du Parti républicain, Bundy représente l'archétype du gendre idéal, aux antipodes des errances hippies et marginales d'un Charles Manson. L'arrestation et les deux procès de Bundy révèlent un prédateur qui ne se contentait pas de violer et de tuer mais infligeait à ses victimes supplices et mutilations<sup>901</sup>. Ann Rule a la chance de croiser sa route dans les années 1970 et profite de cette relation amicale passée pour écrire un roman *true crime*, *The Stranger Beside Me*<sup>902</sup> (*Un tueur si proche*), qui la fait passer du statut d'obscur autrice de récits criminels pour le magazine *True Detective* à celui de faiseuse de best-sellers. Leur amitié, longuement développée dans le livre, permet à Rule d'insister sur la normalité de façade de Bundy, d'autant plus que leur rencontre se produit, comble de l'ironie, dans un service d'appels d'urgence psychiatrique, où elle s'est engagée comme bénévole et où il travaille dans le cadre de ses études en psychologie :

901 Theodore Bundy est condamné à mort une première fois en 1979 pour deux meurtres et une seconde fois, en 1980, pour un troisième meurtre. Il en aurait confessé trente autres en 1989, la veille de son exécution sur la chaise électrique.

902 Publié en 1980, il est vendu à deux millions d'exemplaires, selon le *Washington Post* du 28 juillet 2015 [en ligne : <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/07/28/crime-writer-ann-rule-and-killer-ted-bundy-were-friends-before-they-were-famous/>]

« Comme nous travaillions en horaires décalés, la plupart d’entre nous ne se sont jamais rencontrés et c’est par pur hasard que Ted et moi sommes retrouvés en binôme. [...] Les bénévoles et les étudiants devaient d’abord être jugés aptes par Bob Vaughn, le pasteur protestant qui dirigeait la clinique et Bruce Cummins, qui était diplômé en psychiatrie sociale. Nous devions “prouver”, durant les trois heures de l’entretien d’admission, que nous étions foncièrement des gens normaux, impliqués et solides, capables de garder leur sang-froid dans l’urgence. [...] Contrairement à la plupart des autres étudiants, barbus aux cheveux longs, de l’époque, Ted se rasait de près et avait ses cheveux bruns ondulés coupés au-dessus des oreilles, comme les étudiants de mon époque, quand j’étais à l’Université quinze ans avant. Il portait un T-shirt, un jean et des baskets, et il entassait les manuels universitaires sur son bureau. Je l’ai aimé tout de suite. Le contraire aurait été difficile. [...] Je le revois, aussi clairement que si c’était hier, penché sur le téléphone, parler posément, sur un ton rassurant [...]. J’entends encore [...] sa voix d’une patience et d’une attention infinies [...]. Il n’était jamais brutal, ni impatient. [...] Il était brillant et, malgré ses nuits de permanence à la clinique d’urgence, il a obtenu d’excellentes notes à la fin de sa dernière année de psychologie. [...] S’agissant de son charme, je me souviens m’être dit que si j’avais été plus jeune et célibataire ou si mes filles avaient été plus âgées, il aurait presque pu être l’homme parfait.<sup>903</sup> »

Pour mieux inspirer l’effroi à ses lecteurs, Rule reprend la rhétorique du monstre dissimulé derrière le masque de la normalité et du charme.

La ville étant le terrain privilégié du gangster, il fallait trouver un nouveau cadre aux scènes de crime de ce moderne Dr Jekyll, un décor conforme à l’idée de façade : ce sera la campagne dans un premier temps, la banlieue pavillonnaire dans un second temps. À la faveur de plusieurs faits divers criminels retentissants, la ruralité – la petite ville<sup>904</sup>, le bourg, la ferme – devient en effet le décor privilégié par les scénaristes pour y installer les scènes de crime les plus inconcevables. Tout commence en 1957 alors

<sup>903</sup> Ann Rule, *The Stranger Beside Me*, New York, Pocket Books, 2009 (1<sup>re</sup> éd. 1980), pp. 26-38 “There were fifty-one volunteers and a dozen work-study students manning the crisis lines around the clock. Most of us never met because of the staggered schedules, the circumstances that made Ted and me partners were purely coincidental. [...] All of the volunteers and work-study students had to pass muster first during interviews with Bob Vaughn, the Protestant minister who directed the Crisis Clinic, and Bruce Cummins, who had a master’s in psychiatric social work. Through the three-hour intake interviews, we had ‘proved’ that we were essentially normal, concerned, and capable people who were not likely to panic in emergencies. [...] Unlike most of the other male college students of that era, who wore long hair and often had beards, Ted was clean-shaven and his wavy brown hair was cut above the ears, exactly the style that the male students had worn when I had attended the University fifteen years before. He wore a T-shirt, jeans, and sneakers, and his desk was piled with textbooks. I liked him immediately. It would have been hard not to. [...] I can picture him today as clearly as if it were only yesterday, see him hunched over the phone, talking steadily, reassuringly [...]. I can hear [...] the infinite patience and caring in his voice, [...]. He was never brusque, never hurried. [...] He was brilliant and making almost straight A’s in psychology in his senior year, even though most of his studying had to be done between calls during his all-night shifts at the Crisis Clinic. [...] As far as his appeal to women, I can remember thinking that if I were younger and single or if my daughters were older, this would be almost the perfect man.”

<sup>904</sup> Ce que les Américains appellent « Small town ».

que le tueur psychopathe est en train d'émerger : un fermier du Wisconsin, Ed Gein, fait la une de tous les journaux du pays et provoque une onde de choc durable en Amérique. Ce ne sont pas les deux meurtres qu'il a commis qui ébranlent le pays mais plutôt la scène de crime que les policiers découvrent lorsqu'ils se rendent chez lui et surtout la perquisition qui s'ensuit : toute sa maison est décorée et remplie d'objets fabriqués à partir de fragments de cadavres féminins qu'il déterrait depuis des années dans les cimetières alentours. L'écrivain Harold Schechter fait l'inventaire des effroyables trouvailles dont la presse de l'époque se délecta, photos à l'appui :

« Lorsque la police arriva à la ferme d'Eddie pour lui demander où se trouvait M<sup>me</sup> Worden, ils tombèrent nez à nez avec le corps de la grand-mère de 58 ans dans la cuisine d'été à l'arrière de la maison. Suspendue par les chevilles à une poulie, elle avait été décapitée, éviscérée, pendue et accommodée comme un cerf abattu. [...] Ce qu'ils trouvèrent au cours de cette longue nuit cauchemardesque dépassait en horreur tout ce qu'on pouvait imaginer. Bols à soupe fabriqués avec des crânes. Chaises en chair humaine. Abat-jour en peau humaine. Une boîte pleine de nez. Un cordon à store fait avec les lèvres d'une femme. Une boîte à chaussures contenant une collection d'organes génitaux féminins. Une ceinture de mamelons. Neuf visages féminins, soigneusement momifiés, empaillés avec du papier journal et accrochés au mur comme des trophées de chasse. Un gilet complet en peau, avec des seins, prélevés sur le torse d'une femme d'âge mûr. [...] Vers 4h30 du matin, après avoir fouillé l'épouvantable fatras de la maison de Gein, un enquêteur découvrit sous un matelas fétide, un sac en toile de jute sanglante. Il contenait une tête fraîchement coupée. Deux clous, sur lesquels une ficelle se trouvait attachée, étaient insérés dans les oreilles. C'était la tête de Bernice Worden. Eddie Gein allait l'accrocher au mur en guise de décoration.<sup>905</sup> »

La répulsion que l'Amérique éprouve face à la « ferme de l'horreur » va bien au-delà de la démente d'Ed Gein car elle découvre, sidérée, que le danger et l'abomination peuvent se dissimuler au sein d'une communauté rurale, censée incarner l'antithèse

905 Harold Schechter, *Ripped from the Headlines!: The Shocking True Stories Behind the Movies' Most Memorable Crimes*, New York, Little A, 2020, [édition numérique non paginée] « When the police arrived at Eddie's farmhouse to question him about Mrs. Worden's whereabouts, they came upon the body of the fifty-eight-year-old grandmother in the summer kitchen behind the house. Hanging by her heels from a pulley, she had been beheaded, disemboweled, and strung up and dressed like a butchered deer. [...] What they found in the course of that long, hellish night was appalling beyond belief. Soup bowls made from skulls. Chairs upholstered in human flesh. Lampshades fashioned from skin. A boxful of noses. A shade pull made from a woman's lips. A shoebox containing a collection of preserved female genitalia. A nipple belt. The faces of nine women, carefully dried, stuffed with newspaper, and mounted on a wall like hunting trophies. A skin vest, complete with breasts, flayed from the upper torso of a middle-aged woman. [...] At around 4:30 a.m., after searching through the ghastly clutter of Gein's home, an investigator discovered a bloody burlap sack shoved under a fetid mattress. Inside was a freshly severed head. Two ten-penny nails, each with a loop of twine tied to the end of it, had been inserted into the ears. The head was Bernice Worden's. Eddie Gein was going to hang it on the wall as a decoration. »

absolue de l'insécurité et de l'anonymat des villes. Le schizophrène Ed Gein entre au panthéon des icônes culturelles et populaires grâce au cinéma où il apparaît dès 1960 sous les traits de Norman Bates, le tenancier meurtrier d'un motel isolé dans *Psycho* (*Psychose*) d'Alfred Hitchcock. En 1974, il inspire le personnage de Leatherface, dernier rejeton d'une famille consanguine au fin fond de la campagne texane dans *The Texas Chain Saw Massacre* (*Massacre à tronçonneuse*) de Tobe Hooper puis il se réincarne, en 1991, dans le tueur James Gump de *The Silence of the Lambs* (*Le silence des agneaux*).

Dès lors, cinéastes et scénaristes s'emparent de cette ruralité jusque-là insoupçonnée et insoupçonnée pour en faire un décor inquiétant, propice aux pires turpitudes, dans lequel des citadins perdus se retrouvent mortellement piégés. Le premier film à jouer sur cet imaginaire de la campagne dangereuse est *Deliverance*<sup>906</sup> (*Délivrance*) du réalisateur John Boorman, sorti en 1972. « Grand-père influent<sup>907</sup> » du genre horrifique qui va suivre, le film raconte l'aventure effroyable de quatre amis citadins venus dans les Appalaches pour y faire du canoë, le temps d'un week-end. La rencontre avec les autochtones, dépeints comme des brutes physiquement et mentalement dégénérés, transforme l'excursion en cauchemar. Le film illustre les propos de David Bell, chercheur en géographie culturelle, sur l'évolution dans la représentation des ruraux au cinéma :

« Alors que dans le film d'horreur classique hollywoodien (comme les films de Frankenstein chez Universal Studios), les villageois se rassemblent pour vaincre le monstre qui envahit le village [...], dans les films [contemporains], ce sont les villageois qui sont des monstres invincibles.<sup>908</sup> »

De nombreux films d'horreur<sup>909</sup> s'engouffrent dans la brèche ouverte par *Deliverance* et installent durablement l'image d'une ruralité coupée de la civilisation, métaphorique de l'Autre monstrueux, menaçant et meurtrier. Si cet imaginaire évoque les forêts

906 *Deliverance*, John Boorman (réalisateur), USA, Warner Bros., 1972, film 109 min

907 Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1992), p. 126 “[...] the film that stands as the influential granddaddy of the tradition: *Deliverance* (1972).”

908 David Bell, “Anti-Idyll: rural horror” in Paul Cloke, Jo Little (dir.), *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation, and Rurality*, London, Routledge, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1997), p. 93 “Whereas in the classical Hollywood horror film (such as Universal Studios’ Frankenstein movies), the monster invades the village and it is up to the villagers to pull together and defeat it [...], in the films [...] the villagers are the monsters, and they often cannot be defeated.”

909 Pour ne citer que les succès commerciaux de la décennie : *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977) et *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980); ces films ont fait l'objet soit d'un remake dans les années 2000 (*The Last House on the Left* et *The Hills Have Eyes*), soit d'une saga parfois interminable (8 films pour *The Texas Chain Saw Massacre* et 12 pour *Friday the 13th*).

sombres et impénétrables du folklore et des légendes populaires, il se présente, dans le cadre culturel américain, comme un avatar désabusé, ironique et critique de l'imaginaire de la frontière, cette conquête civilisatrice de terres prétendument vierges et sauvages sur laquelle s'est fondée l'identité américaine<sup>910</sup>.

Mais la ruralité ne suffit pas, à elle seule, à exprimer la banalité du tueur psychopathe. À la fin des années 1970, un nouveau décor criminel fait son apparition au cinéma, d'abord dans le genre horrifique : la banlieue pavillonnaire, propre et typiquement américaine. John Carpenter est le premier à le consacrer dans son film *Halloween*<sup>911</sup> (*Halloween: La Nuit des masques*) sorti en 1978. Il explique, au cours d'une interview, que l'effet d'horreur recherché provient logiquement du jeu de contraste entre deux imaginaires opposés :

« [...] ce qui est plus difficile à faire, c'est de tourner un film d'horreur dans un décor de banlieue, avec une jolie petite rangée de maisons et de belles pelouses manucurées, un lieu que vous présumez extrêmement sûr. Parce que si l'horreur peut se produire là, elle peut se produire n'importe où [...] La banlieue est censée être sûre. Votre maison est censée être un sanctuaire.<sup>912</sup> »

L'idée de l'horreur surgissant dans un lieu aussi emblématique de la norme et du conformisme que la banlieue est en parfaite adéquation avec celle du tueur sanguinaire dissimulé derrière son apparence ordinaire. Loin d'être un étranger, le meurtrier d'*Halloween*, Michael Myers, est lui-même un pur produit de la communauté suburbaine qu'il va massacrer, comme le souligne Bernice Murphy, spécialiste de littérature populaire et horrifique américaine :

« L'âge de Michael indique qu'il est certainement né en 1957, ce qui signifie qu'il est le fruit du baby-boom de l'après-guerre, le même qui a nourri la croissance des banlieues [...] il est à la banlieue ce que le requin de *Jaws*<sup>913</sup> est à la mer : un tueur impitoyable qui navigue dans son élément naturel [...]»<sup>914</sup> »

910 Sur le mythe de la frontière, voir Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Atheneum, 1992

911 *Halloween*, John Carpenter (Réalisateur), USA, Compass International Pictures, 1978, film 91 min

912 Cité in Bernice M. Murphy, *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 143 « [...] the harder thing to do then is to take a horror movie and put it into a suburban atmosphere, with a nice little row of houses and beautiful manicured lawns and some place that you can assume is very safe. Because if horror can get there, it can get anywhere [...] Suburbia is supposed to be safe. Your house is supposed to be a sanctuary. »

913 En français, *Les dents de la mer*, film de Steven Spielberg, sorti en 1975

914 Bernice M. Murphy, op. cit. p. 142 « Michael's age means that he was most probably born in 1957 which means that he is both a product of the post-war baby boom which fuelled the growth of suburbia [...] he is to suburbia what the shark in *Jaws* was to the sea: a remorseless killer who cruises his natural element [...] »

Si Carpenter choisit la banlieue pavillonnaire comme décor à ses scènes de crime, c'est aussi parce que ce symbole idéalisé du boom économique de l'après-guerre et de la classe moyenne blanche, est dénigré depuis les débuts de son développement, ce qui ne l'empêche pas d'être toujours plébiscitée par les Américains : entre 1950 et 1970, sa population passe de trente-six millions à soixante-quatorze millions et à la fin des années 1970, la banlieue représente le lieu de vie dominant des citadins<sup>915</sup> ; la moitié de la population américaine y vit en 1990<sup>916</sup>. Spécialiste de la culture populaire et du cinéma américain, Kendall Phillips décrit la culture particulière qui s'y est développée, sans équivalent en Europe, et il explique pourquoi l'image parfaite s'est depuis longtemps fissurée :

« [...] la culture suburbaine s'est construite autour d'une consommation ostentatoire, l'acquisition de produits nouveaux, imposants et tape-à-l'œil lui servant de moyen pour obtenir un statut culturel distinct. [...] La culture suburbaine est une culture de consommation. [...] le pavillon de banlieue est devenu une île privée de plus en plus tournée vers l'intérieur. [...] Les familles ont réalisé leur rêve de consommation ostentatoire – une magnifique maison vitrine dans une banlieue aisée – mais ce rêve a son revers sombre : un sentiment de confinement, d'isolement et de chaos.<sup>917</sup> »

En transformant cette banlieue en scène de crime géante, Carpenter sape les fondements du mode de vie et du rêve américains dont elle est le symbole le plus manifeste. Ceci d'autant plus qu'au moment de la sortie du film, un flot de représentations nostalgiques et idéalisées de la banlieue des années 1950<sup>918</sup> se répand, orchestré par la droite conservatrice et religieuse qui promet « de restaurer une société aux vertus simples, une vieille Amérique basée sur la famille, l'église et la valeur du

915 Bernadette Hanlon, *Once the American Dream: Inner-ring Suburbs of the Metropolitan United States*, Philadelphia, Temple University Press, 2010, p. 56 “Between 1950 and 1970, the suburban population doubled from thirty-six million to seventy-four million; by the end of the 1970s, suburbs were the dominant home of metropolitan residents.”

916 Michael P. Conzen (ed.), *The Making of the American Landscape* (Second edition), New York, Routledge, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 1990), p. 412 “Today, suburbia accounts for approximately 50 percent of the nation's total population [...]”

917 Kendall R. Phillips, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport, Praeger, 2005, p. 66 “[...] suburban culture defined itself through conspicuous consumption, the purchase of large, flashy, new products as a means of defining cultural status. [...] Suburban culture is a consuming culture. [...] the suburban home became a private island that turned increasingly inward. [...] Families achieved their dream of conspicuous consumption – a gorgeous showcase home in an affluent suburb – but the dark underside was a sense of confinement, isolation, and confusion.”

918 À la télévision, la série *Happy Days* (1974-1984 sur ABC) et ses dérivés, *Laverne & Shirley* (1976-1983 sur ABC) et *Mork and Mindy* (1978-1982 sur ABC) ; au cinéma, les films *American Graffiti* de George Lucas (1973), *The Lords of Flatbush* de Martin Davidson et Stephen Verona (1974), *The Buddy Holly Story* de Steve Rash (1978), *Grease* de Randal Kleiser (1978) ou encore *The Wanderers* de Philip Kaufman (1979) ; voir Kendall R. Phillips, op. cit. p. 131

travail.<sup>919</sup> » Une Amérique illusoire que Carpenter, anti-Républicain et anti-Reagan notoire, offre comme terrain de jeu à la démente de son *serial killer* banlieusard.

À partir d'*Halloween*, les scènes de crime dans les banlieues pimpantes se multiplient à l'écran. Citons comme dernier exemple l'immense succès cinématographique qui clôt la décennie : *The Amityville Horror*<sup>920</sup> (*Amityville, la maison du diable*), basé sur le massacre des six membres d'une même famille perpétré par le fils aîné dans leur belle maison d'une banlieue cossue new-yorkaise où elle résidait depuis une dizaine d'années<sup>921</sup>. Le film s'ouvre sur le récit de la tuerie à travers une succession saccadée et rapide de photographies des scènes de crime – plans larges et serrés des parents et de la fratrie abattus dans leur lit, éclaboussures de sang sur les murs, draps, etc. –, des corps à la morgue, des comptes rendus médico-légaux, des coupures de presse et d'images diverses de policiers au travail, avec, toujours en toile de fond, cette magnifique et spacieuse maison de banlieue. Si le film nourrit cet imaginaire de la banlieue-scène de crime, il revigore également celui du lieu à jamais maudit, contaminé par les meurtres qui s'y sont produits : dans ce film et les cinq autres de la saga *Amityville*<sup>922</sup>, les propriétaires se succèdent dans la maison, incapables d'y rester et ceux qui s'obstinent meurent d'une mort atroce.

Contrairement à la figure d'exception du gangster, celui qui incarne désormais le « nouveau visage du Mal<sup>923</sup> », comme le dit Mark Seltzer, spécialiste de littérature et de culture américaine, est d'une banalité confondante, « anormalement normal<sup>924</sup> ». Son terrain de chasse n'est plus la ville et ses bas-fonds mais la campagne ou la banlieue dont il est issu : il devient ce « voisin sorti de l'enfer<sup>925</sup> ». Au commencement des années 1980, le tueur en série est déjà bien ancré dans la culture de masse mais il n'a pas encore obtenu une reconnaissance et un label officiels.

---

919 Peter N. Carroll cité in Kendall R. Phillips, op. cit. p. 132 “to restore a world of simple virtues, an old America based on family, church and the work ethic.”

920 *The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg (réalisateur), USA, Professional Films, Inc, 1979, film 118 min

921 Le 13 novembre 1974, Ronald DeFeo tue son père, sa mère et ses quatre frères et sœurs dans leur maison d'Amityville.

922 La saga comprend *Amityville II: The Possession* (1982), *Amityville 3-D* (1983), *The Amityville Horror* (remake, 2005), *Amityville: The Awakening* (2017), *The Amityville Murders* (2018)

923 Mark Seltzer, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, New York, Routledge, 1998, p. 105 “The new face of Evil”

924 Ibid. p. 9 “Abnormally Normal”

925 On ajoute le vocable idiomatique “from hell” pour indiquer l'horreur de quelque chose ou la méchanceté de quelqu'un. Le blog Worldhistory.net répertorie les occurrences de l'expression « Neighbours from hell » [en ligne : <https://wordhistories.net/alphabetical-index/#N>]

À cette époque, la réputation du FBI est terriblement entachée après les révélations en cascade sur son légendaire directeur, Edgar Hoover, mort en 1972, et le scandale du Watergate<sup>926</sup>. Celui qui lui va lui permettre de redorer son blason, « le sauveur du Bureau » comme l'appelle le chercheur en culture populaire, David Schmid<sup>927</sup>, se trouve juste au coin de la rue : ce sera le tueur en série. Sa naissance juridique a lieu lors d'une conférence de presse tenue conjointement par le ministère de la justice et le FBI, à Washington le 26 octobre 1983. Sous un titre alarmant, « 35 meurtriers à victimes multiples pourraient être dans la nature, selon les États-Unis », le *New York Times* en rend compte dans ses pages, deux jours après :

« Lors d'une conférence de presse mercredi, les responsables du ministère ont rendu publics les résultats de leurs recherches préliminaires sur ce qu'ils appellent le problème des "meurtres en série", meurtres commis par des individus tels que Jack l'éventreur ou l'étrangleur de Boston. Ils ont défini les "meurtres en série" comme étant ceux qui tuent pour d'autres raisons que la cupidité, la querelle, la jalousie ou le conflit familial. Contrairement aux meurtriers de masse, dont les meurtres se produisent tous au même endroit, les meurtriers en série franchissent souvent les limites des villes et des États [...] Les premières études sur les meurtres non résolus et les entrevues avec des meurtriers en série condamnés ont convaincu les responsables qu'il pourrait y avoir 35 tueurs en série en liberté dans ce pays aujourd'hui [...]. Il a parlé d'un médecin légiste qui, après avoir passé en revue les meurtres non élucidés au cours des trois dernières années dans sa ville, « pense aujourd'hui que cinq meurtriers en série sévissent là-bas ». Il a refusé de dire de quelle ville il s'agissait. Le but de la recherche [...] est de mettre en place [...] un programme pour arrêter les criminels violents. [...] le programme coûterait 2,9 millions de dollars pour deux ans.<sup>928</sup> »

Selon les dires des officiels, le *serial killer* constituerait une menace majeure pour la sécurité du pays entier parce qu'il est « extrêmement intelligent<sup>929</sup> » et qu'il a « l'air

<sup>926</sup> Sur ce sujet, voir Richard Gid Powers, *G-men, Hoover's FBI in American Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1983, surtout le dernier chapitre "Postmortem: today's FBI" p. 255

<sup>927</sup> David Schmid, *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 76-77, "Help for the Bureau was just around the corner, and it came from a most unlikely source: the serial killer."

<sup>928</sup> "35 Murderers of Many People Could Be at Large, U.S. Says" *New York Times*, 28 octobre 1983 "At a news conference Wednesday, department officials disclosed some of the findings from their preliminary research into what they call the problem of "serial murders," killings by such people as Jack the Ripper or the Boston Strangler. They defined "serial murderers" as those who kill for reasons other than greed, a fight, jealousy or family disputes. Unlike mass murderers, whose killings all occur in one spot, serial murderers often cross city and state lines [...] The early surveys of existing unsolved murders and interviews with convicted serial murderers have persuaded officials that there may be 35 repeat murderers at large in this country today [...] He said that one medical examiner was asked recently to review unsolved murders in his city over the last three years and, as a result, "now believes they have five serial murderers there." He declined to identify the city. [...] The goal of the research [...] is to set up a program [...] on apprehending violent criminals. [...] the program would cost \$2.9 million for two years."

<sup>929</sup> Robert Lindsey, "Officials Cite a Rise in Killers Who Roam U.S. for Victims", *New York Times*, 21 janvier 1984

aussi normal que le voisin d'à côté<sup>930</sup> », ce qui « rend sa détection plus difficile<sup>931</sup> ». Il s'agirait d'une « épidémie<sup>932</sup> » et le FBI avance le chiffre saisissant, mais erroné, de 4000<sup>933</sup> victimes par an. Robert Ressler, ancien agent du FBI et promoteur du terme « *serial killer*<sup>934</sup> », l'avouera du bout des lèvres des années plus tard :

« Nous avons utilisé une vieille tactique en cours à Washington: alimenter l'hystérie et agiter le problème pour amener le Congrès et les hauts responsables de l'exécutif à y prêter attention.<sup>935</sup> »

L'exagération du nombre des victimes et le portrait effrayant que le FBI dresse du tueur déclenchent une vague de panique<sup>936</sup> qui, largement alimentée par les médias, profite au Bureau, comme l'explique Schmid :

« L'accent mis sur les homicides sexuels induit une image extrêmement incomplète et déformée du meurtre en série [...] En outre, cette image déformée d'un meurtrier en série qui sélectionnerait ses victimes au hasard et tuerait avec une brutalité extrême, aggrave la peur du public et son sentiment que la société est assiégée. [...] un tel niveau de peur, voire de panique, rend le public plus réceptif à l'idée que seule une importante implication fédérale dans les meurtres en série viendrait à bout du problème. [...] Autrement dit, l'approche du FBI envers le meurtre en série a été pratiquement identique à celle qu'il a eu dans le passé avec le gangster: formuler un problème criminel dans les termes les plus excessifs possibles, donner au public américain la sensation qu'il est assailli, puis proposer le FBI comme la seule solution crédible face au problème.<sup>937</sup> »

Outre qu'il sert à réhabiliter le FBI, le *serial killer* permet par la même occasion à Ronald Reagan et à son administration de s'appuyer sur un large consensus public

930 *New York Times*, 28 octobre 1983

931 Ibid.

932 *New York Times*, 21 janvier 1984

933 Sur les chiffres, voir Philip Jenkins, op. cit. pp. 63-70; David Schmid, *Natural Born Celebrities*, op. cit. p. 82

934 Selon Ressler, il serait même l'inventeur du terme: “[...] I coined the term serial killer, now much in use. » in Robert K. Ressler, Tom Shachtman, *Whoever Fights Monsters: My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI*, New York, St. Martin's Press, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1992), [édition numérique non paginée]

935 Ibid. “In feeding the frenzy, we were using an old tactic in Washington, playing up the problem as a way of getting Congress and the higher-ups in the executive branch to pay attention to it.”

936 Philip Jenkins explique que l'intense couverture médiatique qui suit la conférence de presse amplifie et dramatise à outrance le phénomène du « *serial killer* » particulièrement à la télévision où des émissions spéciales voient le jour; voir section “The panic, 1983-1985” du chapitre 3 in Philip Jenkins, op. cit., p. 63

937 David Schmid, *Natural Born Celebrities*, op. cit. p. 79 “The focus on sexual homicide reinforce an extremely limited and distorted image of what serial murder is [...] This distorted image of serial murder, moreover, increases the public's level of fear and their sense that society is under siege, partly because the crimes are so vicious, and partly because the victim selection of this type of serial murderer seems so random. [...] this level of fear, if not panic, makes the public more responsive to the idea that massive federal involvement in serial murder is the only way something can be done about this problem. [...] In other words, the FBI's approach to serial murder has been practically identical to its approach to the gangster earlier: define a crime problem in the most extreme terms possible, generate a siege mentality among the American public, and then offer the FBI as the only feasible solution to the problem.”

pour mettre en œuvre sa politique sécuritaire du « *law and order* » (la loi et l'ordre), centrée essentiellement sur l'enfermement, au détriment de la prévention.

Dans un autre article du *New York Times*, consacré de nouveau au *serial killer*, un capitaine de police affirme que le sexe serait le « [...] facteur dominant dans presque tous les meurtres en série<sup>938</sup> ». Crime, sexe et torture, il n'en fallait pas plus pour que les médias voient dans le tueur en série un excellent produit d'appel pour attirer les consommateurs. Si, comme on peut s'y attendre, la presse, les tabloïdes surtout, se jettent sur le sujet, c'est pourtant à la télévision que revient la palme de sa médiatisation hypertrophiée. Favorisée par la dérégulation<sup>939</sup> de l'administration Reagan, la télévision, laissée libre désormais de ses contenus et profitant sans restriction de la manne publicitaire, invente un nouveau genre d'émissions autour du fait divers criminel : l'infotainment, un mélange de divertissement et d'information, de reconstitutions fictives et d'images réelles. Des programmes que Ray Surrette, spécialiste du crime et des médias, décrit ainsi :

« Bien que ces émissions de télé-réalité criminelles se parent des oripeaux du journalisme traditionnel, leur finalité divertissante est à peine déguisée et la réalité qu'elles construisent n'est pas très jolie. Elles mélangent reconstitutions, acteurs et interviews, utilisent des angles de caméra, de la musique, des éclairages et des décors dans le but d'amplifier la dramatisation et le spectacle. On pousse en outre les téléspectateurs à présumer de l'exactitude du contenu grâce à l'utilisation de "correspondants" et de "reporters" auto-qualifiés. La loi et l'ordre, le contrôle social et le point de vue de la police dominant ces représentations stéréotypées du crime, des criminels et des victimes.<sup>940</sup> »

Le *serial killer* devient ainsi la vedette du petit écran. Il apparaît dès 1984 comme sujet principal d'une longue émission sur HBO, *Murder: No Apparent Motive*<sup>941</sup>

---

938 *New York Times*, 21 janvier 1984, « [...] you'll find sex as the dominant factor in almost all the serial murders »

939 Voir Robin Andersen, Jonathan Gray, *Battleground: The Media* (Volumes 1&2), Westport, Greenwood Press, 2008, p. 433; LeRoy Ashby, *With Amusement for All: A History of American Popular Culture Since 1830*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2006, p. 456

940 Ray Surrette, *Media, Crime, and Criminal Justice: Images, Realities, and Policies*, Belmont, Wadsworth, 2011 (1<sup>re</sup> édition 2007) p. 22 "Despite their use of the trappings of traditional news and journalism, crime reality shows are thinly disguised entertainment, and the reality that they construct is not pretty. They mix reconstructions, actors, and interviews and employ camera angles, music, lighting, and sets to enhance their dramatic and entertainment elements. Viewers are further encouraged to accept the content as straightforward through the use of self-labeled 'correspondents' and 'reporters.' Law and order, social control, and the point of view of law enforcement officials dominate within stereotyped portraits of crimes, criminals, and victims." Sur ces émissions, voir aussi Jean Murley, op. cit. p. 109; Mark Fishman, Gray Cavender (eds.), *Entertaining Crime: Television Reality Programs*, Oxon, Routledge, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 1998)

941 *Murder: No Apparent Motive* fait partie d'une série de docudramas, *America Undercover*, diffusée sur HBO de 1983 à 2006; la plupart des sujets traitent de la drogue, du sexe, de la prostitution, du viol et du meurtre.

(Meurtre : sans mobile apparent). Elle s'ouvre pendant dix longues secondes sur une authentique photographie de scène de crime, une femme ensanglantée sur un lit<sup>942</sup>. Le narrateur, masculin, reprend le discours du FBI et annonce en voix-off sur un ton grave : « Quatre mille par an. Morts. Tués par de parfaits inconnus. C'est une épidémie de meurtres en Amérique. Des meurtres sans mobile.<sup>943</sup> » Durant plus d'une heure, le téléspectateur est précipité dans un maelström d'interviews d'agents du FBI, de policiers, des tueurs Edmund Kemper<sup>944</sup> et Ted Bundy, de parents de victimes ; on le bombarde de coupures de presse, de photographies de scènes de crime et de reconstitutions, jamais mentionnées comme telles. Huit *serial killers*<sup>945</sup> y sont évoqués et l'on insiste lourdement sur la jeunesse et le sexe féminin des victimes, sur l'atrocité des crimes et sur la mobilité des meurtriers qui empêche leur arrestation précoce. Le choix d'interroger Kemper et Bundy illustre la volonté de l'émission et du FBI de démontrer la rationalité et l'intelligence de ce type de tueurs : avec un QI supérieur à la moyenne<sup>946</sup>, Kemper s'exprime admirablement bien, sur un ton agréable et pondéré ; Bundy, intelligent lui aussi, a la séduction discrète et l'éloquence de l'homme éduqué. À la suite de *Murder: No apparent motive*, les émissions sur les tueurs en série déferlent sur les chaînes américaines : *Unsolved Mysteries* (Mystères non résolus, 1987-2002<sup>947</sup>), *Manhunt Live!* (Chasse à l'homme en direct, 1988<sup>948</sup>), *America's Most Wanted* (Les plus recherchés d'Amérique, 1988-2022<sup>949</sup>), *48 Hours* (48 heures, 1988-2011<sup>950</sup>), *Inside Edition* (Vu de l'intérieur, depuis 1989<sup>951</sup>). L'emballement est tel que, du fond de leur cellule, les tueurs en série croulent à présent sous les demandes d'interviews et lorsque celles-ci aboutissent, elles sont relayées sur toutes les chaînes et dans toutes les émissions, mêmes les plus convenables : Henry Lee Lucas, par exemple,

942 La photographie réapparaît plus loin et l'on apprend qu'il s'agit de l'une des victimes de Ted Bundy à l'université de Floride à Tallahassee ; il tue deux étudiantes, Lisa Levy et Margaret Bowman, dans la maison de la sororité Chi Omega.

943 "Four thousand a year dead. Killed by total strangers. It's an epidemic of murder in America murder with no motive."

944 Arrêté en 1973 pour les meurtres de neuf femmes, dont sa mère et sa grand-mère, et un homme, son grand-père.

945 Albert DeSalvo (the Boston Strangler), David Berkowitz (Son of Sam ou the .44 Caliber Killer), Kenneth Bianchi et Angelo Buono Jr. (Hillside Stranglers), John Wayne Gacy (the Killer Clown), Ted Bundy (the Lady Killer), the Green River Killer (Gary Ridgway qui ne sera pas identifié et arrêté avant 2001), Henry Lee Lucas.

946 "145" selon James C. Oleson, *Criminal Genius: A Portrait of High-IQ Offenders*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 15

947 1987-1997 sur NBC, 1997-1999 sur CBS, 2001-2002 sur Lifetime

948 En prime time sur Kusi-tv avec comme présentateur la star de télévision Patrick Duffy ; essentiellement sur le Green River Killer.

949 Sur Fox

950 Sur CBS

951 Sur CBS

tueur en série affabulateur dont les aveux<sup>952</sup> se multiplient proportionnellement à sa couverture médiatique, a plusieurs fois les honneurs d'émissions aussi populaires et généralistes que *Good Morning America*<sup>953</sup> (Bonjour l'Amérique).

Le *serial killer* prédomine maintenant dans la plupart des médias américains – émissions, téléfilms, biographies, articles par centaines – mais il n'a pas encore accédé au rang de superstar. C'est chose faite avec la fiction *The Silence of the Lambs* (*Le silence des agneaux*) : d'abord le best-sellers<sup>954</sup> de Thomas Harris, publié en 1988, puis son adaptation cinématographique qui remporte un succès planétaire<sup>955</sup> et pas moins de cinq Oscars trois ans plus tard<sup>956</sup>. Le spécialiste de littérature américaine et de culture populaire Philip Simpson dit de Harris qu'il est « peut-être l'homme le plus directement responsable de la ferveur éruptive pour les tueurs en série des années 1980 et 1990, de la réitération cyclique actuelle des fictions de meurtres en série et de la forme future du mythe lui-même.<sup>957</sup> » Le succès du livre – puis du film – tient en partie à la présence de deux tueurs, James Gumb et Hannibal Lecter, dont les personnalités sont un mélange de plusieurs véritables *serial killers*. Harris s'était en effet rendu au préalable à Quantico en Virginie pour y puiser son inspiration et rencontrer le profileur Robert Ressler<sup>958</sup> qui raconte :

« Lui et moi avons passé plusieurs heures ensemble durant lesquelles je lui ai montré des diapositives sur divers cas, notamment ceux de Kemper et de Chase<sup>959</sup>. [...] Lors d'une deuxième visite, [...] je lui ai montré d'autres cas particuliers, dont celui d'Ed Gein, qui est devenu en partie le modèle du méchant dans *Le silence des agneaux*.<sup>960</sup> »

952 Il ira jusqu'à s'accuser de 360 meurtres ; il sera condamné pour onze meurtres avérés.

953 Voir Jenkins, op. cit. p. 64

954 Selon *The Guardian*, il se serait vendu à la date de 2013, 11 millions d'exemplaires dans le monde. [en ligne: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/aug/01/silence-of-the-lambs-25-years>]

955 Le film rapporte presque 273 millions de dollars dans le monde. Voir le site français: <http://jpbox-office.com/fichfilm.php?id=5034>

956 Oscar 1992 du meilleur film et réalisateur (Jonathan Demme), du meilleur acteur (Anthony Hopkins), de la meilleure actrice (Jodie Foster) et de la meilleure adaptation (Ted Tally).

957 Philip L. Simpson, *Psycho paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000, p. 83 «Harris is perhaps the man most directly responsible for the 1980s and 1990s explosion of interest in serial killers, the current cycle of fictional narratives of serial murder, and the future shape of the mythos itself.»

958 Le VICAP, c'est-à-dire le Violent Criminal Apprehension Program chargé d'étudier le serial killer.

959 Richard Chase surnommé « le vampire de Sacramento », condamné à mort en 1979 pour 6 meurtres mais se suicide dans sa cellule en 1980.

960 Robert Ressler, op. cit.

Ainsi, James Gumb emprunte ses traits principaux à Ed Gein et son mode opératoire à Gary Heidnik<sup>961</sup> : il enlève et séquestre des jeunes femmes dans une fosse creusée dans sa cave avant de les tuer pour se confectionner des vêtements de leur peau. Il incarne un tueur redoutable mais sa folie manifeste le prive toutefois d'une véritable envergure et il apparaît finalement pathétique, une sorte d'anti-héros dans la lignée de Norman Bates. Hannibal Lecter, en revanche, est un génie du mal flamboyant et charismatique, un mélange de Bundy et de Kemper. Ancien psychiatre, intellectuellement brillant, esthète et épicurien raffiné, il « incarne à la fois le meilleur et le pire de l'humanité<sup>962</sup> ». Si le personnage d'Hannibal fascinait déjà les lecteurs du roman, l'interprétation magistrale d'Anthony Hopkins dans le film lui apporte une telle stature qu'il devient un personnage extraordinairement célèbre, populaire et médiatique. Une incarnation si bien réussie que les médias traitent fréquemment Hannibal comme un être de chair et d'os<sup>963</sup>, ce qui contribue encore un peu plus à la dilution des frontières entre la fiction et la réalité, ainsi que le fait remarquer Ray Surette :

« Les gens finissent par croire que les événements fictifs sont réels, que les événements réels ne se sont jamais produits [...]. Beaucoup pensent, par exemple, qu'Hannibal Lecter est un vrai tueur en série et que Jack l'Éventreur est fictif [...].<sup>964</sup> »

Le succès du *Silence des agneaux*, sous sa forme livresque ou filmique, génère non seulement une déclinaison attendue de la marque<sup>965</sup> « Hannibal » mais aussi et surtout un afflux massif de romans<sup>966</sup>, de films<sup>967</sup>, de séries télévisées ou de téléfilms

961 Heidnik a enlevé, séquestré dans sa cave et torturé 6 femmes de 1986 à 1987; deux en sont mortes; il est condamné à mort en 1988, il est exécuté en 1999.

962 Bob Batchelor, "Chasing Demons: *The Silence of the Lambs* as Popular Culture Iconography" in Cynthia J. Miller (ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2017, p. 18

963 Voir Jenkins, op. cit. p. 76-77 et p. 89-90

964 Ray Surette, op. cit. p. 5 "People come to believe fictional events are real, that real events didn't happen [...] Many believe, for example, that Hannibal Lecter is a real serial killer and Jack the Ripper is fictional [...]"

965 Thomas Harris publie en 1999 *Hannibal* et en 2006, *Hannibal Rising*; 3 films suivent, *Hannibal* (2001), *Red Dragon* (2002), *Hannibal Rising* (2007) et deux séries télévisées, *Hannibal* (2013-2015) et *Clarice* (2021).

966 Selon Jenkins, de nombreux auteurs se réclament ouvertement de la tradition d'Hannibal Lecter et certaines couvertures n'hésitent pas à imiter le motif du papillon présent sur celle de Harris et repris sur l'affiche du film (Jenkins, op. cit. p. 89); Jenkins donne un tableau des principaux romans criminels en langue anglaise depuis 1970 jusqu'à 1994, date de parution du livre de Jenkins. (Jenkins, op. cit. p. 99-100; citons cependant les principaux: Jonathan Kellerman, *The Butcher's Theatre* (1988), Patricia Cornwell, *Postmortem* (1990), *Cruel and Unusual* (1993), *The Body Farm* (1994), *From Potter's Field* (1995), Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), Mo Hayder, *Birdman* (1991), James Patterson, *Along Came a Spider* (1993), Poppy Z. Brite, *Exquisite Corpse* (1996), Jeffery Deaver, *The Bone Collector* (1997), Michael Connelly, *The Poet* (1996).

967 Pour les plus connus: *Kiss the Girls* de Gary Fleder, 1992 (Paramount Pictures), *Natural Born Killers* d'Oliver Stone, 1994 (Warner Bros. Pictures), *Seven* de David Fincher, 1995 (New Line Cinema), *Copy Cat* de Jon Amiel, 1995 (Warner Bros. Pictures), *The Bone Collector* de Phillip Noyce, 1999 (Universal Pictures), *Summer of Sam* de Spike Lee, 1999 (Buena Vista Pictures), *American Psycho* de Mary Harron, 2000 (Universal Pictures). Selon Brian Jarvis, spécialiste en culture visuelle américaine, (à la date de 2007) plus de 1000 films sur le thème du *serial killer* étaient recensés sur le site imdb.com (Internet Movie Data Base), réalisés pour la plupart depuis les quinze dernières années. Brian Jarvis, "Monsters Inc.: Serial killers and consumer culture", *Crime, Media, Culture*, n° 3, 2007

dans lesquels le *serial killer* joue un rôle central, lui assurant ainsi définitivement une place dans l'olympes des superstars. Une consécration qui réunit, pour David Schmid, « deux traits caractéristiques de la modernité américaine : la célébrité et la violence.<sup>968</sup> »

## 1.2 Reliques et marchandisation

La nouvelle notoriété du *serial killer* le transforme à présent en une industrie florissante, une marque, « un phénomène marketing aussi important que Mickey Mouse<sup>969</sup> ». Peu avant son exécution en 1994, le tueur en série John Gacy faisait remarquer au journaliste venu l'interviewer :

« Il y a eu onze livres grand format, trente-et-un livres de poche, deux scénarios, un film, une pièce de théâtre off Broadway, cinq chansons et plus de cinq mille articles sur moi. Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ?<sup>970</sup> »

Il oubliait de mentionner l'excellente cote de ses toiles peintes en prison. Au moment même de l'interview, une galerie chic de Beverly Hills les proposait à 20 000 dollars pièce dans une exposition monographique qu'elle lui dédiait sous le prétexte, selon son curateur, de « montrer qu'on ne peut pas réduire Gacy à ses 33 meurtres<sup>971</sup>. » Aujourd'hui encore, les « œuvres » de Gacy sont régulièrement vendues aussi bien dans des ventes aux enchères ou des galeries<sup>972</sup> avec pignon sur rue que sur des sites internet spécialisés<sup>973</sup>. Elles appartiennent à ce que les Américains appellent des « murderabilia », mot anglais né de la contraction de *murder* et de *memorabilia*,

968 David Schmid, *Natural Born Celebrities*, op. cit. p. 105 «The existence of famous serial killers in contemporary American culture brings together two defining features of American modernity: stardom and violence.»

969 David Schmid, *Natural Born Celebrities*, op. cit. p. 21 «[...] a merchandising phenomenon that rivals Mickey Mouse.»

970 Christopher Berry-Dee, *Talking with Serial Killers 2: The World's Most Evil Killers Tell Their Stories*, London, John Blake Publishing, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 2005), [édition numérique non paginée] «There's been 11 hardback books on me, 31 paperbacks, two screenplays, one movie, one off-Broadway play, five songs and over 5,000 articles. What can I say about it?»

971 *Los Angeles Times*, 14 mars 1994, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-03-14-ca-33993-story.html>

972 Le journal new-yorkais en ligne, *Observer* (daté du 20 octobre 2018), l'un de ses autoportraits a été vendu à 7500 dollars dans une vente aux enchères haut de gamme qui s'est déroulée en avril 2018 à Philadelphie. L'article constate également que ses « œuvres » se vendent entre 6 000 et 175 000 dollars, ce dernier montant fut celui notamment d'une toile de sa maison dans laquelle il enterrait ses victimes. <https://observer.com/2018/10/serial-killer-art-lucrative-charles-manson-richard-ramirez/>; une autre grande exposition a lieu en 2011 à Las Vegas, titrée Multiples: The Artwork of John Wayne Gacy. Un site dédié est également lancé à cette occasion, <https://johnwaynegacyart.com/>. Voir CNN sur le sujet: <http://edition.cnn.com/2011/US/05/13/serial.killer.art/index.html> ou <https://lasvegaweekly.com/ae/fine-art/2011/may/06/serial-killer-art-creating-controversy/>

973 Les principaux sites sont : <https://www.murderauction.com/auction/>, <https://www.supernaught.com/>, <http://serialkillersink.net/skistore/>, mais aussi Amazon ou ebay. On peut avoir une idée des prix et des différentes ventes aux enchères de Gacy sur le site invaluable, qui le présente comme un « artiste » : <https://www.invaluable.com/artist/gacy-john-wayne-3mop8nha66/sold-at-auction-prices/>

qui désignent les reliques d'un *serial killer*, quelles qu'elles soient, aussi bien corporelles que matérielles. La gamme est large et à la portée de toutes bourses : le réfrigérateur dont Jeffrey Dahmer<sup>974</sup> se servait pour conserver les morceaux de ses victimes démembrées<sup>975</sup> ; le caleçon de Charles Manson porté en prison (3 500 dollars) ou ses dentiers (50 000 dollars)<sup>976</sup>, le collier étrangleur d'Albert DeSalvo<sup>977</sup> ; des cartes de vœux signées<sup>978</sup> (Charles Manson, 400 dollars, Dahmer, 3 850 dollars) ; leurs lettres, savons usagés, chaussettes sales, cheveux, ongles, poils pubiens, se vendent et se collectionnent. Et il y a aussi leurs « œuvres », peintures, origamis ou dessins comme celui de Lawrence Bittaker<sup>979</sup> surnommé le « tueur à la boîte à outils » qui représente, sur son recto, Charles Manson au-dessus de la phrase « la famille qui prie ensemble » (*The family that prays together*) et, au verso, trois de ses meurtrières, le couteau à la main et les pieds dans le sang, au-dessus de « [la famille] tue ensemble ! » (*Slays together!*)<sup>980</sup>. Il en coûte 1 200 dollars pour cette création à l'humour potache. Les murderabilia englobent également tout ce qui a trait aux scènes de crime : des fragments de briques<sup>981</sup> de l'immeuble dans lequel Dahmer vivait et tuait (29 dollars seulement), les photographies judiciaires de la découverte des corps ensevelis sous le plancher de John Gacy<sup>982</sup> (chacune, 495 dollars) ou encore l'appareil Polaroid<sup>983</sup> que le « boucher de Kansas City », Robert Berdella<sup>984</sup>, utilisait pour photographier ses victimes agonisantes (15 000 dollars).

En parallèle au marché des reliques authentiques s'est développé un fructueux commerce de produits dérivés : autocollants<sup>985</sup>, T-shirts, calendriers<sup>986</sup>, cartes de

974 Surnommé le « Cannibale de Milwaukee », Dahmer est arrêté en 1991 et condamné à vie pour les meurtres de 17 hommes. Il est assassiné par son codétenu en 1994.

975 James Alan Fox, Jack Levin, *Extreme Killing: Understanding Serial and Mass Murder*, Los Angeles, Sage Publications, 2012 (1<sup>re</sup> éd. 2005), pp. 6-7

976 *Los Angeles Times*, 10 août 2019 <https://www.latimes.com/la-me-museum-of-death-manson-2019-story.html>

977 Katherine Ramsland, « The Care and Feeding of Serial Killers: Covert Cultural Values Feed the Market for Murderabilia » in Sharon Packer and Jody Pennington, *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King, and Vampires Reveal about America*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2014 [édition numérique non paginée]

978 Sur le site : <https://truecrimeauctionhouse.com/greeting-cards>

979 Arrêté en 1979 pour les meurtres, entre juin et octobre de la même année, de 5 adolescentes. Surnommé The Toolbox Killer, il est condamné à mort en 1981, il attendait son exécution quand il est mort en 2019.

980 En vente sur <https://www.supernaught.com/product-page/lawrence-bittaker-charles-manson-family-pop-up-card-signed>

981 En vente sur <https://www.supernaught.com/product-page/jeffrey-dahmer-apartment-brick-relic>

982 En vente sur <https://www.supernaught.com/product-page/john-wayne-gacy-body-24-photo>

983 En vente sur <https://www.supernaught.com/product-page/robert-berdella-polaroid-camera>

984 Arrêté en 1988 pour les meurtres et tortures de six hommes de 1984 à 1988. Condamné à la prison à vie, il décède en 1992. Lors de la perquisition, la police a trouvé deux cents polaroids de ses victimes.

985 Sur le site d'Etsy : <https://www.etsy.com/ca-fr/listing/779921827/ed-gein-autocollant-autocollant-tueur-en>

986 Voir le site : <https://serialkillercalendar.com/>

collection<sup>987</sup>, jeux de société<sup>988</sup>, figurines<sup>989</sup>, bandes dessinées<sup>990</sup>, livres de coloriage<sup>991</sup> et même un livre de cuisine, *The Serial Killer Cookbook* (Les recettes du tueur en série) qui mélange des « anecdotes sur les tueurs en série » et les « recettes des plats qu'ils ont mangés pendant leur dernière heure<sup>992</sup> », ainsi que des objets pour la plupart empreints d'humour noir « No pain no Gain<sup>993</sup> » sur un T-shirt par exemple de la même veine que les films d'horreur, dont le public est généralement composé d'adolescents. À la différence des reliques qui relèvent de la fascination morbide, ces produits dérivés se vendent parce qu'il y a un effet de déréalisation médiatique à l'égard des tueurs en série : Ted Bundy, John Gacy ou Jeffrey Dahmer deviennent aussi fictifs et divertissants que Michael Myers<sup>994</sup>, Hannibal Lecter<sup>995</sup> ou Dexter Morgan<sup>996</sup>. Sur les pages des sites de commerce en ligne<sup>997</sup>, ils se retrouvent tous mélangés et réunis côte à côte.

Des « musées » du crime ont également fleuri ici et là, prétextant, comme M<sup>me</sup> Tussaud en son temps, d'une mission éducative. Le Musée de la mort<sup>998</sup> à Hollywood prétend ainsi « combler un vide dans l'éducation au sujet de la mort<sup>999</sup> » et le Musée national du crime et du châtement<sup>1000</sup> de Washington D. C, propose aux visiteurs une « documentation éducative sur le maintien de l'ordre, l'histoire

987 Sur le site <https://horriblehumanscrimecards.com/>

988 Comme le Serial Killer Trivia board game (environ 25 dollars en vente sur <https://www.thisiswhyimbroke.com/serial-killer-trivia-board-game/>; l'accroche marketing sur la page Facebook de l'éditeur dit « Vous avez déjà eu envie de tuer quelqu'un ? Maintenant, vous pouvez et être un gagnant ! [...] Le but est de faire cinq victimes avant que les autres tueurs en série de la ville ne vous coupent les tripes sous le pied (et la gloire) ! Répondez correctement aux questions pour avancer dans le quartier, entrer par effraction dans les maisons et choisissez une carte de scénario pour que votre destin meurtrier éclate au grand jour. » <https://www.facebook.com/TSKTG/>)

989 Sur <https://www.spectrestudios.wtf/killers>

990 *My Friend Dahmer* par exemple, de Derf Backderf aux éditions Abrams en 2012

991 Par exemple, Jack Rosewood, *The Serial Killer Coloring Book: An Adult Coloring Book Full of Famous Serial Killers*, independently published, 2019

992 Texte d'accroche de l'éditeur : “*The Serial Killer Cookbook*: Last Meals pairs serial killer trivia with the recipes of the meals these killers ate during their final hours.”; Ashley Lecker, *The Serial Killer Cookbook: True Crime Trivia and Disturbingly Delicious Last Meals from Death Row's Most Infamous Killers and Murderers*, Berkeley, Ulysses Press, 2020

993 Jeu de mots avec « no pain, no gain », T-shirt sur <https://serialkillershop.com/collections/trending-killers/products/no-pain-ed-gein-shirt>

994 Le tueur de la saga filmique *Halloween* (1978-2022)

995 *The Silence of The Lambs* (1991)

996 Série télévisée *Dexter* (2006-2013 sur Showtime, à partir de 2007 en France sur Canal+)

997 Voir par exemple : <https://lineartamerica.com/shop/coffee+mugs/serial+killer>

998 The Museum of Death ouvre initialement sous forme de galerie à San Diego puis déménage sur Hollywood Boulevard à Los Angeles en prenant le nom de musée. Les propriétaires, Cathy Schultz et JD Healy, en ouvrent un deuxième quelques années plus tard à la Nouvelle Orléans. <http://www.museumofdeath.net/>

999 Sur le site du musée : “[...] JD Healy and Cathie Shultz decided to fill the void in death education in this country [...]”

1000 The National Museum of Crime and Punishment; depuis 2016, en a été ouvert un autre dans le Tennessee, l'Alcatraz East Crime Museum, <https://www.alcatrazeast.com/>;

du crime et les sciences criminalistiques<sup>1001</sup> ». En réalité, ils profitent et exploitent l'engouement de plus en plus prononcé pour les murderabilia et ils dédient des salles entières aux *serial killers* et à leurs reliques. On peut y voir, par exemple, la culotte que portait Aileen Wuornos<sup>1002</sup> dans le couloir de la mort, le costume de clown, l'attirail de peinture<sup>1003</sup> et les tableaux de John Gacy, une couverture brodée « de 36 croix gammées » ou la guitare de Charles Manson<sup>1004</sup>, la Coccinelle de Ted Bundy<sup>1005</sup> ou les photographies « non censurées » d'Elizabeth Short coupée en deux ou les scènes de crime de Sharon Tate ou de ses voisins, les LaBianca<sup>1006</sup>. La journaliste du magazine *Vice*, Wendy Syfret livre une analyse assez juste sur le phénomène des reliques, après une visite au Musée de la mort de Los Angeles :

« Comme en témoignent les sourires de la foule, la violence montrée dans le musée se consomme de la même manière que celle qui s'écoute dans les podcasts, se regarde dans les films et la télévision ou se lit dans les livres. Elle est devant vous mais elle est quand même loin, on peut la regarder sans danger. Les visiteurs sont comme ces groupies qui envoyaient des lettres d'amour et des polaroids de nus au tueur en série le "Traqueur de la nuit"<sup>1007</sup>, elles flirtaient parce qu'elles savaient pertinemment qu'il ne serait jamais libéré. [...] La célébrité, le crime, la culture pop et le passage du temps peuvent aseptiser la violence [...] Les images d'accidents de voiture font baisser les yeux et détourner la tête de tout le monde mais regarder les clichés d'une victime de tueurs en série, c'est savoir que ça ne peut pas nous arriver.<sup>1008</sup> »

Les démarches législatives pour interdire le commerce des murderabilia n'ont abouti nulle part, si ce n'est qu'elles ont permis aux familles des victimes d'en tirer profit au détriment des *serial killers*<sup>1009</sup>. Les ventes aux enchères qui se sont ainsi multipliées – organisées parfois

1001 Sur le site du musée, <https://www.crimemuseum.org/about-us/> : "[...] as an educational resource on law enforcement, crime history, and forensic science [...]"

1002 Tueuse en série américaine condamnée à mort et exécutée en octobre 2002 pour avoir tué sept hommes. Son portrait est à voir au Museum of Death.

1003 Avec le costume de clown, il se trouve au National Museum of Crime and Punishment

1004 Avec les tableaux de Gacy, au Museum of Death

1005 Au National Museum of Crime and Punishment

1006 Museum of Death

1007 Richard Ramirez, surnommé "The Night Stalker". Condamné à mort pour 13 meurtres commis entre 1984 et 1985. Il est décédé en 2013, avant son exécution.

1008 Wendy Syfret, "LA's Museum of Death Proves We've Always Been Obsessed with Crime", *Vice*, 31 octobre 2018, "As the smiling crowds suggest, the museum violence is consumed in the same way it is through podcasts, movies, books and TV. It's in front of you but still distant, safe to explore. Attendees aren't that different from the serial killer groupies who sent the Night Stalker love letters and naked polaroids, happy to flirt, safe in the knowledge he'd never be released. [...] celebrity, infamy, pop culture, and time can sanitise violence [...] Car crash images draw the most downcast eyes and turned heads. Looking at snaps of a serial killer victim, it's easy to feel it could never be you." <https://www.vice.com/en/article/7x3ggy/las-museum-of-death-proves-weve-always-been-obsessed-with-crime>

1009 Sur ce sujet, voir le chapitre II, "Collectors of Murderabilia and The Son of Sam Laws" in Scott Bonn, *Why We Love Serial Killers: The Curious Appeal of the World's Most Savage Murderers*, New York, Skyhorse Publishing, 2014

par la police elle-même ou le par le FBI ont eu pour effet pervers de légitimer et de banaliser le marché des murderabilia. En 1996, par exemple, CNN raconte la préparation de la vente aux enchères officielle des biens de Jeffrey Dahmer:

« Parmi les souvenirs macabres, on compte la cuve dans laquelle il faisait bouillir les corps de ses victimes, le réfrigérateur où il entreposait leurs crânes, les aiguilles hypodermiques qu’il utilisait sur ses victimes, et tous les outils qu’il employait pour détacher la peau et décapiter les corps. [...] Tom Jacobson représente huit familles de victimes de Dahmer qui veulent maintenant tirer profit de ses instruments de mort. [...] Janie Hagen et Rita Isbell, les sœurs respectives d’une des victimes de Dahmer, disent ne pas être motivées par la cupidité, mais plutôt par des souvenirs douloureux, encore vivaces dans leur mémoire. [...] “On est supposé rester les bras croisés et regarder les autres gagner de l’argent avec Jeffrey Dahmer; on y gagnerait quoi? rien. [...]” dit Hagen.<sup>1010</sup> »

Alors que les médias ou les défenseurs des droits des victimes pointent régulièrement du doigt les sites de ventes en ligne, personne ne semble néanmoins s’émouvoir de ce que ces ventes participent pleinement à alimenter le marché des murderabilia. De plus, il ne faut pas croire qu’il s’agisse là d’un marché de niche, réservé exclusivement à des collectionneurs excentriques ou des admirateurs malsains. Comme l’affirme l’organisateur d’une vente de peintures de John Gacy en 2004, « vous seriez surpris de savoir qui achète ces peintures. Vous pourriez penser que ce sont des caïds d’un gang de motards des rues, mais ce sont des médecins, des avocats, des professions libérales, des personnes qui appartiennent à Hollywood et aux médias<sup>1011</sup>. » De fait, si l’on impute souvent à la culture de masse la marchandisation et la banalisation des murderabilia, on oublie que la sphère artistique, traditionnellement plus élitiste, les a également intégrés.

### *Redheaded Peckerwood de Christian Patterson*

Le 29 janvier 1958, une Packard noire freine subitement au milieu d’une large route du Wyoming. Un jeune homme en sort, réajuste les pans de sa chemise couverte

<sup>1010</sup> “Among the macabre mementos: the vat in which he boiled his victims’ bodies, the refrigerator where he stored their skulls, the hypodermic needles he used on his victims, and all the tools he used to separate the skin and decapitate the bodies. [...] Tom Jacobson represents eight families who lost family members to Dahmer and who now want to cash in on Dahmer’s instruments of death. [...] Janie Hagen and Rita Isbell, both sisters of Dahmer’s victims, say that they are motivated not by greed, but rather by painful memories, still vividly recalled. [...] ‘We’re just supposed to sit back and let everybody make money off of Jeffrey Dahmer, and what do we get? We get nothing. [...]’ Hagen said.”  
CNN, le 8 mai 1996, <http://edition.cnn.com/US/9605/08/dahmer.auction/>

<sup>1011</sup> Steve Koschal cité in *Tampa Bay Times*, 6 juin 2004

de sang, fait lentement quelques pas sans prêter attention aux balles tirées à ses pieds puis, tout aussi lentement, s'allonge face contre terre, dans un geste de reddition. Charles Starkweather, dix-neuf ans, met fin à sa virée meurtrière commencée huit jours plus tôt dans le Nebraska avec sa petite amie de quatorze ans, Caril Ann Fugate. Ils laissent derrière eux dix cadavres<sup>1012</sup>. L'affaire est à ce point retentissante qu'elle compte parmi les premières à recevoir une couverture télévisée nationale<sup>1013</sup>. Lointain héritier de Bonnie Parker et Clyde Barrow, le couple cristallise les peurs de l'Amérique contemporaine à l'égard de sa jeunesse et leur désespoir social passe unanimement pour une rébellion nihiliste. Quatre mois plus tard, il faut moins de vingt-quatre heures au jury pour condamner Starkweather à mort. Il est exécuté sur la chaise électrique en juin de l'année suivante. Si au cours du procès ses avocats ont réussi à démontrer que son QI ne s'élevait que d'« un point ou deux au-dessus de l'idiot<sup>1014</sup> », ils ont été incapables, en revanche, de convaincre leur client de plaider la maladie mentale, ce dernier refusant obstinément au motif que « personne ne se souvient d'un fou.<sup>1015</sup> » Un désir de célébrité qu'il réitère dans le couloir de la mort :

« Mieux vaut pourrir derrière un rocher sur une quelconque colline et rester dans les mémoires, que de s'enterrer vivant dans un endroit sordide et d'y coucher tous les soirs en sentant comme une poubelle.<sup>1016</sup> »

Autrement dit, il préférerait mourir célèbre que vivre anonyme et miséreux. Selon le sociologue Chris Rojek, « de nombreux meurtriers ont avoué avoir tué pour être célèbres<sup>1017</sup> » et il semble que Starkweather n'échappe pas à la règle, lui qui « considérait ses meurtres comme une vengeance contre un système social qui l'empêchait de conquérir la célébrité par des moyens honnêtes.<sup>1018</sup> »

1012 Starkweather avouera un onzième meurtre, celui d'un employé d'une station-service deux mois plus tôt.

1013 Jeremy H. Lipschultz, Michael L. Hilt, *Crime and Local Television News: Dramatic, Breaking, and Live from the Scene*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2002, p. 102

1014 Cité in Elliott Leyton, *Hunting Humans: The Rise of the Modern Multiple Murderer* (2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée), Toronto, McClelland & Stewart Ltd., 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1986), [édition numérique non paginée] "Starkweather's IQ was 'only a point or two above an idiot'"

1015 Ibid. "Nobody remembers a crazy man."

1016 Starkweather était éboueur dans sa petite ville du Nebraska, Lincoln. Starkweather cité in Elliott Leyton, op. cit. "Better to be left to rot on some high hill behind a rock, and be remembered, than to be buried alive in some stinking place, and go to bed smelly like a garbage can every night."

1017 Chris Rojek, *Celebrity*, London, Reaktion Books, 2001, p. 154 "Many convicted murderers have confessed that they used murder as a vehicle to acquire celebrity."

1018 Ibid. "Starkweather [...] regarded his murders as revenge on a social system that marginalized his life chances to acquire celebrity by legitimate means."

Si Starkweather a finalement connu la célébrité au cours des dix-sept mois qu'il lui restait à vivre, il est néanmoins peu probable qu'il ait imaginé la longévité de sa notoriété posthume dans la culture populaire : des dizaines de livres lui sont en effet consacrés<sup>1019</sup>, des films<sup>1020</sup> ou des téléfilms<sup>1021</sup> s'inspirent de son histoire, des documentaires<sup>1022</sup> retracent sa vie, des chansons lui sont dédiées<sup>1023</sup>, un groupe de musique<sup>1024</sup> et un personnage<sup>1025</sup> de jeu vidéo portent son nom. En 2011, c'est dans le domaine artistique qu'il fait une entrée remarquée : un livre d'artiste, *Redheaded Peckerwood*<sup>1026</sup>, est construit autour de son personnage et de son périple sanglant. Acclamé par la critique, le livre se retrouve en bonne place sur les listes des meilleurs livres d'artiste<sup>1027</sup> données à chaque fin d'année dans les magazines et blogs spécialisés en photographie. Il reçoit le prix du Livre d'auteur aux Rencontres d'Arles en 2012 et propulse son auteur, Christian Patterson, dans le cercle convoité des photographes artistes reconnus.

Patterson découvre l'histoire du couple tragique à travers le film de Terence Malick, *Badlands (La balade sauvage)*. Fasciné, il se lance sur les traces de ce fait divers célèbre et sa recherche le mène dans la ville natale des deux tueurs, à Lincoln dans le Nebraska, là où tout a commencé et là où, pour Starkweather du moins, tout a fini. Il entame des recherches sur place, notamment dans les archives du journal local ou à l'Association historique du Nebraska, rencontre des gens encore liés à cette histoire, visite les lieux où le duo est passé, la plupart du temps, les scènes de leurs crimes.

1019 Le site des bibliothèques de sa ville natale, Lincoln dans le Nebraska, en donne un aperçu : <https://lincolnlibraries.org/reference-services/starkweather/>

1020 *The Sadist* de James Landis (1963), *Badlands* de Terence Malick (1973), *Stark Raving Mad* de George F. Hood (1981), *True Romance* de Tony Scott (1993), *Natural Born Killers* d'Oliver Stone (1994), *The Frighteners* de Peter Jackson (1996), *Starkweather* de Byron Werner (2004).

1021 *Murder in the Heartland* (ABC, 1993), « Teenage Wasteland », épisode 1 de la saison 4 de *A Crime to Remember* (Investigation Discovery, 2016)

1022 Imdb recense quatre series tv documentaires sur lui : [https://www.imdb.com/find?q=Charles+Starkweather&ref\\_=nv\\_sr\\_sm](https://www.imdb.com/find?q=Charles+Starkweather&ref_=nv_sr_sm)

1023 *Keep Searchin'* de Del Shannon (1965), *Nebraska* de Bruce Springsteen (1982), Billy Joel le mentionne dans sa chanson *We Didn't Start the Fire* (1989), *Hate So Real* du groupe J Church (1993), *Badlands* du groupe de métal japonais Church of Misery (2009), *Stark Weather* du groupe Icky Blossoms (2012).

1024 Starkweather est un groupe de métal américain, formé en 1989.

1025 Dans le jeu vidéo *Manhunt* (2003, le jeu est interdit dans plusieurs pays dont le Royaume-Uni et l'Irlande et interdit aux moins de 18 ans aux États-Unis), un personnage s'appelle Lionel Starkweather.

1026 *Redheaded Peckerwood* est d'abord publié en dix exemplaires autoédités et numérotés en 2010 ; l'année suivante, il est publié aux éditions anglaises Mack, spécialisées dans les livres photo ; rapidement épuisé, il est réédité en 2012 puis en 2013 chez Mack toujours.

1027 Entre autres, « The Photobooks We Loved » du *Time Magazine* (29 décembre 2011), « The Top 10 Photo Books of 2011 » du *New York Times* (27 décembre 2011), « Photography books of the year 2011 » du *Guardian* (13 décembre 2011), « Beaux livres de photo » du *Vogue* français (20 décembre 2011), « 12 Notable Books of 2011 » de *Art in America* (28 décembre 2011). Il est également sur les listes de divers blogs spécialisés en photographie (Photoeye, Marc Feustel, Alec Soth, etc.)

Chaque mois de janvier durant cinq ans, il refait la route que Starkweather et Fugate avaient prise cinquante ans auparavant, entre Lincoln et Douglas dans le Wyoming, pour en photographier les environs.

Le livre mélange indistinctement ses clichés récents, ceux trouvés dans les archives et des fac-similés de documents divers – lettres, carte postale, reçu, plans topographiques, dessin. Pour l'écrivain Luc Sante, auteur de l'un des deux textes du livre, cet ensemble hétéroclite ressemble à une collecte d'indices sur une scène de crime :

« L'architecture visuelle du livre produit un tableau cycloramique de l'histoire, de ses personnages, des lieux et des choses. À bien des égards, cet assemblage ressemble aux données accumulées et récoltées durant l'examen d'une scène de crime qui se présentent généralement sous la forme de bribes d'éléments apparemment incohérents et déroutants.<sup>1028</sup> »

Karen Irvine, conservatrice au musée de la photographie de Chicago et autrice du second texte, le compare, elle, aux livres que Dennis Wheatley publiait dans les années 1930<sup>1029</sup>, lesquels se présentaient sous la forme d'un faux dossier d'enquête criminelle avec photographies de scènes de crime, indices matériels sous scellés, pages de journaux, plans, empreintes digitales, lettres, etc. :

« À mi-chemin entre le jeu de société et le roman policier, les dossiers criminels, qui fragmentaient le récit et utilisaient des objets réels pour vivifier l'histoire, avaient fait sensation à leur époque. *Redheaded Peckerwood* de Christian Patterson offre également une histoire criminelle à travers un assemblage complexe de photographies, de textes, de documents et d'objets [...] Mais contrairement aux dossiers [de Wheatley], la trame événementielle qui sert de toile de fond au projet de Patterson repose sur des faits tragiques et réels [...] <sup>1030</sup> »

---

<sup>1028</sup> Texte de Luc Sante in Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood*, London, Mack, 2011 "The resulting book-length montage presents a cycloramical view of the story and its people, places, and things. In many ways the assemblage resembles the accumulation of data that accompanies a crime-scene investigation, which usually includes many seemingly random, oddly contingent bits of documentation."

<sup>1029</sup> Ils sont au nombre de 4: Dennis Wheatley, J.-G. Links, *Murder Off Miami*, London, Hutchinson, 1936; Dennis Wheatley, J.-G. Links, *Who Killed Robert Prentice?*, London, Hutchinson, 1937; Dennis Wheatley, J.-G. Links, *The Malinsay Massacre*, London, Hutchinson, 1938, Dennis Wheatley, J.-G. Links, *Herewith The Clues*, London, Hutchinson, 1939

<sup>1030</sup> Texte de Karen Irvine in Christian Patterson, op. cit. "A cross between a parlor game and a mystery novel, the Murder Dossiers fractured narrative, used of tangible objects to enliven a story and caused quite a sensation. Christian Patterson's *Redheaded Peckerwood* also presents a crime story through a complex mix of photographs, text, documents and objects [...] But unlike the dossiers, Patterson's project has a tragic, real-life backstory [...]"

Étonnamment, alors que Charles Starkweather constitue le fil rouge de cette narration et que le titre même, *Redheaded Peckerwood*, s’y réfère explicitement<sup>1031</sup>, il n’y a qu’une seule photographie de lui, vu de dos. Plus généralement, les portraits sont en nombre infime<sup>1032</sup> et placés dans les dernières pages. La grande majorité des images proposées a trait en réalité à des objets<sup>1033</sup>. Des objets sur lesquels Patterson s’étend longuement lors de ses interviews, en insistant notamment sur l’authenticité de quelques-uns :

« J’ai découvert ces bouts de papier dans les archives. Ils appartenaient à l’une des victimes, et ce fut très émouvant de les tenir dans mes mains. Je voulais faire partager cette expérience aux lecteurs à travers le livre. [...] Oui, j’ai découvert certaines pièces à conviction que personne n’avait jamais vues, et quelques-unes d’entre elles sont montrées dans le livre et les expositions. [...] Une fois, j’ai découvert un indice en retournant sur l’une des scènes de crime. L’endroit a été abandonné immédiatement après le meurtre et j’y ai récupéré quelque chose que les inspecteurs avaient négligé.<sup>1034</sup> »

« J’ai même découvert des effets personnels et des pièces à conviction que les inspecteurs sur l’affaire n’avaient jamais trouvées. [...] J’ai vu aussi les photographies de scènes de crime et j’ai tenu dans mes mains les armes du crime. Me confronter avec ces éléments matériels m’a donné des frissons et j’ai commencé à percevoir de quelle manière ils pouvaient parachever et expliciter mes photographies. [...] Et si les photographies sont au cœur de ce travail, elles

1031 *Redheaded Peckerwood* est le surnom insultant dont l’affublaient ses camarades de classe (voir James Melvin Reinhard, *The Murderous Trail of Charles Starkweather*, Springfield, Thomas Publisher, 1960, p. 18); *redheaded* fait référence à ses cheveux roux tandis que *peckerwood*, associé à l’origine aux gangs de suprémacistes blancs dans les prisons, est aussi synonyme de *redneck* ou *white trash* qui désigne les blancs (plutôt du Sud), pauvres, sans éducation, rustres et bigots. C’est en général insultant mais ça peut aussi être revendiqué (voir par ex : <https://www.adl.org/education/references/hate-symbols/peckerwood>)

1032 Nous nous basons sur la première édition du livre, celle de 2011. Il y a en tout cinq clichés, tous de l’époque et placés dans les dernières pages du livre : un photomaton (trouvé dans le portefeuille de Fugate; archive de l’Association historique du Nebraska : <https://nebraskahistory.pastperfectonline.com/byperson?keyword=Fugate%2C+Caril+Ann>) et un cliché de presse montrant Caril Ann Fugate escortée par la femme du Shérif, Gertrude Karnopp (archives du Lincoln Journal Star); deux photographies, l’une de reporters groupés dans un lieu qui ressemble à une annexe de tribunal, en train de prendre des photos ou de filmer et l’autre, un groupe de jeunes hommes dehors dans une rue nocturne et indéfinissable; et enfin, une seule image de Starkweather en plan serré, pris de dos, l’oreille légèrement blessée et quelques taches de sang sur le col de sa chemise. Elle est prise le jour de son arrestation et l’on peut voir dans les archives du *Los Angeles Times* une image très similaire mais de profil : <https://latimesblogs.latimes.com/thedailymirror/2008/07/charles-stark-1.html>

1033 Dans la version de 2011 toujours, nous avons compté 39 natures mortes d’objets ou fac-similés de divers documents manuscrits ou dactylographiés auxquels s’ajoutent 13 images disparates mais cependant plus liées aux objets comme des impacts de balles sur du papier, des pancartes typographiques, du papier peint, etc. Il y a 34 photographies de paysages, de lieux ou de ciels.

1034 Daniel Augschöll, “Interview: Christian Patterson”, *Ahorn*, 25 février 2013 “I discovered these pieces of paper in the archives. They belonged to one of the victims, and it was a very moving experience holding them in my hands. I wanted viewers to share in that experience through the book as much as possible. [...] Yes, I discovered certain pieces of evidence that had not been seen publicly before, and many of these things are shared in the book and exhibitions. [...] In one case, I discovered a piece of evidence while revisiting one of the murder scenes. The place was abandoned immediately after the killing and I recovered something there that the detectives who originally worked the case had overlooked.”

sont complétées et éclairées par des documents et des objets que, souvent, les tueurs et leurs victimes ont touché de leurs mains.<sup>1035</sup> »

« J'ai également trouvé des gens qui avaient en leur possession divers objets personnels en dehors des archives officielles – des photomaton de Caril Ann, les bottes de cow-boy de Charlie et même la voiture qu'ils conduisaient lorsqu'ils ont fui Lincoln pour l'État de Washington, entre autres.<sup>1036</sup> »

Les textes respectifs de Karen Irvine et Luc Sante – autant que celui de l'éditeur<sup>1037</sup> – insistent également sur la présence de reliques dans le livre :

« Patterson présente également trois papiers qui se trouvaient dans le portefeuille de l'adolescent Bobby Jensen<sup>1038</sup>, l'une des victimes de Starkweather [...]. L'insertion de documents aussi tangibles modifie et influence considérablement la manière dont on appréhende le livre. [...] en offrant au lecteur un surplus d'immersion et d'identification [...]»<sup>1039</sup> »

« Regardez cette peluche dépenaillée, aussi laide que quand elle était neuve : c'est précisément celle que Starkweather a voulu acheter à crédit à Robert Colvert<sup>1040</sup>, dont le refus a conduit Starkweather à le tuer. Patterson l'a découverte dans ce qui restait de l'une des scènes de crime. Curieusement, les enquêteurs ne l'avaient pas trouvée sans quoi ils l'auraient certainement ajoutée aux pièces à conviction lors du procès. Ici, elle exerce son pouvoir sans avoir besoin d'être légendée – sa crasse poignante parle d'elle-même.<sup>1041</sup> »

*Redheaded Peckerwood* déploie ainsi ses pièces à conviction au fil des pages : une peluche bleu délavé sur un fond de papier rose, un ornement de capot 1950, emblématique de l'euphorie spatiale de l'Amérique de ces années-là, des papiers

1035 Joerg Colberg, "A Conversation with Christian Patterson", *Conscientious Extended*, 9 avril 2012, "I also saw crime scene photographs and held the murder weapons. Encountering this material gave me chills, and I began to see how it could complement and inform my photographs. [...] And while photographs are the heart of this work, they are complemented and informed by the documents and objects that in many cases were touched by the hands of the killers and their victims." [en ligne : [http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a\\_conversation\\_with\\_christian\\_patterson/](http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a_conversation_with_christian_patterson/)]

1036 Rebecca Bengal, « Object Lessons: A Conversation with Christian Patterson », *The Paris Review*, 24 juin 2013 "I was also able to find people in the possession of various personal objects outside official archives – photo booth portraits of Caril Ann, Charlie's cowboy boots, and even the car they drove as they fled Lincoln for Washington State, among other things."

1037 On peut lire sur son site: "While photographs are the heart of this work, they are the complemented and informed by documents and objects that belonged to the killers and their victims - including a map, poem, confession letter, stuffed animal, hood ornament and various other items, in several cases, these materials are discoveries first made by the artist and presented here for the first time." [en ligne : <https://mackbooks.co.uk/products/redheaded-peckerwood-second-edition-br-christian-patterson/>]

1038 Robert Jensen et son amie Carol King sont, après la sœur de Fugate (2 ans), les plus jeunes victimes : il a 17 ans, elle en a 16.

1039 Karin Irvine, op. cit. "Patterson also shares three documents from the wallet of Bobby Jensen, one of Starkweather's teenage victims [...] Patterson's inclusion of these tactile documents dramatically alters and shapes our experience of this book. [...] offering the viewer further immersion and identification [...]"

1040 Robert Colvert tenait une station-service et Starkweather ne confessera son meurtre, commis au mois de décembre 1957, qu'après son arrestation.

1041 Luc Sante, op. cit. "Look at that ragged stuffed animal, plug-ugly even when new: it is the very one that Starkweather tried to buy on credit from Robert Colvert, whose refusal led Starkweather to kill him. Patterson found it in the remains of one of the murder sites. Somehow it was not found by investigators, who would certainly have added it to the exhibits at the trial. Here it assumes its authority without any need for a caption – its grimy poignancy tells all you need to know."

dactylographiés provenant du porte-monnaie de l'une des victimes, notamment un poème que son père avait écrit et imprimé sur un reçu de son épicerie<sup>1042</sup>, les aveux manuscrits retrouvés par la police dans la poche de Starkweather lors de son arrestation, l'enveloppe qui les contenait et sur laquelle il avait noté « pour la loi seulement<sup>1043</sup> », une carte postale écrite à ses parents, ses bottes de cowboy et des portraits de lui, crayonnés par des journalistes durant le procès. Autant de « *goodies* macabres<sup>1044</sup> » dont Patterson se sert pour promouvoir le livre et attiser la « fascination voyeuriste<sup>1045</sup> » de chacun, une fascination que Luc Sante évoque d'ailleurs parfaitement :

« Le meurtre dramatise tout ce qu'il touche. Chaque photo floue, chaque fragment manuscrit, chaque bout de ouate ou de peigne cassé – toutes ces choses que vous ne regarderiez jamais deux fois dans un tout autre contexte – n'acquiert une présence que par le fait de son association avec la mort violente.<sup>1046</sup> »

Cette aura d'authenticité est si puissante qu'elle contamine l'imagination du lecteur et tous les autres objets photographiés : le canif rouillé fiché dans un mur ou le marteau usé, posé sur un fond de papier vert, pourraient eux aussi avoir servi au duo meurtrier. *Redheaded Peckerwood* n'est rien de moins, *in fine*, qu'un recueil de murderabilia.

### *Unabomber de Richard Barnes*

Le 11 décembre 1985, Hugh Scrutton, propriétaire d'un magasin d'informatique à Sacramento, aperçoit un tas de bois entassé près de sa voiture, sur le parking de son immeuble. Alors qu'il tente de le déplacer, la bombe cachée à l'intérieur explose. Hugh Scrutton ne survit pas aux clous et aux divers débris dispersés par la violence du souffle. S'il n'est pas la première victime d'Unabomber<sup>1047</sup>, il est son premier mort.

1042 Karine Irvine décrit dans son texte les papiers retrouvés dans le porte-monnaie de Robert Jensen, l'un des deux adolescents tués, notamment ce poème écrit par le père de Jensen : « [...] un très joli poème sur la vie dans une petite ville écrit par le père de Jensen et qu'il imprimait au dos de chacun des reçus qu'il donnait aux clients de son épicerie. » Karin Irvine, op. cit. “[...] a sublime poem about life in a little town written by Jensen's father, a general store owner who stamped the verse onto every receipt he issued to his customers.”

1043 “For the law only” ; l'enveloppe, recadrée sur cette phrase manuscrite, ouvre le livre de Patterson. Sur l'histoire des aveux et de l'enveloppe, voir le chapitre 12 de Linda M. Battisti, John Stevens Berry, *The Twelfth Victim: The Innocence of Caril Fugate in The Charles Starkweather Murder Rampage*, Omaha, Addicus Books, 2014, [édition numérique non paginée]

1044 Erin Kelly, “The Chilling Images in Christian Patterson's ‘Redheaded Peckerwood’”, *All That's Interesting*, 31 août 2013 [en ligne : <https://allthatsinteresting.com/christian-patterson-redheaded-peckerwood>]

1045 Karin Irvine, op. cit.

1046 Luc Sante, op. cit. “Murder charges everything it touches. Every blurred photo, scrap of writing, wadded rag, and broken comb -- things you'd never look at twice in any other context -- takes on immanence from its association with violent death.”

1047 Le FBI l'appelle Unabomb puis les médias, Unabomber, qui est l'acronyme de « UNiversity /Airline / BOMBer » ; sur l'histoire de sa traque, voir Lis Wiehl, Lisa Pulitzer, *Hunting The Unabomber: the FBI, Ted Kaczynski, and The Capture of America's Most Notorious Domestic Terrorist*, Nashville, Thomas Nelson, 2020, [édition numérique non paginée]

Depuis 1978, date à laquelle a commencé l'envoi de colis piégés à travers les États-Unis, on ne déplorait en effet que des blessés, parfois graves, chez les destinataires mais à partir de 1985, les morts s'ajoutent aux mutilés. En 1995, le *Washington Post* et le *New York Times* reçoivent un ultimatum d'Unabomber: s'ils ne publient pas sa profession de foi, il tuera encore. Les deux journaux s'exécutent avec l'accord du FBI qui espère que l'un de ses proches reconnaîtra sa prose. Quelques semaines plus tard, un certain David Kaczynski<sup>1048</sup> se manifeste parce qu'il pense avoir reconnu dans le manifeste les idées et le style de son frère, Théodore Kaczynski, un génie des mathématiques, diplômé des universités de Harvard et du Michigan. En rupture de ban avec sa famille et la société depuis 1971, celui-ci vit dans une cabane construite au milieu des bois, sans eau courante ni électricité, près de Lincoln dans le Montana. Il est arrêté en avril 1996 et la fouille de sa cabane confirme qu'il est Unabomber. Théodore Kaczynski est un *serial killer*<sup>1049</sup> atypique puisque ni le sadisme, ni le sexe, ni même l'argent ne motivait ses actes. Il a clamé sa haine de la société moderne « techno-industrielle » dans son manifeste<sup>1050</sup> mais il semble qu'il est passé à l'acte parce qu'atteint de schizophrénie paranoïaque<sup>1051</sup>. Comme Starkweather avant lui, il refuse toutefois que ses avocats plaident l'aliénation mentale durant son procès. Il est finalement condamné en 1998 à perpétuité dans une prison de haute sécurité<sup>1052</sup>.

Sans surprise, Kaczynski-Unabomber passe à la postérité, comme les autres tueurs, dans la culture de masse: livres, films, téléfilms et documentaires lui sont régulièrement consacrés<sup>1053</sup>. Ce qui surprend, en revanche, c'est que sa cabane est tout autant, sinon plus célébrée que lui. Longtemps inaccessible aux médias, elle fait sa première apparition publique lorsqu'à la demande des avocats de Kaczynski, elle est transportée du Montana

1048 David Kaczynski, *Every Last Tie: The Story of The Unabomber and His Family*, Durham, Duke University Press, 2016, pp 87-104

1049 Les médias l'ont toujours appelé « *serial killer* » même si « terroriste » serait peut-être le terme le plus adéquat, aujourd'hui du moins. Mais il n'existe aucune loi fédérale américaine qui qualifie de crime le terrorisme domestique. C'est pourquoi Kaczynski a été accusé et condamné pour transport illégal de bombes et pour trois meurtres. Voir Lis Wiehl, Lisa Pulitzer, op. cit.

1050 Voir Théodore Kaczynski (F.C), *The Unabomber Manifesto: Industrial Society & Its Future*, London, Atlantic Books, 1996

1051 La cour ordonne en effet une évaluation psychiatrique lors du procès, laquelle révèle qu'il est atteint de schizophrénie paranoïaque; Lis Wiehl, Lisa Pulitzer, op. cit.

1052 Il est détenu dans la prison de très haute sécurité, ADX Florence située dans le Colorado.

1053 Unabomber fait l'objet de plusieurs films, fictions ou documentaires, (*Das Netz* de Lutz Dammbeck en 2005, *Ted K* de Tony Stone en 2022, *Ted* (une comédie) de Gary Ellenberg en 1998); c'est toutefois à la télévision qu'il apparaît le plus: épisode 24 de *Unsolved Mysteries* (1987), *The Story First: Behind the Unabomber* (1996), « The Unabomber », épisode 10 de la saison 1 de la série de docudramas *The FBI Files* (1998), « In the Kingdom of the Unabomber », épisode 1 de la saison 1 de la série de docudramas *First Person* (2000), *Manhunt: Unabomber* (2017), *Unabomber: In His Own Words* (2020). Son procès est également retransmis intégralement sur la chaîne Court TV.

à la Californie. Ils veulent en effet qu'elle soit présentée aux jurées de Sacramento<sup>1054</sup> comme pièce à conviction car, selon eux, elle « raconte l'histoire de ce docteur et professeur de Berkeley et de quelle manière il en était venu à vivre comme ça.<sup>1055</sup> » Les 1600 km en camion prennent rapidement une dimension de « spectacle médiatique national » comme le raconte l'entreprise mandatée pour l'expédition :

« Dès le début du voyage, Bill<sup>1056</sup> a été traqué par les médias, les photographes et le public, tous pressés de voir la cabane légendaire passer. Les voitures klaxonnaient, les gens se garaient sur le côté de la route et presque tout le monde braquait un appareil photo sur le camion. On a finalement dû se résoudre à le placer sous escorte policière pour assurer la sécurité du transport mais aussi celle du public. Bill conduisait seulement la journée et prenait quand c'était possible les routes secondaires pour éviter les curieux lorsqu'il traversait les villes.<sup>1057</sup> »

La raison majeure pour laquelle la cabane fascine autant tient à son architecture rudimentaire qui « joue un rôle clé dans l'imaginaire américain.<sup>1058</sup> » Symbole métaphorique d'une vie rurale idyllique, simple et en harmonie avec la nature, la cabane incarne en effet le rêve des citadins américains comme l'explique l'architecte Mark Wigley :

« La cabane dans les bois représente le refuge archétypal destiné à canaliser la fébrilité des citadins et elle a depuis longtemps été institutionnalisée à travers la tente de camping, la maison de vacances, le cabanon de pêche. [...] Elle s'inscrit délibérément dans une longue tradition culturelle.<sup>1059</sup> »

Une tradition qui remonte à Henry Thoreau, l'un des rares écrivains à avoir été canonisé à la fois par la culture populaire et par la culture élitiste<sup>1060</sup>. Dans son œuvre

1054 Le procès de Théodore Kaczynski a lieu en effet à Sacramento (CA)

1055 Quin Denvir cité in Alston Chase, *Harvard and The Unabomber: The Education of an American Terrorist*, New York, WW Norton & Company, 2003, p. 137 "In our view," Quin Denvir said, "the cabin symbolizes what had happened to this Ph.D. Berkeley professor and how he had come to live."

1056 Bill Sprout, le chauffeur du camion.

1057 Sur le site de l'entreprise Whitewood : "From the trip's outset, Bill was pursued by the news media, photographers, and the public eager to see the legendary cabin as it passed. Cars honked, people parked on the shoulder of the road, and nearly everyone had a camera pointed at the truck. Ultimately, police escorts were engaged to provide security for the transport as well as the public. Bill drove only during daylight hours and took back roads through towns where possible to avoid onlookers." Plusieurs coupures de journaux sont jointes à l'article. <https://whitewoodtransport.com/2007/12/a-day-in-the-life/>

1058 Mark Wigley, "Cabin Fever: The Home of the Unabomber", *Open!*, avril 2004, "The simple form plays a key role in the American imagination." <https://onlineopen.org/cabin-fever/>

1059 Ibid. "The cabin in the woods is the generic retreat that is meant to tame restless city dwellers and has long been institutionalized in the camp hut, the holiday house, the fishing lodge. [...] It self-consciously participates in a long cultural tradition."

1060 Voir Lawrence Buell, *The environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 24 "He is one of the few American writers to have become canonized as both a popular hero and a hero of high culture [...]"

la plus connue, *Walden ou la vie dans les bois*, Thoreau explique dès les premières lignes en quoi a consisté son expérience :

« [...] je vivais seul, dans les bois, à un mille de tout voisinage, en une maison que j'avais bâtie moi-même, au bord de l'Étang de Walden, à Concord, Massachusetts, et ne devais ma vie qu'au travail de mes mains. J'habitais là deux ans et deux mois.<sup>1061</sup> »

Les médias font d'emblée le rapprochement entre Thoreau et le meurtrier, sans jamais avoir eu accès ni au terrain de Kaczynski, ni à sa cabane, éminemment protégés par le FBI. L'écrivain et philosophe Alston Chase considère cette comparaison avec Thoreau comme un fantasme médiatique :

« [...] les médias ont construit un stéréotype qui s'est rapidement fixé : Kaczynski était un "original" qui vivait une vie de "sauvage". [...] Sans jamais avoir vu l'intérieur de sa cabane, ils ont écrit que c'était un "fourbi". [...] venus de New York, de Los Angeles et de Washington, D.C., ces journalistes ont assimilé la cabane de Kaczynski [...] à la vie "sauvage". Sans prendre la peine de dire à leurs lecteurs que le style de vie de Kaczynski n'avait rien d'exceptionnel dans le Montana, ils l'ont décrit comme bizarre. C'était un cinglé du retour à la nature qui s'était construit une "réplique exacte" de la cabane de Thoreau sur l'étang de Walden dans le Massachusetts en 1845.<sup>1062</sup> »

Outre les raccourcis simplistes propres aux médias de masse, ce type de poncifs témoigne surtout combien l'imaginaire de la cabane – qui plus est, la cabane au milieu des bois – demeure puissant et tenace au sein de la culture américaine, comme le souligne encore Wigley :

« [...] le pouvoir singulier de cette forme réside précisément en ce qu'elle n'est pas regardée comme un artefact culturel. On la voit comme une forme antérieure à l'avènement de la culture.<sup>1063</sup> »

Mais il existe également une autre raison pour laquelle cette cabane suscite autant de fascination : elle fait office de scène de crime même si, à proprement parler, elle n'en

<sup>1061</sup> Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, (trad. Louis Fabulet), Paris, NRF, 1922 (1<sup>re</sup> éd. américaine 1854), p. 15

<sup>1062</sup> Alston Chase, op. cit. pp. 123-124 "[...] the media built a stereotype, and the stereotype soon became fixed: Kaczynski was an 'eccentric' who lived in the 'wilderness.' [...] Not having seen the inside of his cabin, they described it as 'a mess.' [...] these reporters from New York, Los Angeles, and Washington, D.C., described Kaczynski's cabin – four miles from town and just off the Stemple Pass Road – as 'wilderness.' Not bothering to tell readers that in Montana, Kaczynski's lifestyle was hardly unusual, they painted it as bizarre. He was a back-to-nature nut who had built his shack as an 'exact replica' of the cabin Thoreau had constructed on Walden Pond in Massachusetts in 1845."

<sup>1063</sup> Mark Wigley, art. cit., "[...] the unique power of this form is precisely that it is not seen as a cultural artefact. It is understood to be the form that precedes the arrival of culture."

est pas une et qu'il ne s'y trouvait aucun cadavre. La cabane concentre en elle la totalité de l'histoire de *Unabomber*, depuis l'enchaînement chaotique de ses crimes jusqu'à l'enquête tâtonnante et sans fin du FBI, en passant par l'emballement médiatique aussi soudain que tardif. Tout le monde la voit comme une sorte d'excroissance de la folie de Kaczynski, un appendice matériel et visuel de ses crimes, une boîte à indices géante et même une arme du crime : redoutant en effet qu'elle puisse être piégée, le FBI confie à des robots le soin de scanner ses murs et ses quelques 700 objets avant d'y pénétrer ; et, de fait, ceux-ci y détectent une bombe prête à l'emploi. Selon Wigley, il existe d'ailleurs un fort parallèle entre la construction maîtrisée et rigoureuse de la cabane et les armes des crimes :

« [...] la maison est impeccablement construite. Les teintes foncées des panneaux muraux sont parfaitement assorties. Les solives de la charpente sont disposées en rythme. Les fenêtres, la porte et la bouche d'aération sont des summums de sobriété minimaliste. L'espace entre les clous qui servent à fixer le papier vert goudronné du toit est exactement identique. La maison est une démonstration de contrôle [...]. Même chose avec les bombes. Leur esthétique était rigoureusement la même que celle de la maison dans laquelle elles avaient été fabriquées. La plupart étaient des boîtes faites à la main, soigneusement sculptées, poncées, polies et repolies [...] Chacune d'elles avait été démontée plusieurs fois, remontée et parachevée avec un soin fétichiste et mortel. [...] Les rayons X ont révélé que leur délicat mécanisme intérieur était composé de matériaux recyclés fixés par des vis et des pièces façonnées à la main. Les éléments les plus importants étaient en bois. Le reste provenait d'un réemploi d'objets ménagers intraquables parce que couramment répandus. [...] Les technologies que Unabomber avait mises en œuvre dans sa cachette étaient celles-là même qu'il combattait.<sup>1064</sup> »

Au moment du procès, Richard Barnes est le seul autorisé à photographier pour le magazine du *New York Times* la célèbre cabane, entreposée alors dans la banlieue de Sacramento. Un an seulement après le procès, cette série photographique, titrée sans ambiguïté *Unabomber*, intègre le champ artistique et muséal. Une partie

---

1064 Mark Wigley, art. cit., “[...] the house is immaculately constructed. The dark stained wall boards are neatly matched. Roof joists are rhythmically arranged. Windows, door and air vent are triumphs of minimalist anti-detailing. Every nail pinning down the green tar paper on the roof is exactly spaced. The house is a display of control [...] Likewise the bombs. They had exactly the aesthetic of the house they were built in. Most were hand-crafted boxes that were carefully carved, sanded, polished and repolished [...] Each was repeatedly taken apart, rebuilt and refinished with fetishistic but deadly care. [...] X-rays revealed that their delicate interior organization was assembled out of recycled materials held together with handmade screws and fittings. Many of the key parts were made of wood. The rest were reworked household items untraceable because generic. [...] The very technologies that the Unabomber rebelled against were brought to bear on his hideaway.”

seulement car sur les dix-sept clichés que compte la série<sup>1065</sup>, seuls ceux de la cabane bénéficient d'une formidable visibilité au sein des institutions officielles<sup>1066</sup> musées et galeries aussi bien que sur le marché de l'art contemporain. Ainsi, les clichés les plus exposés sont *Unabomber Cabin, Sacramento, CA* (1998) jumelé avec *Unabomber Cabin Site, Lincoln, Montana* (1998) et un groupe de quatre images, *Unabomber Cabin, Exhibit*. Dans *Unabomber Cabin, Sacramento, CA*, elle trône légèrement de biais, au milieu d'un hangar blanc brillamment éclairé par des néons suspendus au plafond d'acier. Sa structure rustique jure évidemment dans ce décor aseptisé et austère, un décor que Barnes a choisi parce qu'il rappelle une « galerie d'art moderne » : dans ce cube blanc, dit-il, la cabane ressemble davantage à « une sculpture minimaliste ou une installation artistique<sup>1067</sup>. » Son pendant, *Unabomber Cabin Site, Lincoln, Montana*, plus proche de l'esthétique du photojournalisme, montre le bois où, après l'enlèvement de la cabane, il ne reste qu'un enclos de métal posé par le FBI. Quant aux quatre autres photographies, elles sont volontairement dissemblables des deux premières : en noir et blanc, elles montrent la cabane sous chacune de ses quatre faces, en plan rapproché et au centre d'un fond noir opaque. Barnes la traite cette fois comme une pièce à conviction, un indice, en reprenant les codes visuels de la photographie judiciaire. Les légendes, empruntées au vocabulaire des tribunaux, parlent d'elles-mêmes : *Unabomber Cabin, Exhibit<sup>1068</sup> A, B, C ou D*. Barnes légitime sa démarche en inscrivant sa pratique dans le contexte postmoderne et en expliquant vouloir « libérer [l'objet] de son histoire<sup>1069</sup> » :

« Concrètement, c'est ce que notre époque pluraliste, notre époque post-moderne si vous voulez, a modelé, pour le meilleur ou pour le pire. Nous avons toutes ces formes avec lesquelles jouer et tout nous est ouvert. Cela m'a permis de [...]

1065 À voir sur le site de Richard Barnes : <http://www.richardbarnes.net/projects#/unabomber-1/>

1066 Plusieurs expositions monographiques, entre autres, à la galerie Henry Urbach Architecture de New York (1999) et à la Craig Krull Gallery de Santa Monica (1999) et au San Jose Museum of Art en Californie (2000). Dans des expositions collectives également comme par exemple, *Facing Fear* à la San Francisco Arts Commission Gallery (1999), *Chasing Napoléon* au Palais de Tokyo à Paris (2009) ou encore *Crime Unseen* au musée de la photographie contemporaine de Chicago (2012). Ces photographies de Barnes sont aussi présentes dans les collections permanentes du MoMA (*Unabomber Cabin Exhibit A, Exhibit B, Exhibit C et Exhibit D*, 1998), du Whitney Museum of American Art (*Unabomber Cabin Exhibit D*, 1998), du SFMOMA (*Unabomber Cabin Site et Cabin in Warehouse*, 1998), du LACMA (*Unabomber Cabin Exhibit A, B, C et D*, 1998), du MoCP (*Montana-Unabomber Cabin Site, Sacramento-Cabin in Warehouse et Unabomber Exhibit A*, 1998 / 1999).

1067 Interview de Richard Barnes par le photographe John Paul Caponigro : «Conceptually, the cabin in this white cube began to take on the aura of a piece of minimalist sculpture or art installation» [en ligne : <https://www.johnpaulcaponigro.com/blog/photographer-convos/richard-barnes/>]

1068 Littéralement, pièce à conviction.

1069 «When I isolate an object, take it out of context by erasing the background, etc. I usually do it so I can free it from its history and give it a new voice.»

déplacer [la cabane] vers un nouveau contexte pour suggérer autre chose que l'histoire actuelle d'Unabomber.<sup>1070</sup> »

Prétendre suggérer autre chose que le parcours sinistre de Kaczynski alors que la série et chacune des légendes photographiques portent le nom d'*Unabomber* semble pour le moins contradictoire. En réalité, Barnes ne fait rien d'autre que célébrer en l'esthétisant la cabane du tueur, laquelle est sans équivoque un *murderabilia*. Kaczynski lui-même la considère d'ailleurs comme tel : lorsqu'il apprend qu'elle est exposée au Newseum de Washington D.C. en 2008<sup>1071</sup>, il comprend que l'exposition exploite la curiosité morbide des visiteurs et s'en insurge dans une lettre adressée au juge :

« J'ai récemment reçu la page A9 du *Washington Post* du 19 juin 2008. Ma cabane y est représentée dans une publicité pleine page et en couleur, parce qu'elle est exposée publiquement dans quelque chose qui s'appelle le "Newseum". [...] Étant donné que la publicité indique que la cabane "VIENT DES COFFRES DU FBI", il est clair que le gouvernement est responsable de son exposition publique. Cela tombe à l'évidence sous le coup de l'opposition de la victime à toute publicité liée à l'affaire Unabomb. [...] aussitôt après que j'ai donné la cabane à Scharlette Holdman, le gouvernement l'a saisie. Je ne pense pas avoir besoin d'en dire plus. [...]»<sup>1072</sup> »

Kaczynski n'obtient pas gain de cause et sa cabane, prêtée effectivement par le FBI au Newseum, se retrouve au milieu d'un sinistre bric-à-brac de reliques, entre la chaise électrique sur laquelle fut exécuté le kidnappeur du bébé de Lindbergh, des débris de téléphones portables récupérés sur le site du World Trade Center et le masque mortuaire du célèbre braqueur de banques des années 1930, John Dillinger<sup>1073</sup>.

<sup>1070</sup> Interview de Richard Barnes citée, "In a very real sense this is what this age of pluralism, our post-modern times if you will, have wrought, for better or worse. We have all these forms to play with and everything is open to us. This is what allowed me to [...] put it in a new context that alludes to something other than the current event of the Unabomber story."

<sup>1071</sup> Le Newseum est un musée dédié au journalisme, ouvert initialement en 1997 dans la banlieue de Washington ; en 2008, il déménage dans un immeuble gigantesque du centre-ville, qu'il inaugure avec l'exposition "G-Men and Journalists: Top News Stories of the FBI's First Century"; la cabane restera ensuite dans l'exposition permanente "Inside Today's FBI" jusqu'à la fermeture du musée, pour des raisons financières, en 2019.

<sup>1072</sup> Lettre de Kaczynski reproduite intégralement sur le site *The Smoking Gun*, "I recently received a page from the Washington Post, June 19, 2008, page A9. This comprises a full-page, full-color advertisement that features my cabin, which is being exhibited publicly at something called a 'Newseum'. [...] Since the advertisement states that the cabin is 'FROM FBI VAULT,' it is clear that the government is responsible for the public exhibition of the cabin. This has obvious relevance to the victim's objection to publicity connected with the Unabomb case. [...] almost immediately after I gave the cabin to Scharlette Holdman, the government seized the cabin from Mrs. Holdman. I don't think I need to say anything further [...]" [en ligne : <http://www.thesmokinggun.com/file/kaczynski-angered-predatory-home-loan>]

<sup>1073</sup> Plusieurs articles parlent des différents objets exposés, entre autres : <https://www.twincities.com/2008/08/13/unabomber-objects-to-cabin-display-at-newseum/> ou [https://archives.fbi.gov/archives/news/stories/2008/december/newmuseum\\_121908](https://archives.fbi.gov/archives/news/stories/2008/december/newmuseum_121908)

Pour conclure sur la série *Unabomber* de Richard Barnes, évoquons brièvement quelques œuvres surgies dans son sillage, qui toutes élèvent la cabane-relique « à la dignité d'objet d'art<sup>1074</sup> ». Seth Weiner, un jeune artiste, la monte sur des roulettes en 2002 et y installe à l'intérieur une machine à écrire « de la même marque et du même modèle que celle utilisée par Kaczynski pour écrire le *Manifeste Unabomber: la société industrielle et son avenir*<sup>1075</sup> ». Lorsqu'on l'utilise, la cabane roule en arrière tandis qu'une « voix synthétisée, placée sous le plancher, lit des passages de *La vie sans principe* de Henry David Thoreau.<sup>1076</sup> » En 2004, la cabane apparaît fendue en deux et peinte dans les couleurs acidulées de la marque Martha Stewart, personnalité de la télévision et femme d'affaires condamnée pour obstruction à la justice et délit d'initié. Un détail qui a son importance dans la conception de l'œuvre puisque son auteur, l'artiste californien Daniel Joseph Martinez, explique vouloir « interroger deux représentations antithétiques de ce que nous sommes devenus aux États-Unis.<sup>1077</sup> » Pour certains, comme l'historienne et critique d'art, Jan Avgikos, le message politique qu'il adresse à travers cette œuvre baptisée explicitement *The House America Built* (La maison que l'Amérique a construit), semble facile et creux: « Mélangez un zeste d'ironie, un zeste de conscience sociale que vous branchez avec un objet extraordinaire, faites infuser avec un récit historique confus, et voilà [...]<sup>1078</sup> ». En 2005, on peut à nouveau admirer la cabane à la Rare Gallery de New York, éventrée cette fois par une Dodge qui s'est encastrée dans son toit<sup>1079</sup>. En 2008, c'est au tour de l'artiste polonais Robert Kuśmiroski d'en présenter une réplique, *Unacabine*, au cours d'une exposition collective au New Museum of Contemporary Art de New York. Elle voyage l'année suivante au Palais de Tokyo à l'occasion de l'exposition « Chasing Napoléon »

1074 Emprunté à la définition du ready-made par André Breton dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*: « Objet usuel promu à la dignité d'art par le simple choix de l'artiste. »

1075 Seth Weiner, « Cabin 3: The Unabomber Meets Thoreau at MIT », *Thresholds*, n° 24, printemps 2002, pp. 42-45 «The typewriter is the same make and model as the one used by Kaczynski to write The Unabomber Manifesto: Technological Society and Its Future.»

1076 La voix semble avoir été rajoutée lors de l'exposition « The Building Show » à la galerie Exit Art de New York; extrait du texte de la galerie, «a digitally synthesized voice from beneath the floorboards reading passages from 'Life Without Principle' by Henry David Thoreau.» [en ligne: <http://m.nettime.org/Lists-Archives/nettime-ann-0701/msg00065.html>]

1077 «It's an attempt to interrogate two polar opposite representations of whom we have become in the United States.» Martinez cité in Chon A. Noriega, «The Unabomber, Martha Stewart, and "The House That America Built"» pour le site de LACMA (Los Angeles County Museum of Art) [en ligne: <https://unframed.lacma.org/2017/07/31/unabomber-martha-stewart-and-%E2%80%99C-house-america-built%E2%80%99D>]

1078 Jan Avgikos, «Daniel Joseph Martinez: The Project», *Artforum*, novembre 2004 «Mix one part irony, one part social conscience; hotwire to extraordinary-looking object; infuse with jumbled historical narrative; and there you have it [...]» [en ligne: <https://www.artforum.com/print/reviews/200409/daniel-joseph-martinez-45547>]

1079 Chris Larson, *Pause*, 2005

(À la poursuite de Napoléon) dont le thème principal tourne autour de Theodore Kaczynski. « Chasing Napoleon » commente l'historienne de l'art et critique, Maïté Vissault, « est un hymne plastique à l'utopie noire, clandestine, obsessionnelle qui prédit bien de multiples manières "l'effondrement du système technologique" auquel travaillait Kaczynski<sup>1080</sup> ». Une fois encore, les parallèles avec Henri Thoreau y sont constants mais la cabane est également perçue, selon les textes du Palais de Tokyo, comme « une relique profane d'un monde alternatif. Lieu de vie, repère criminel, pièce à conviction du FBI et, finalement, sculpture [...]»<sup>1081</sup> ». L'exposition dans son ensemble est une célébration romantique de Kaczynski et de son génie, comme le souligne la revue londonienne d'art contemporain, *Fad Magazine* :

« Ted Kaczynski, surnommé par les tabloïdes Unabomber, est un révolté universitaire, un génie trop intelligent pour son propre bien, dont la paranoïa a entraîné à terme la mort de plusieurs personnes. Mais sa retraite est une fiction effrayante et séduisante pour les intellectuels précisément parce qu'il est un génie. La cabane de Kusmirowski flanquée de *La chasse à l'Unabomber* d'Ola Pehrson, des portraits de Gardar Eide Einarsson et de *Bi-valve-uni-bomber* de John Tremblay cultivent cette fascination.<sup>1082</sup> »

Citons pour finir, un livre d'artiste, *Two Cabins*<sup>1083</sup>, signé du réalisateur James Benning: celui-ci a construit dans son jardin les répliques des cabanes de Thoreau et de Kaczynski car il « souhaite montrer à quel point la pensée de Kaczynski est complexe » et « ses avertissements [...] exacts<sup>1084</sup> ». À l'instar des artistes ou des commissaires d'expositions évoqués plus haut, Benning ne cache pas son admiration pour un homme qui, même « génial », n'en reste pas moins un tueur en série.

La cabane d'*Unabomber* ou les objets rescapés du périple sanglant de Charles Starkweather témoignent combien les murderabilia fascinent autant les acteurs du

1080 Maïté Vissault, Souben Véronique, « Fictionnaliser » l'espace / Objet I: Chasing Napoleon, Palais de Tokyo, Paris, du 15 octobre 2009 au 17 janvier 2010. », *ETC*, numéro 90, juin juillet août 2010, pp. 36-40.

1081 *Palais de Tokyo Magazine*, n° 10, automne 2009, « Chasing Napoleon », p. 81

1082 Mark Westall, "Chasing Napoleon", *Fad Magazine*, 3 novembre 2009 "Ted Kaczynski, known to tabloids as the Unabomber, was an academic rebel, a genius who was too smart for his own good, and ultimately succumbed to a paranoia that resulted in the deaths of several people. But his escape is a tempting and terrifying fable for academics and intellectual hobbyists exactly because of how brilliant he was. Kusmirowski cabin accompanied by Ola Pehrson's 'The Hunt of the Unabomber,' Gardar Eide Einarsson's portraits and John Tremblay's 'Bi-Valve-Uni-Bomber' nurture this fascination." [en ligne: <https://fadmagazine.com/2009/11/03/chasing-napoleon-at-palais-de-tokyo-through-to-january-18th-2010/>]

1083 Julie Ault, James Benning, Dick Hebdige, (FC) *Two Cabins* by JB, New York, A.R.T. Press, 2011

1084 Interview de Benning dans *Artforum*, 28 mars 2012 "My intension is not to exploit, but rather to show how complex Kaczynski's thinking is. I believe his warnings are just." [en ligne: <https://www.artforum.com/interviews/james-benning-talks-about-two-cabins-30645>]

monde de l'art que les consommateurs de la culture de masse. Leurs expositions au sein d'institutions muséales ou de galeries d'art et l'approbation généralement unanime et enthousiaste des critiques, montrent également leur ancrage dans une culture dite élitiste. Leur pénétration artistique entérine définitivement le statut de superstar du *serial killer*.

### 1.3 Le serial killer: un cowboy contemporain?

Pour de nombreux historiens ou sociologues de la culture américaine, la prodigieuse popularité des *serial killers* qui perdure depuis maintenant une quarantaine d'années, montre combien la violence est constitutive de la culture et de l'identité américaine. Selon la sociologue Julie Wiest, les structures sociales américaines, qui exaltent le culte de la compétition et de la performance et cautionnent l'adage « la fin justifie les moyens », encouragent le recours à la violence :

« La culture américaine est traversée de messages et de valeurs contradictoires qui peuvent se traduire de plusieurs manières, permises et interdites, et il est sans doute plus important de vouloir atteindre des objectifs culturellement approuvés (surtout si on y réussit) que d'emprunter une voie culturellement approuvée. [...] Ces messages contradictoires ont construit un cadre culturel américain fait d'incohérences et de limites flexibles qui légitiment parfois la violence.<sup>1085</sup> »

L'historien Richard Brown ne dit pas autre chose lorsqu'il souligne que « l'usage constant de la violence comme moyen pour des fins est une chose largement acceptée et applaudie.<sup>1086</sup> » David Schmid estime, lui, que l'ambivalence des sentiments face au criminel violent est fondamentalement américaine<sup>1087</sup>. Et dans la même lignée, Christopher Sharrett, spécialiste du cinéma populaire américain, voit dans l'engouement pour le *serial killer* un phénomène intrinsèquement américain :

---

<sup>1085</sup> Julie B. Wiest, *Creating Cultural Monsters: Serial Murder in America*, Boca Raton, CRC Press, 2011, p. 150 "American culture is full of inconsistent messages and values that may be utilized in a number of legitimate and illegitimate ways, and it is evidently more important to strive for culturally approved goals (especially if they are actually achieved) than it is to follow a culturally approved path. [...] These inconsistent messages have created a cultural environment in the United States of adjustable boundaries and contradictions in which violence is acceptable at times [...]"

<sup>1086</sup> Richard Maxwell Brown, "Historical Patterns of Violence in America" in Hugh Davis Graham, Ted Robert Gurr, *Violence in America: historical and comparative perspectives: a report to the National Commission on the Causes and Prevention of Violence*, Washington, For sale by the Supt. of Docs., U.S. Govt. Print. Off., Vol. 1, 1969, p. 35 "Again and again violence has been used as a means to ends that have been widely accepted and applauded."

<sup>1087</sup> David Schmid, *Natural Born Celebrities*, op. cit. p. 24 "What could be more quintessentially American than a complex and ambivalent reaction to a violent criminal?"

« [...] le statut fétichique du psychopathe criminel [...] consiste à appréhender le tueur en série/meurtrier de masse non pas comme un rebelle social ou un héros populaire [...] mais comme le représentant le plus authentique de la vie américaine. Si Manson représentait le côté obscur de “l’ère du Verseau<sup>1088</sup>”, il était aussi [...] un pur produit de l’Amérique [...].<sup>1089</sup> »

Quant à l’historien Hugh Davis Graham, il fustige l’historiographie américaine dont le « patriotisme borné » n’a cessé de magnifier ses mythes « d’assimilation et de progrès pacifique » pour conclure sans appel que « la violence américaine est enracinée dans les valeurs américaines.<sup>1090</sup> »

Il existe aujourd’hui un large consensus parmi les historiens pour situer la genèse de cette violence dans la fondation même de la nation américaine, en particulier dans son mythe de la frontière. Richard Slotkin, l’un des premiers à avoir mis en évidence le rôle déterminant de la conquête de l’Ouest dans la construction de l’identité américaine et de ses valeurs<sup>1091</sup>, explique comment le mythe de la frontière a imposé la vision d’une violence « positive », nécessaire parce que civilisatrice :

« Selon ce mythe-historiographie, la conquête de la nature sauvage et la soumission ou l’éviction des Amérindiens qui y habitaient originellement ont permis la réalisation d’une identité nationale, d’un régime démocratique, d’une économie sans cesse croissante et d’une civilisation extraordinairement dynamique et “progressiste”. La fonction idéologique initiale du Mythe était d’expliquer et de justifier l’implantation de colonies américaines; mais au fur et à mesure que les colonies s’étendaient et se développaient, le Mythe a été mis à contribution comme témoin de notre croissance économique rapide, de notre émergence en tant qu’État-nation puissant et de nos méthodes typiquement américaines et novatrices de modernisation sociale et culturelle. [...] À chacune des phases de son développement, le Mythe de la Frontière a associé l’accomplissement du “progrès” à une conduite ou à un évènement violent. [...] le Mythe représentait la

---

<sup>1088</sup> “The Age of Aquarius” est une référence aux mouvements hippies et New Age des années 1960 et 1970; l’expression est tirée de la chanson *Aquarius/Let the Sunshine* de la comédie musicale *Hair* (1967).

<sup>1089</sup> Christopher Sharrett (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit, Wayne State University Press, 1999, p. 13 “[...] the fetish status of the criminal psychopath [...] is about recognizing the serial killer/mass murderer not as social rebel or folk hero [...] but as the most genuine representative of American life. If Manson was the ‘dark side of Aquarius’, he was also [...] a pure product of America [...].”

<sup>1090</sup> Hugh Davis Graham, “The Paradox of American Violence: A Historical Appraisal”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 391, Collective Violence, Sep., 1970, pp. 74-82 “[...] American historiography has long been flawed by a self-congratulatory parochialism. The consensus historians who dominated their craft during the ‘complacent 1950’s’ celebrated American uniqueness, and the corollary myths of individual assimilation and peaceful progress. [...] American violence is rooted in American values.”

<sup>1091</sup> Voir Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973; *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization (1800-1890)*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1985); *Gunfighter Nation*, op. cit.

rénovation de l'esprit ou de l'avenir américain comme quelque chose qui devait se réaliser en jouant le scénario de la rupture, de la régression provisoire vers un état plus primitif ou "naturel" et de la régénération par la violence. [...] <sup>1092</sup> »

Mais la déconstruction du mythe ne l'empêche nullement d'être régulièrement exploité par la rhétorique politique, de John Kennedy à George Bush <sup>1093</sup>, et d'imprégner encore profondément les valeurs et la culture américaines. L'individualisme, la virilité, la compétition, l'agressivité, l'indépendance, la réussite, la défiance envers les institutions et une « soumission de façade à la loi <sup>1094</sup> » sont en effet des qualités ou des conduites valorisées qui puisent leur origine dans le mythe de la frontière : elles sont celles des héros immensément populaires <sup>1095</sup> du Far West, trappeurs ou cowboys, même si, dans la réalité, ceux-ci étaient souvent des voyous, voire des criminels. Comme le souligne le professeur de littérature, Stathis Gourgouris, « dans l'imaginaire américain, le grand criminel, le hors-la-loi, est une figure infiniment honorée, à tel point qu'elle incarne les caractéristiques culturelles générales de la société américaine. <sup>1096</sup> »

L'apologie d'une violence régénératrice, le culte des comportements dominateurs et la glorification de pionniers sans foi ni loi expliquent ainsi pourquoi le *serial killer* fascine la société américaine, mais aussi et surtout, pourquoi il est compris et représenté comme un avatar moderne du cowboy. Spécialiste du cinéma d'horreur, Linnie Blake, parlant du fictif Hannibal Lecter, partage ce point de vue :

« On peut considérer Hannibal Lecter comme une incarnation plausible du paradoxe au fondement des œuvres de l'Amérique dans l'Ouest sauvage depuis

---

<sup>1092</sup> Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, op. cit. pp. 10-12 "According to this myth-historiography, the conquest of the wilderness and the subjugation or displacement of the Native Americans who originally inhabited it have been the means to our achievement of a national identity, a democratic polity, an ever-expanding economy and a phenomenally dynamic and 'progressive' civilization. The original ideological task of the Myth was to explain and justify the establishment of the American colonies; but as the colonies expanded and developed, the Myth was called on to account for our rapid economic growth, our emergence as a powerful nationstate, and our distinctively American approach to the socially and culturally disruptive processes of modernization. [...] In each stage of its development, the Myth of the Frontier relates the achievement of 'progress' to a particular form or scenario of violent action. [...] the Myth represented the redemption of American spirit or fortune as something to be achieved by playing through a scenario of separation, temporary regression to a more primitive or 'natural' state, and regeneration through violence."

<sup>1093</sup> Voir Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, op. cit et *The Fatal Environment*, op. cit.

<sup>1094</sup> Richard Brown, "The American Vigilante Tradition" in Hugh Davis Graham, Ted Robert Gurr, op. cit. pp. 154-155 "Our arbitrary attitude toward law reflects a fundamental and deep-seated disrespect for law, or, to put it another way, reveals only a superficial allegiance to law."

<sup>1095</sup> Entre autres, Davy Crockett, Daniel Boone, William Cody dit Buffalo Bill, les frères James, Billy the Kid, James Hickok.

<sup>1096</sup> Stathis Gourgouris, « Enlightenment and Paranoia » in Hent de Vries, Samuel Weber (eds.), *Violence, Identity and Self-Determination*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 135 "But in the American imaginary the great criminal, the outlaw, is a figure of great distinction, so much so as to embody American society's general cultural distinctions."

le xvii<sup>e</sup> siècle. Il est cultivé, intellectuellement brillant, charismatique et plein d'esprit. Il symbolise de fait la "civilisation". Et pourtant, à l'exemple des pionniers civilisateurs américains qui soumettaient les terres de l'Ouest en massacrant ses autochtones, en décimant son écosystème et en asservissant massivement les afro-américains, il est capable de toute évidence d'actes de barbarie la plus sauvage et la plus démesurée. À l'opposé des historiens de la frontière comme Turner qui ont expurgé la réalité de cette sauvagerie en transformant l'expansion à marche forcée de la nation vers l'Ouest en une recherche pacifique de terres agricoles disponibles, les films extrêmement populaires de Lecter évoquent avec insistance la férocité des origines qui se trouve au cœur de la culture de la société américaine, et donc des individus qui la composent.<sup>1097</sup> »

Un homme affable et distingué en apparence dont l'égotisme si profond et si féroce le rend indifférent à la vie des autres. Si Lecter et ses semblables incarnent sans aucun doute les cowboys du Nouveau Monde, ils reflètent aussi, comme l'observe Kendall Phillips, les « comportements culturels des années 1980 ». C'est d'ailleurs sous la présidence de Ronald Reagan, apôtre incontesté de la rénovation du mythe de la frontière<sup>1098</sup>, que le *serial killer* entame sa marche vers la gloire. Dès sa première campagne<sup>1099</sup>, en effet, Reagan se sert de son passé d'acteur de western pour incarner, comme Théodore Roosevelt en son temps, le cowboy président. Il pose sur ses affiches en stetson et chemise en jean et son premier débat présidentiel donne le ton de ses deux futurs mandats :

« [...] j'ai toujours pensé que cette terre avait été placée ici, entre les deux grands océans, par un plan divin. Elle y a été mise pour être découverte par un peuple particulier – un peuple qui brûlait d'un amour singulier pour la liberté, qui a eu le courage de se déraciner, de quitter son foyer et sa patrie pour venir dans ce qui n'était, au début, qu'une nature implacablement sauvage. [...] Nous parlions une multitude de langues – nous avons débarqué sur la côte Est

---

<sup>1097</sup> Linnie Blake, *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*, Manchester, Manchester University Press, 2008, p. 110 "A such, Hannibal Lecter can be plausibly seen as the embodiment of the very paradox that has informed America's mission into the wilderness since the seventeenth century. He is cultured, intellectually brilliant, witty and charismatic. He is, to all intents and purposes, 'civilisation' incarnate. And yet, like the harbingers of American civilisation who tamed a wilderness through slaughter of its native people, the decimation of its ecosystem and the wholesale enslavement of the African-American race, he is capable of acts of enormous and seemingly barbaric savagery. But whereas the actuality of this savagery may have been suppressed by frontier historians like Turner, who transmuted the nation's westwards imperative into a peaceable search for available farming land, the enormously popular Lecter films play insistently upon the barbarism that lay at the origin and lies at the heart of American conceptions of society, and hence of the American individual as a constituent element of it."

<sup>1098</sup> Sur ce sujet, voir Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, op. cit.; David A. Smith, *Cowboy Presidents: The Frontier Myth and U.S. Politics since 1900*, Norman, University of Oklahoma Press, 2021; Karen R. Jones, John Wills, *The American West: Competing Visions*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009

<sup>1099</sup> En 1980

puis nous sommes partis au-delà des montagnes, des prairies et des déserts, vers les lointaines montagnes de l'Ouest de la côte Pacifique, construisant des villes, des villages, des fermes, des écoles et des églises. Si le vent, l'eau ou le feu les détruisaient, nous les reconstruisions. Et ce faisant, nous avons créé une nouvelle race humaine appelée Américain – un individu fier, indépendant et souvent charitable. Il y a deux cents ans, alors que treize petites colonies essayaient de devenir une nation, Tom Paine affirmait qu'il était en notre pouvoir de recommencer le monde.<sup>1100</sup> »

Tout au long de sa présidence, Reagan exploite *ad nauseam* l'imaginaire de la frontière jusqu'à le placer au cœur même de sa politique intérieure et extérieure. Son ère marque le retour aux valeurs positives de la violence virile, de la réussite agressive et cynique, du darwinisme social et économique et de l'ingérence impérialiste. Les historiens Karen Jones et John Wills décrivent la manière dont le mythe de la frontière influe sur sa gestion du pays :

« [...] le projet de Reagan pourrait se résumer en deux mots : "capitalisme cowboy". Le président a utilisé la mythologie de la frontière comme une promesse d'opportunités, de profits et de surabondance pour vendre l'idéologie de la nouvelle droite du "aide-toi toi-même" et d'économie de l'offre. La promotion des années 1980 comme étant une période rêvée pour le talent et la productivité d'entrepreneurs "fonceurs", une période qui prônait un capitalisme agressif et un individualisme farouche dans les salles de réunions, avait certainement une teinte turnérienne. Le fait est que la volonté de Reagan d'affaiblir la puissance de l'État, de réduire les impôts et les dépenses sociales (notamment en supprimant un tiers de tous les programmes amérindiens), exprimait le sentiment anti-fédéral qui avait longtemps été une caractéristique de la mentalité de l'Ouest.<sup>1101</sup> »

---

<sup>1100</sup> Débat du 21 septembre 1980 entre Ronald Reagan et John B. Anderson : "[...] I have always believed that this land was placed here between the two great oceans by some divine plan. It was placed here to be found by a special kind of people - people who had a special love for freedom and who had the courage to uproot themselves and leave hearth and homeland and come to what in the beginning was the most undeveloped wilderness possible. We spoke a multitude of tongues - landed on this eastern shore and then went out over the mountains and the prairies and the deserts and the far Western mountains of the Pacific, building cities and towns and farms and schools and churches. If wind, water or fire destroyed them, we built them again. And in so doing at the same time we built a new breed of human called an American - a proud, an independent and a most compassionate individual for the most part. Two hundred years ago Tom Paine, when the thirteen tiny colonies were trying to become a nation, said we have it in our power to begin the world over again." [en ligne : <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/presidential-debate-baltimore-reagan-anderson>]

<sup>1101</sup> Karen R. Jones, John Wills, op. cit., p. 106 "[...] Reagan's plan could be summed up in two words: 'cowboy capitalism'. The President utilised the mythology of the frontier as a realm of opportunity, bonanza and super-abundance to sell his New Right ideology of self-help and supply-side economics. The advertising of the 1980s as a 'boom time' for 'go-getting' entrepreneurial talent and productivity and the extolling of aggressive capitalism and the rugged individualism of the boardroom certainly bore a Turnerian hue. Meanwhile, Reagan's determination to roll back big government, slash taxes and welfare spending (notably axing a third of all American Indian programmes), articulated an anti-federal sentiment that had long been a feature of the Western mentality."

La violence structurelle des *Reaganomics*<sup>1102</sup> n'est en définitive qu'une répétition de la violence de l'expansion coloniale vers l'Ouest. La réplique du raider financier, Gordon Gekko, dans le film *Wall Street* d'Oliver Stone, l'illustre à merveille :

« Je ne crée rien. Je possède. [...] C'est le marché libre. Et vous en faites partie. Vous avez cet instinct de tueur. [...] »<sup>1103</sup> »

Ce n'est donc pas un hasard si le *serial killer* et le « golden-boy », cupide et impitoyable, finissent par fusionner dans *American Psycho* de Bret Easton Ellis en 1991: Patrick Bateman, un riche trader de Wall Street, blanc, raciste, phallocrate misogyne, homophobe, narcissique, obsédé par le statut social, l'argent et les marques de luxe, torture et tue à tour de bras des femmes, des homosexuels, des pauvres et des Noirs. Le scandale que provoque le roman à sa sortie vient de ce qu'Ellis décrit de la même manière les séances de tortures, de fitness ou de shopping :

« Je porte un costume Joseph Abboud, une cravate Paul Stuart, des chaussures J. Crew, un gilet italien, je ne sais plus de qui, et je suis à genoux sur le sol à côté d'un cadavre, en train de manger goulûment le cerveau de la fille, étalant de la moutarde Grey-Poupon sur de gros morceaux de viande rose et charnue. »<sup>1104</sup> »

Comme le fait remarquer Sonia Baelo-Allué, spécialiste en culture américaine, *American Psycho* dérange car sa critique se situe au-delà de l'ère Reagan pour viser la violence au cœur de la société et de l'histoire américaine :

« Que se passe-t-il lorsque le monstre n'est pas « l'Autre » mais un membre dirigeant de la société, une incarnation du rêve américain? Lorsqu'un homme parfaitement intégré dans la société, qui suit toutes les règles sociales, qui représente le consommateur suprême de la société capitaliste, devient un tueur en série impitoyable, on ne peut plus en rejeter la responsabilité sur le seul individu, c'est la société entière qui est responsable, lecteur compris. »<sup>1105</sup> »

Peut-être plus encore qu'Hannibal Lecter, Bateman symbolise la barbarie de l'idéologie civilisatrice, établissant une fois de plus la filiation entre le *serial killer*

1102 Contraction de Reagan et economics : ensemble des politiques économiques et fiscales ultra libérales de l'administration Reagan.

1103 *Wall Street*, Oliver Stone (réalisateur), USA, 20th Century Fox, 1987, 121 min

1104 Bret Easton Ellis, *American Psycho*, (trad. Alain Defossé), Paris, 10/18, coll. Domaine étranger, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1991), p. 433

1105 Sonia Baelo-Allué, "The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in 'The Silence of The Lambs' (1988) And 'American Psycho' (1991)", *Atlantis*, Vol. 24, n° 2, (décembre 2002), pp. 7-24 "What happens when the monster is not an 'other' but a leading member of society, the American dream made true? When a man who is perfectly integrated in society, who follows all social rules, and is the ultimate consumer in a capitalistic society, becomes a cruel serial killer, the blame cannot be put only on the individual, the blame reaches the whole society, readers included."

contemporain et le cowboy du Nouveau Monde, laquelle apparaît également dans le choix des victimes parmi les plus fragiles socialement<sup>1106</sup> et dans le fait non négligeable que ses crimes restent impunis.

*Le serial killer, la conquête de l'Ouest et la photographie*

En 1999, deux femmes et deux adolescentes sont sauvagement assassinées dans le parc national de Yosemite. Les trois premières victimes<sup>1107</sup> – une femme, sa fille et celle d'une amie argentine – disparaissent subitement du Cedar Lodge, l'hôtel où elles résidaient, à l'une des entrées du parc. Incapable de trouver la moindre piste, la police locale fait appel au FBI, qui déploie sur place plus d'une cinquantaine de ses agents. Un mois après leur disparition, leur voiture est découverte par hasard dans un recoin forestier. Entièrement brûlée, elle renferme deux corps dans son coffre<sup>1108</sup>. Le troisième cadavre<sup>1109</sup> est retrouvé, égorgé, une semaine plus tard au magnifique belvédère du lac San Pedro. Plusieurs mois s'écoulent durant lesquels le FBI se focalise exclusivement sur un groupe de consommateurs d'amphétamines des environs. James Maddock, la star montante du Bureau en charge de l'enquête, se réjouit devant la presse : « je pense que nous avons mis tous les principaux protagonistes en prison, mais nous ne voulons pas précipiter leur inculpation.<sup>1110</sup> » Quelques jours plus tard, le corps de Joie Armstrong, naturaliste employée au Yosemite, gît, décapité, à proximité de son logement situé en retrait des zones touristiques du parc. La présence d'un pick-up sur les lieux, signalée par un témoin, conduit à l'arrestation de Cary Stayner, l'homme à tout faire de l'hôtel Cedar Lodge, plusieurs fois interrogé au cours de l'enquête par le FBI. Arrêté, il confesse les quatre meurtres.

1106 D'après Julie B. Wiest, « les victimes de meurtres en série sont souvent des membres de populations vulnérables, comme les enfants, les personnes âgées, les prostituées, les fugueurs et les homosexuels. Contrairement aux meurtres isolés, dans lesquels les hommes représentent le pourcentage le plus élevé de victimes, les victimes les plus fréquentes de meurtres en série sont les femmes. » in Julie B. Wiest, op. cit. p. 30; Elliott Leyton écrit, lui, que les *serial killers* « sont rarement issus des rangs des vrais opprimés ; ce sont rarement des femmes ou des Noirs. Ils sont en effet généralement blancs et ont un emploi rémunérateur, et nourrissent parfois l'espoir raisonnable d'un avenir 'brillant'. » in Elliott Leyton, op. cit.; voir aussi Eric W. Hickey, op. cit. p. 277

1107 Carole Sund (42 ans), Juli Sund (15 ans) et Silvina Pelosso (16 ans)

1108 Les corps de Carole Sund et Silvina Pelosso

1109 Le corps de Juli Sund; Juli Sund et Silvina Pelosso avaient été violées.

1110 *San Francisco Gate*, 10 juin 1999 "I do feel we have all the main players in jail, but we are in no rush to charge them." [en ligne: <https://www.sfgate.com/news/article/Killers-of-Yosemite-trio-likely-in-jail-cops-say-3o8o537.php>]

Mais l'histoire ne s'arrête pas là car Stayner est un nom resté célèbre dans les annales médiatiques et judiciaires : vingt ans auparavant, en mars 1980, un adolescent accompagné d'un petit garçon entrainé au poste de police de la petite ville d'Ukiah, au Nord de la Californie, et déclarait au policier de garde, « je sais que mon prénom est Steven. » Steven Stayner s'était subitement volatilisé au retour de l'école en 1972, à l'âge de 7 ans. Alors que tout le monde pensait qu'il était mort, il avait vécu durant ces huit années avec son ravisseur, Kenneth Parnell, pédophile notoire, plusieurs fois condamné. Chose incroyable, Parnell avait scolarisé Steven sous un faux nom dans différentes écoles qui, toutes, possédaient son signalement. Au moment où il atteignit la puberté, Parnell kidnappa un autre garçon, Timothy White, âgé de cinq ans. Horrifié par ce que l'enfant allait bientôt devoir subir, l'adolescent s'enfuit avec lui jusqu'à la première ville venue. Steven devint en une nuit un héros national et médiatique jusqu'à sa mort accidentelle en 1989. La presse de l'époque évoquait les difficultés de l'adolescent à se réadapter à sa vie familiale et s'étonnait parfois du refus obstiné des parents de consentir à sa prise en charge psychologique. Quant à Parnell, il ne fut pas poursuivi pour les viols qu'il avait fait subir à Steven mais seulement pour l'enlèvement des deux enfants. Il écopa de huit ans de prison et en sortit cinq ans plus tard avant d'être de nouveau arrêté après avoir voulu acheter un enfant de quatre ans. L'ancien procureur du comté où il fut jugé la première fois explique qu'à cette époque, « les crimes sexuels ne révélaient pas autant l'opinion publique.<sup>1111</sup> »

La révélation de l'identité du tueur du Yosemite provoque ainsi une véritable déflagration médiatique. Le FBI se retrouve sous le feu des critiques<sup>1112</sup> et la famille Stayner, une fois de plus, sous celui des projecteurs. Une notoriété dont rêve, semble-t-il, Cary Stayner qui passe son temps à appeler, depuis sa prison, journalistes et producteurs dans l'espoir de faire l'objet d'un téléfilm<sup>1113</sup>, comme son frère dix ans

1111 “Sex Criminal Faces New Charges, Tough Penalties / State has Cracked Down on Such Crimes Since Stayner Kidnapping” *San Francisco Gate*, 12 janvier 2003, [en ligne: <https://www.sfgate.com/news/article/Sex-criminal-faces-new-charges-tough-penalties-2641898.php>]

1112 Voir par exemple cet article de CBS News daté du 29 juillet 1999 [en ligne: <https://www.cbsnews.com/news/yosemite-tale-twists-and-turns/>] ou celui du *San Francisco Gate* du même jour [en ligne: <https://www.sfgate.com/news/article/FBI-Accused-Of-Botching-Yosemite-Case-Agency-2917912.php>]

1113 Plusieurs sources mentionnent cette envie obsessionnelle d'être connu : voir le chapitre 29 de Carlton Smith, *Murder at Yosemite*, New York, St. Martin's Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1999) ; le dernier chapitre de Mike Echols, *I Know My First Name Is Steven*, New York, Pinnacle Books, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1991) ; Eric Hickey, op. cit. p. 167 ; *Arizona Daily Sun*, 28 juillet 1999, « FBI assigns investigators to look into accused killer's past »

auparavant<sup>114</sup>. Une soif de célébrité qui fait dire au chef de la police qu'elle était peut-être la seule motivation à ses meurtres<sup>115</sup>. Son procès révèle en réalité une histoire familiale marquée par une longue série de maltraitances psychologiques et d'incestes – Cary Stayner a été sexuellement agressé par son oncle, ses deux sœurs par leur père et sa mère, par son propre père – à laquelle était venu s'ajouter le drame du kidnapping. Malgré tout, il ne faut que six heures aux jurés pour le condamner à mort<sup>116</sup>.

Cinq mois avant les premiers meurtres, Maya Meissner passait des vacances avec ses parents et sa sœur dans le Yosemite et tous résidait à l'hôtel Cedar Lodge. Quinze ans après, sa mère lui révèle que durant leur séjour, un homme avait tenté de s'introduire dans leur chambre au milieu de la nuit. Les meurtres qui s'étaient produits peu de temps après n'avaient pas cessé de la hanter, la consumait de chagrin et de culpabilité parce qu'elle n'avait rien signalé à l'époque. Devenue photographe, Meissner a éprouvé le besoin d'en faire un récit photographique pour, comme elle le dit, « comprendre et représenter ma place dans, ou plutôt en marge de cette tragédie, ce qui m'en rapproche et ce qui m'en sépare<sup>117</sup> ». Le projet aboutit en 2018 à une première publication, *The Cedar Lodge*, sous la forme d'un « zine », hybride qui tient à la fois du journal, du magazine et du livre puis, deux ans plus tard, à une deuxième sous la forme d'un livre en tirage limité<sup>118</sup>, réédité enfin plus largement en 2022<sup>119</sup>.

Les paysages jouent un rôle majeur dans la construction narrative du *Cedar Lodge* et Meissner mise sur le contraste entre la majesté des lieux et les crimes qui s'y sont commis. Le livre mélange des vues forêts, de torrents ou de montagnes avec des coupures de journaux, des clichés de victimes et du tueur provenant de la presse, des détails de l'hôtel photographiés comme des indices. Des cascades somptueuses ou des

---

114 *I Know My First Name Is Steven* est diffusé sur NBC en mai 1989; le téléfilm en deux parties reçoit même quatre récompenses aux Emmy Awards.

115 « It crossed my mind that maybe this was Cary's way of competing with his brother' notoriety », Tony Dossetti, chef de la police de Merced, cité in Jack Rosewood, Cary Stayner: *The True Story of The Yosemite Park Killer*, [location inconnue], Wiq Media, 2015, p. 94; *The Time*, 1 août 1999 [en ligne: <https://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,28816,00.html>]

116 Condamné à mort en 2002, il n'est pas à ce jour exécuté. Sur les délibérations, voir *Los Angeles Times*, 10 octobre 2002 [en ligne: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-oct-10-me-stayner10-story.html>]

117 Texte d'introduction de sa série photographique: "To understand and illustrate my place within, or rather alongside the tragedy, my connection and my disconnect [...]"

118 Publié en 2020 par Zatarra Press, situé à Richmond en Virginie.

119 Prévus à l'origine en 2020, la publication avait été repoussée en raison de la pandémie. Maya Meissner, *The Cedar Lodge*, Richmond, Zatarra Press, 2022

cimes dorées dans le soleil couchant jouxtent, par exemple, des images à l'atmosphère inquiétante, en noir et blanc et prises au flash : un chariot de manutention, bizarrement abandonné dans une pièce vide, un tissu soyeux largement éventré ou un escalier pris en surplomb qui plonge dans l'obscurité d'un jardin. Dans le « zine », la discordance se fait plus nette encore : aux somptueux paysages répondent, sur la page opposée, des extraits de journaux où n'apparaissent que les articles liés aux crimes, des bandeaux noirs masquant le reste. Face à une vue du monumental El Capitan, un monolithe de granite dressé au-dessus d'une prairie, on peut lire, par exemple, ce titre de presse : « Une naturaliste de Yosemite décapitée. Le FBI considère l'horrible découverte dans le parc comme un homicide » ; ou encore, « Les États-Unis pourraient payer pour le retour du corps de la jeune fille » accolé à un cliché du majestueux dôme en granite (Half Dome) et du Lac Miroir (Mirror Lake) qui le reflète.

Présentés de cette manière, les paysages du Yosemite prennent une coloration criminelle. On aurait tort, cependant, de considérer le jeu dichotomique de Meissner comme un poncif mille fois rebattu, dans la même veine que ceux débités par la presse qui s'étonne que de tels crimes puissent se produire dans « l'un des plus précieux endroits d'Amérique.<sup>1120</sup> » Car Meissner inscrit délibérément ses somptueux clichés du parc dans la grande tradition photographique de l'Ouest américain et ce faisant, déploie en filigrane un autre récit : celui de l'effacement, littéral et figuré, des peuples autochtones comme condition indispensable à la construction identitaire américaine, celui du mythe de la frontière et de la *wilderness* (nature, étendue ou état sauvage), étroitement liés à la violence et à la domination masculine.

Le parc national du Yosemite<sup>1121</sup> compte en effet parmi les lieux les plus évocateurs et les plus emblématiques de l'identité et du nationalisme américain, il constitue un « hymne pittoresque à la gloire, à la grandeur et à la puissance des États-Unis.<sup>1122</sup> » Il

<sup>1120</sup> Voir, par exemple, l'article de CBSNews du 27 août 2002 : <https://www.cbsnews.com/pictures/the-yosemite-murders/> ou celui d'ABCNews du 26 juillet 2002 : <https://abcnews.go.com/2020/story?id=123868&page=1>

<sup>1121</sup> En 1864, Lincoln signe une première loi, le « Yosemite Valley Grant Act » qui place la vallée et la forêt de séquoias géants de Mariposa sous l'égide de l'État californien dans le but de les préserver « à la seule condition que les lieux soient destinés à l'usage public et aux loisirs. » En 1890, ce sont les alentours de la vallée et de la forêt de séquoias qui deviennent parc national (protégées par le gouvernement fédéral) ; la vallée et la forêt sont à leur tour inclus, en 1906.

<sup>1122</sup> Mark David Spence, *Dispossessing the Wilderness: Indian Removal and the Making of the National Parks*, Oxford: Oxford University Press, 1999, [édition numérique non paginée] “Much as they still do today, Yosemite Valley, the Grand Canyon of the Yellowstone, and the ragged peaks of the northern Rocky Mountains provided the basic elements of a scenic anthem that praised the grandeur and power of the United States.”

incarne les conceptions idéalisées de l'américanité, son imaginaire : vestige d'un Ouest vierge, symbole de l'expansion pacifique de la démocratie américaine, territoire de nature préservée, sauvage et grandiose, rival incontesté des plus beaux monuments européens. L'article que publie en 1836 le pionnier de la peinture américaine de paysage, Thomas Cole, illustre cette identification des Américains aux paysages sauvages de l'Ouest :

« [...] la caractéristique la plus distinctive, et peut-être la plus impressionnante du paysage américain est sa sauvagerie. [...] Nous avons bien des lieux aussi ombragés que Vallombrosa et aussi pittoresques que les solitudes du Vaucluse ; mais Milton et Pétrarque ne les ont pas sanctifiés de leurs pas et de leurs vers immortels. Celui qui se tient sur le mont Albain et surplombe la Rome antique, a son esprit saturé d'immenses évocations d'un riche passé ; mais celui qui se tient sur les montagnes de l'Ouest, vestiges les plus vénérables de l'Amérique antique, peut éprouver l'émotion du sublime à la vue de cet océan infini, que la main de l'homme n'a pas cloisonné. Pourtant, les paysages américains ne sont pas exempts d'histoire et de légendes - la grande lutte pour la liberté a consacré bien des lieux, et de nombreuses montagnes, ruisseaux et rochers ont leur légende, digne de la plume du poète ou du crayon du peintre. Mais les évocations américaines sont moins celles du passé que celles du présent et de l'avenir. [...] Vous ne voyez ni tour en ruine pour dire la violence, ni temple magnifique pour parler d'orgueil ; mais les fruits de la liberté, la paix, la sécurité et le bonheur, y demeurent, ils sont l'âme des lieux.<sup>1123</sup> »

La vision de Cole résonne encore fortement aujourd'hui dans l'esprit des Américains, avec toutefois une différence cruciale quant à la conception de la nature sauvage : pour Cole et ses contemporains<sup>1124</sup> de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la *wilderness* est consubstantielle aux Indiens autochtones qui l'habitent. Comme l'explique l'historien Mark Spence, « les forêts étaient sauvages parce que les Indiens et les bêtes y vivaient et les Indiens étaient sauvages parce qu'ils vivaient dans les forêts.<sup>1125</sup> » L'expansion

---

1123 Thomas Cole, "Essay on American Scenery", *American Monthly Magazine*, janvier 1836 "[...] yet the most distinctive, and perhaps the most impressive, characteristic of American scenery is its wildness. [...] We have many a spot as umbrageous as Vallombrosa, and as picturesque as the solitudes of Vaucluse; but Milton and Petrarch have not hallowed them by their footsteps and immortal verse. He who stands on Mont Albano and looks down on ancient Rome, has his mind peopled with the gigantic associations of the storied past; but he who stands on the mounds of the West, the most venerable remains of American antiquity, may experience the emotion of the sublime, but it is the sublimity of a shoreless ocean un- islanded by the recorded deeds of man. Yet American scenes are not destitute of historical and legendary associations--the great struggle for freedom has sanctified many a spot, and many a mountain, stream, and rock has its legend, worthy of poet's pen or the painter's pencil. But American associations are not so much of the past as of the present and the future. [...] You see no ruined tower to tell of outrage - no gorgeous temple to speak of ostentation; but freedom's offspring - peace, security, and happiness, dwell there, the spirits of the scene."

1124 Entre autres, le peintre George Catlin (1796-1872) ou le philosophe Henry Thoreau (1817-1862)

1125 Mark David Spence, op. cit. [édition numérique non paginée] "[...] forests were wild because Indians and beasts lived there, and Indians were wild because they lived in the forests."

vers l'Ouest n'a pas encore pris son plein essor et l'« Indien » apparaît aux yeux des colons comme un noble et valeureux « primitif », à l'image de la nature qui l'entoure, vierge de la corruption civilisatrice. Sa présence quasi systématique dans les paysages de Cole va ainsi progressivement disparaître dans les images de la deuxième moitié du siècle.

À partir des années 1840, les points de vue changent quand l'expansion s'avère nécessaire pour les Euro-Américains. Le journaliste John O'Sullivan en fournit une justification imparable quand il affirme qu'elle relève de « l'accomplissement de notre destinée manifeste à nous étendre sur le continent que la Providence nous a octroyé pour que nos millions d'habitants, chaque année multipliés, se développent librement.<sup>1126</sup> » La « destinée manifeste » qui, en réalité, n'est qu'un prolongement de la doctrine de la découverte autorisant la dépossession des terres autochtones depuis le xv<sup>e</sup> siècle, devient le mot d'ordre des Euro-Américains du xix<sup>e</sup> siècle<sup>1127</sup>. Un flot continu et grandissant de colons, de chercheurs d'or et d'entrepreneurs en tous genres submerge ainsi les tribus Amérindiennes de l'Ouest et provoque les guerres indiennes longtemps présentées comme de simples escarmouches. Les peuples indigènes ne sont plus désormais des « Indiens “pittoresques” et “nobles” qui sillonnaient librement une région lointaine, [ils] deviennent des “sauvages perfides et assoiffés de sang”<sup>1128</sup> ».

Afin de reconfigurer les sites spectaculaires de l'Ouest nouvellement conquis en symboles identitaires et culturels, il est nécessaire d'imposer au préalable l'idée que les terres colonisées étaient sauvages, inhabitées, vierges « comme au premier jour de la création divine.<sup>1129</sup> » Grâce à la fiction de la *wilderness*, le mythe de la frontière peut se glorifier d'une appropriation pacifique de terres inoccupées comme le fit son

---

1126 John O'Sullivan, « Annexation », *United States Magazine and Democratic Review* 17, n° 1, July-August 1845, “[...] the fulfillment of our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions.”; voir sur la généalogie du terme Julius W. Pratt, “The Origin of ‘Manifest Destiny’”, *The American Historical Review*, Vol. 32, n° 4, Jul.1927, pp. 795-798

1127 Sur la doctrine de la découverte, voir James V. Fenelon, Mary-Louise Defender-Wilson, « L'expédition de la domination. L'achat comme conquête, Sakakawea comme sauvage: la représentation erronée de l'expédition Lewis et Clark et ses figures déformées », *Raisons politiques*, 2006/4, n° 24, pp. 99-123 et Ronald Wright, *Stolen Continents: Conquest and Resistance in the Americas*, Toronto, Pinguin Canada, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1992)

1128 Mark David Spence, op. cit. “No longer picturesque and ‘noble’ Indians who freely roamed through a distant region, [...] regressed into ‘treacherous, blood thirsty savages’.”

1129 Voir William Cronon (ed.), *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*, New York, W. W. Norton, 1995, [édition numérique non paginée]

père fondateur, Frederick Jackson Turner, dans son célèbre texte « L'importance de la frontière dans l'histoire américaine » :

« Bien avant que le fermier pionnier n'apparaisse sur la scène, les Indiens primitifs n'existaient déjà plus. [...] la démocratie américaine s'est développée grâce à l'abondance de terres vacantes ; et c'est cela qui a permis sa croissance et qui a modelé ses traits fondamentaux.<sup>1130</sup> »

L'invention de la *Wilderness* implique donc l'élimination, réelle et symbolique, des peuples autochtones car, comme se plaît à le rappeler l'historien Ronald Wright, « les Européens n'avaient aucun intérêt, sinon aucune aptitude pour les étendues sauvages ; leur civilisation ne s'est jamais répandue là où il n'y avait personne à voler ou à exploiter.<sup>1131</sup> » L'historienne et essayiste Rebecca Solnit décrit ainsi les forces à l'œuvre dans l'imaginaire de la *wilderness* et souligne la place majeure qu'occupent des paysages de l'Ouest dans la culture américaine :

« La nouveauté de cet hémisphère et le vide de son paysage devaient être fabriqués et ce sont les peintres, les photographes, les écrivains, ceux qui ont nommé les lieux et les bandits armés qui l'ont fait. Cela explique pourquoi les Euro-Américains croient si ardemment que les Indiens avaient disparu et que le paysage avait connu une renaissance comme s'il avait toujours été vide. Cela explique pourquoi Thoreau, dans son essai *De la marche*, insiste sur le fait que c'est le pionnier, et non l'Indien, le véritable Adam. Cela explique pourquoi le paysage inhabité est une icône si cruciale dans la culture américaine et si rare ailleurs.<sup>1132</sup> »

Le Yosemite constitue l'un des cas les plus manifestes de l'effacement d'une présence amérindienne millénaire au profit d'une nature vierge fantasmée. Son accès difficile avait longtemps protégé sa population autochtone mais la ruée vers l'or de 1849 bouleverse sa tranquillité : les chercheurs d'or installés dans les environs

---

<sup>1130</sup> Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, London, Penguin, 2008 (1<sup>re</sup> éd. 1920), [édition numérique non paginée], «Long before the pioneer farmer appeared on the scene, primitive Indian life had passed away. [...] American democracy was based on an abundance of free lands; these were the very conditions that shaped its growth and its fundamental traits.»

<sup>1131</sup> Ronald Wright, op. cit. «[...] Europeans had no interest or ability in wilderness; their civilization did not spread where there were no people to rob or harness.»

<sup>1132</sup> Rebecca Solnit, *Savage dreams: A Journey into the Landscape Wars of the American West*, Berkeley, University of California Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1994), [édition numérique non paginée], «The newness of this hemisphere, like the emptiness of its landscape, had to be manufactured, and it was made by painters, photographers, writers, namers, and gunslingers equally. It explains why Euro-Americans so deeply believe that Indians have vanished and the landscape has been born again as a place that was always empty. It explains why Thoreau in his essay 'Walking' insisted that the backwoodsman, not the Indian, was the true Adam. It explains why the uninhabited landscape is so crucial an icon in American culture and so rare elsewhere.»

apportent dans leur sillage d'autres colons – fermiers, commerçants, banquiers – et les accrochages, réels ou mensongers, se multiplient. James Savage, un riche aventurier qui possède deux comptoirs limitrophes, met sur pied une milice – le bataillon de Mariposa – pour une expédition punitive contre la tribu des Ahwahneechee<sup>1133</sup>. Dans son livre, *La découverte du Yosemite et de la guerre indienne de 1851 qui a conduit à cet événement*, le médecin Lafayette Bunnell, qui participait au raid, décrit, amusé, le moment où le chef Tenaya comprend que sa tribu va être délogée et parquée dans une réserve :

« Lorsque Ten-ie-ya a atteint le sommet, il laissa les siens et se dirigea vers l'endroit où le capitaine et quelques-uns d'entre nous s'étaient arrêtés. [...] je lui demandais d'approcher et je lui dis que nous avions donné son nom au lac et à la rivière. Au début, il semblait ne pas comprendre pourquoi, et il dit en pointant vers les sommets scintillants à l'extrémité du lac : "il a déjà un nom ; nous l'appelons Py-we-ack." Lorsque je lui dis que nous l'avions appelé Ten-ie-ya parce que c'est là que nous l'avions trouvé, lui et son peuple, et qu'ils n'y reviendraient jamais y vivre, son visage s'est décomposé [...]. Tandis qu'il faisait demi-tour, son expression montrait que laisser son nom à un lac ne compensait pas la perte de son territoire. [...] Nous menions les derniers résidus envieux de sa tribu autrefois redoutée du lac vers un territoire conçu pour que jamais ils ne puissent y revenir en tant que peuple.<sup>1134</sup> »

Selon l'historien Simon Schama, c'est cette incursion violente qui serait à l'origine du nom même de Yosemite :

« Les rares [Ahwahneechee] qui ont survécu à la dépossession et à au déplacement ont appelé leurs bourreaux Yo-che-ma-te : "certains d'entre eux sont des tueurs". Naturellement, il était nécessaire de trouver un récit plus pittoresque de l'étymologie du nom de la vallée. Alors les soldats ont imaginé qu'il dérivait d'un terme Miwok pour "l'ours grizzli" : uzumati.<sup>1135</sup> »

1133 Selon Mark David Spence, les Ahwahneechee font partie d'un groupe culturel et linguistique plus large appelé les Sierra Miwok. Leur présence dans le Yosemite est attestée depuis au moins 600 ans. Mark David Spence, op. cit.

1134 Lafayette Houghton Bunnell, *Discovery of the Yosemite and the Indian War of 1851 Which Led to that Event*, New York, Fleming H. Revell Company, 1892 (1<sup>re</sup> éd. 1880), p. 237 "When Ten-ie-ya reached the summit, he left his people and approached where the Captain and a few of us were halting. [...] I called him up to us, and told him that we had given his name to the lake and river. At first, he seemed unable to comprehend our purpose, and pointing to the group of Glistening peaks, near the head of the lake, said: 'It already has a name; we call it Py-we-ack.' Upon my telling him that we had named it Ten-ie-ya, because it was upon the shores of the lake that we had found his people, who would never return to it to live, his countenance fell and he at once left our group and joined his own family circle. His countenance as he left us indicated that he thought the naming of the lake no equivalent for the loss of his territory. [...] From this lake we were leading the last remnant of his once dreaded tribe, to a territory from which it was designed they should never return as a people."

1135 Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York, Vintage Books, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1995), p. 186 "The few who survived dispossession and dislocation called their tormentors Yo-che-ma-te: "some among them are killers." Naturally, a more picturesque account of the etymology of the valley's name was needed. So the soldiers imagined that it derived from a Miwok term for 'grizzly bear': uzumati."

Cependant, le Yosemite n'étant pas un secteur aurifère, les tribus natives reviennent s'y installer deux plus tard et s'adaptent tant bien que mal à la présence de plus en plus fréquente, non plus de mineurs mais de riches urbains venus se ressourcer dans sa nature<sup>1136</sup> régénératrice. Le flux touristique s'intensifie après que le mouvement conservateur obtient la préservation du site par l'État de Californie « pour un usage public, de villégiature et de loisirs » en 1864, suivie de l'obtention, en 1890, du statut de parc national fédéral. Un aboutissement qui doit beaucoup à la photographie : en escamotant la présence des autochtones, elle a fait du Yosemite la métaphore visuelle de la *wilderness*, comprise comme un « don du Créateur à son nouveau Peuple Élu.<sup>1137</sup> » Plusieurs facteurs contribuent à l'essor d'une abondante production photographique du Yosemite dès la fin des années 1850 : elle est stimulée d'abord par la curiosité et l'engouement du public pour les paysages de l'Ouest, ce dont témoigne le succès de peintres comme Frederick A. Butman<sup>1138</sup> ou Albert Bierstadt<sup>1139</sup>, puis par les progrès techniques qui facilitent les prises de vue en extérieur et permettent des tirages multiples et une plus large diffusion, et enfin par les nombreuses expéditions exploratrices auxquelles sont conviés les photographes. En 1868 par exemple, le géologue de l'État de Californie, Josiah Whitney, publie l'un des premiers livres sur le Yosemite. Tiré à 250 exemplaires, le luxueux ouvrage, qui se situe entre l'étude scientifique et le guide touristique, est agrémenté de 24 photographies de l'un des photographes les plus prolifiques sur le sujet du Yosemite, Carleton Watkins. Whitney explique en introduction :

« L'objet de cet ouvrage est d'attirer l'attention du public sur les paysages de la Californie et de lui fournir un guide fiable quant à certaines de ses caractéristiques

1136 Voir Charles-François Mathis, « 'Comme un archet qui jouait sur mon âme' : l'individu face au paysage » in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire des émotions, tome 2 : Des Lumières à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2016

1137 Simon Schama, op. cit. p. 191 "Suddenly Yosemite became a symbol of a landscape that was beyond the reach of sectional conflict, a primordial place of such transcendent beauty that it proclaimed the gift of the Creator to his new Chosen People."

1138 Frederick A. Butman (1820-1871), né dans le Maine. Il part s'installer à San Francisco en 1857. Oubliées aujourd'hui, ses peintures de l'Ouest avaient beaucoup de succès dans les années 1860. Voir Janice T. Driesbach, Harvey L. Jones, Katherine Church Holland, *Art of the Gold Rush*, Berkeley, Oakland Museum, Crocker Art Museum, University of California Press, 1998

1139 Albert Bierstadt (1830-1902) est né en Allemagne puis a immigré enfant aux États-Unis. Il appartient au courant de l'Hudson River School mais, bien qu'installé dans le Massachusetts, il voyage et peint fréquemment l'Ouest. Il a connu son apogée dans les années 1860-1870. Sur Bierstadt, voir Angela Miller, "Landscape Aesthetics and the Meanings of the West in the Civil War Era", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 27, n° 1; Sur les images du Yosemite, voir Kate Nearpass Ogden, "Sublime Vistas and Scenic Backdrops: Nineteenth-Century Painters and Photographers at Yosemite", *California History*, Vol. 69, n° 2, summer 1990, pp. 134-153

les plus intéressantes, à savoir la vallée de Yosemite [...] Alors que M.C.E Watkins, photographe reconnu et talentueux, [...] se trouvait dans la vallée de Yosemite en même temps que notre groupe, je lui demandais de prendre une série de photographies [...] dans le but d'illustrer ce travail alors en préparation. Il a gentiment accepté et vingt-quatre clichés ont été sélectionnés pour accompagner cet ouvrage, lesquels sont présentés ci-après ; je suis sûr qu'ils plairont à ceux qui sont dans l'incapacité de venir les visiter eux-mêmes [...]»<sup>1140</sup> »

Les photographies de Watkins comptent parmi celles qui ont le plus contribué à ancrer dans les esprits américains – aussi bien qu'européens – l'image d'un Yosemite sauvage et vierge. Contrairement à certaines peintures contemporaines du parc, comme celles d'Albert Bierstadt<sup>1141</sup> ou de Thomas Hill<sup>1142</sup> dans lesquelles figurent encore quelques Amérindiens, les clichés de Watkins sont systématiquement vides de toute présence humaine. Comme l'écrivit avec enthousiasme l'*Illustrated London News* lors de l'exposition universelle de 1867 à Paris où ses vues du Yosemite lui firent gagner une médaille<sup>1143</sup> :

« Dans aucune de ces images on ne voit la moindre trace de l'homme ; pas une hutte en rondins ni un arbre abattu à la hache pour indiquer sa présence : tout semble nature sauvage, primitive, ce qui donne à ces excellentes photographies un si grand charme. »<sup>1144</sup> »

Watkins, l'un des tout premiers à photographier le Yosemite et à le faire avec une technicité spectaculaire pour l'époque, est considéré aujourd'hui comme l'initiateur de la tradition photographique américaine du paysage et, plus spécifiquement, du paysage de l'Ouest. Son succès commercial et sa reconnaissance artistique montrent à ses confrères qu'il existe une forte demande pour ces paysages romantiques et

---

1140 J. D. Whitney, *The Yosemite Book; A Description of the Yosemite Valley and the Adjacent Region of the Sierra Nevada, and of the Big Trees of California, Illustrated by Maps and Photographs. Geological Survey of California*, New York, Julius Bien, 1868, pp. 9-12, "The object of this volume is to call attention of the public to the scenery of California, and to furnish a reliable guide to some of its most interesting features, namely the Yosemite Valley [...] Mr. C. E. Watkins, the well-known and skillful photographer [...] being in Yosemite Valley at the same time with our party, I request him to take a set of pictures [...] for the purpose of illustrating the work then in preparation. He kindly acceded to my request and of the pictures then taken twenty-four were selected to accompany the volume in question, and are herewith presented, with full confidence they will give satisfaction to those who are themselves unable to visit the scenes [...]."

1141 Par exemple, *Mariposa Indian Encampment, Yosemite Valley*, huile sur papier, ca. 1872 (collection privée)

1142 Par exemple, *Indians at Campfire, Yosemite Valley*, Huile sur toile, ca. 1885 (Blanton Museum of Art, Austin, Texas)

1143 Médaille de bronze, voir Exposition Universelle de 1867 à Paris, *Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 36

1144 Cité in Weston J. Naef, James N. Wood, *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*, Boston, Albright-Knox Art Gallery, the Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 39 "In none of these pictures do we see the least signs of man; not a log hut nor an ax felled tree to indicate his presence: all seems wild, primitive nature, which gives the great charm to these excellent photographs."

nombre de photographes comme Eadweard Muybridge s'engouffrent dans son sillage. Ansel Adams, héritier de Watkins le plus populaire du xx<sup>e</sup> siècle, exalte également tout au long de son œuvre la *wilderness* des paysages de l'Ouest, particulièrement celle du Yosemite. Louées autant par le grand public que par les historiens de l'art, ses photographies ont été inlassablement célébrées pour leur esthétique du sublime et interprétées à l'aune de son engagement « conservationniste » et de ses conceptions religieuses, patriotiques mais rarement dans une perspective politique. Pourtant, en supprimant de son cadre les Ahwahneechee<sup>1145</sup> du Yosemite encore présents<sup>1146</sup> pendant toute la durée de sa production, Adams a joué un rôle majeur dans l'enracinement de la thèse d'un Nouveau Monde inhabité, dans la survivance de l'imaginaire de la *wilderness* et du mythe de la frontière. Il a « façonné la vision populaire des lieux » comme l'écrit Solnit, qui constate l'existence d'un « fossé entre notre idée du paysage et les faits historiques », remplis, dit-elle, « de récits perdus, de cultures ravagées, de noms effacés [...] »<sup>1147</sup>. Ironiquement, elle ajoute : « dans les représentations artistiques, le Yosemite ressemble toujours à une jeune mariée virginale mais jamais à la mère de quelqu'un d'autre. »<sup>1148</sup>

Ce rapide survol des fondements historiques et idéologiques de l'imagerie du Yosemite permet de comprendre la place considérable que Meissner accorde aux paysages dans *The Cedar Lodge* et d'en renouveler la lecture. Dans l'introduction du livre, Meissner cite le parc comme « le berceau de la photographie de paysage » et se réfère explicitement à Ansel Adams. Elle reprend les mêmes points de vue iconiques que ses illustres prédécesseurs : El Capitan, Bridalveil Fall, le Half Dome. Comme eux, elle bannit de ses clichés la présence et la trace humaine, un exploit si l'on considère la fréquentation du site aujourd'hui. Ses paysages dormants ne portent pas plus les stigmates des crimes de Stayner que les paysages de Watkins ou d'Adams

1145 Sur le fait qu'ils sont absents des images d'Adams, Ian Thompson et Peter Howard souligne l'ironie de la chose puisque le paysage qui séduisait Adams avait été en réalité façonné par les pratiques culturelles de ses habitants autochtones : "Adams's images ignored any role that human beings might have had in shaping the land. In fact, the Ahwahneechee Indians had lived in Yosemite for centuries, and their cultural practices included setting fires to control the vegetation, creating the park-like landscape which appealed so much to Adams."; Ian Thompson, Peter Howard, "Landscape and Photography" in Peter Howard, Ian Thompson, Emma Waterton, Mick Atha (eds.), *The Routledge Companion to Landscape Studies*, New York, Routledge, 2019 (1<sup>re</sup> éd. 2013), p. 245

1146 Les derniers partent de la vallée en 1969.

1147 Rebecca Solnit, op. cit. "[...] the gap between our view of landscape and of history is full of lost stories, ravaged cultures, obliterated names [...]"

1148 Ibid. "Yosemite always looks like a virgin bride in the artistic representations, not like somebody else's mother."

ne portent ceux de la conquête sanglante de l'Ouest. Sa référence délibérée à la tradition paysagère est loin d'être une copie servile et Meissner en sape les fondements lorsqu'elle juxtapose, par exemple, plusieurs de ses paysages grandioses aux peintures naïves du Yosemite sur les murs de l'hôtel du Cedar Lodge. L'une d'elle est d'ailleurs une copie grossière et maladroite d'un célèbre cliché d'Ansel Adams, *Moon and Half Dome, Yosemite Valley*. Sur une autre page, le paysage est cette fois mis en regard avec l'image d'un ours en plastique au milieu des pins, comme pour souligner l'artifice de la *wilderness*. Avec ses jeux d'associations, Meissner insiste sur le caractère fabriqué du parc et de ses représentations.

Reprendre une tradition photographique clairement identifiée au mythe de la frontière pour évoquer les scènes de crime d'un *serial killer* n'est pas anecdotique : la violence du meurtrier appelle en écho celle que le mythe de la frontière a érigée comme une vertu. Meissner y fait dialoguer, de manière plus spécifique encore, les motivations masculinistes de Cary Stayner avec le virilisme de la frontière, devenu par la suite un idéal masculin. Ses quatre meurtres sont en effet des féminicides, motivés par le comportement dominateur de Stayner, sa haine des femmes et son impuissance sexuelle : « il rêvait de tuer des femmes depuis 30 ans » écrit le *Los Angeles Times*<sup>1149</sup>. Le lien qui existe entre l'idée de virilité et la conquête de l'Ouest est aussi étroit que celui qui unit symboliquement la femme et l'Indien, soumis tous les deux à la violence et à la domination masculines. En partant de l'exemple du très populaire général Custer, l'historienne Laura McCall explique ainsi l'attachement de l'imaginaire viril à l'expansion vers l'Ouest :

« La figure historique et mythique de Custer se situe à la lisière du glorieux guerrier et du meurtrier cruel, une frontière ténue pour tous ceux liés à la logique de guerre. Représenter Custer mourant lors d'une dernière charge<sup>1150</sup>, comme l'ont fait plusieurs artistes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1151</sup>, plutôt que dans une posture défensive,

1149 Los Angeles Times, 30 juillet 1999 “[...] he had dreamed about killing women for 30 years.” [en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jul-30-mn-61018-story.html>]

1150 Connue dans la culture populaire sous le nom de « Custer's Last Stand » lors de la bataille de Little Bighorn en 1876 où Custer et ses hommes se font littéralement massacrés par les guerriers Sioux de Sitting Bull. Sur la fabrication du « mythe du Last Stand », voir Richard Slotkin, *The Fatal Environment*, op. cit.

1151 Par exemple, cette lithographie de 1896 pour la bière Budweiser copiée d'après une peinture de Cassily Adams intitulée *Le dernier combat de Custer* (détruite dans un incendie) ; Custer y est représenté au centre de l'image et il est le seul, avec son frère (de dos), à être encore debout et à se battre contre les Indiens. La publicité, selon le Smithsonian, aurait été tirée à un million d'exemplaires. [https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah\\_326129](https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_326129) ; ces images de Custer se diffusent encore longtemps au XX<sup>e</sup> siècle. Pour l'essentiel des images du Last Stand, voir Norman K. Denzin, *Custer on Canvas: Representing Indians, Memory, and Violence in the New West*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2011

donc passive, a permis d'affermir l'idée d'un Ouest masculin et agressif. [...] Une telle idéologie proclamait que ce vaste royaume – cette “terre vierge” – était l'environnement idéal pour accomplir sa virilité [...] Ces images se sont développées et fixées principalement dans les romans et les films populaires. [...] le western peut se résumer en une opposition entre ceux qui se tiennent debout et ceux qui s'effondrent – entre les hommes dressés sur leur cheval et ceux dont la position supposée “naturelle” est d'être couchés. Ceux qui rampent sont toujours, en fin de compte, des non-hommes (une large catégorie qui englobe les Indiens, les religieux, les Mexicains, les enfants, ceux de l'Est et les femmes). La mort de Custer dans un dernier combat illustre ce principe. [...] La romantisation et la popularité persistante d'une virilité emblématique de l'Ouest, personnifiée par Roosevelt<sup>1152</sup> et Custer, dissimulent les nombreuses luttes contre le colonialisme, la conquête et l'idée d'une suprématie masculine et blanche. [...] La masculinité hégémonique, qui n'est pas figé mais évolue en permanence, n'a pas seulement façonné les images d'un idéal de virilité; elle s'est aussi institutionnalisée.<sup>1153</sup> »

Dans l'imaginaire viril de la conquête de l'Ouest, le registre guerrier côtoie également celui de la chasse au sein duquel le trappeur s'associe à la *wilderness*. De nombreux écrits – revues, romans, mémoires –, destinés à un lectorat masculin, valorisent ainsi la virilité, la violence, la mise à mort, le comportement de prédateur et le retour à un état primitif. Grand prosélyte du virilisme de la frontière, Théodore Roosevelt, par exemple, considère le trappeur Daniel Boone comme le modèle tutélaire du chasseur américain<sup>1154</sup>. Chasseur lui-même, Roosevelt ne cachait pas le « plaisir jouissif<sup>1155</sup> » que lui procurait la tuerie d'animaux – qu'il décrit d'ailleurs

1152 Théodore Roosevelt (1858-1919)

1153 Laura McCall, Matthew Basso, Dee Garceau (eds.), *Across the Great Divide: Cultures of Manhood in the American West*, New York, Routledge, 2001, pp. 4-6 “The historic and mythic figure of Custer straddled the divide between glorious warrior and cruel murderer, a fine line for any masculine identity based upon the pursuit of war. Moreover, by portraying Custer's death as coming in a charge, as several nineteenth-century artists preferred to feature it, rather than as a relatively passive defensive stance, the aggressive masculine initiative of the West was affirmed. [...] Such an ideology proclaimed this vast kingdom – this ‘virgin land’ – as the ideal setting for attainment of masculinity; in this scenario, a man must be free and beholden to no other to be a true western man. These perceptions have been elaborated and defined primarily in popular fiction and movies. [...] ‘the Western can be reduced to oppositions between those who stand and those who fall down – between upright men on horseback and those whose supposedly ‘natural’ position is prone. The prone are always revealed in the end to be non-men (a category that generously embraces Indians, preachers, Mexicans, small children, Easterners and women).[...] That Custer died staging a last stand exemplifies this principle. [...] The romanticization and continuing currency of iconic Western manhood personified by Roosevelt and Custer veil many struggles against colonialism, conquest, and notions of white male supremacy. [...] Hegemonic masculinity, which is not static but always in process, not only shapes images of ideal manhood; it also becomes institutionalized.”; sur ce sujet voir aussi Richard Slotkin, *Fatal Environment*, op. cit.; John Pettegrew, *Brutes in Suits: Male Sensibility in America, 1890-1920*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007; Roderick Frazier Nash, *Wilderness and the American Mind* (5<sup>e</sup> édition), 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1967); Howard I. Kushner, “The Persistence of the ‘Frontier Thesis’ in America: Gender, Myth, and Self-Destruction”, *Canadian Review of American Studies*, n° 1, 1992, pp. 53-82

1154 Theodore Roosevelt, *The Wilderness Hunter*, New York, P.F. Collier & Son, 1893, p. 14 “[...] Daniel Boone, the archetype of the American hunter [...]”

1155 Ibid. p. 237

longuement dans *Hunting the Grisly*<sup>1156</sup> (La chasse au Grizzly). Pour lui, la chasse est comme la guerre, un art viril américain par excellence :

« Dans la chasse, traquer et tuer le gibier n'est après tout qu'une partie d'un tout. Une vie libre, indépendante et aventureuse, une démocratie vigoureuse et robuste ; un environnement sauvage, la beauté grandiose du paysage, la possibilité d'observer les habitudes des animaux des bois – tout cet ensemble s'unit et donne à la chasse sauvage son charme particulier. La chasse compte parmi les meilleurs de tous les loisirs nationaux ; elle cultive cette puissante virilité qu'aucune autre qualité ne peut compenser si elle vient à manquer à une nation ou à un individu.<sup>1157</sup> »

Dans son étude sur la virilité dans la culture américaine, l'historien John Pettegrew met en lumière le principal message que ces récits de chasse diffusent auprès de leur lectorat :

« [...] l'idée de pouvoir accéder à la psychologique primitive était devenue centrale dans la littérature de chasse, de la même manière que les notions d'émotions agressives et d'instincts violents, fondées sur la biologie, gagnaient très largement en popularité, tant publique que scientifique, dans l'Amérique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Stephen Crane, Theodore Dreiser, Jack London et Frank Norris – appartenant au mouvement naturaliste américain – ont, plus que les autres, enraciné la littérature de chasse de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et consolidé un lectorat masculin. [...] leur succès a largement contribué à la promotion du meurtre dans l'imaginaire masculin dominant.<sup>1158</sup> »

L'analogie du comportement de Cary Stayner, le *serial killer* du Yosemite, avec celui du chasseur affleure dans tous les comptes rendus de ses aveux, de ses motivations ou de ses fantasmes et il est apparu que son mode opératoire imitait celui de la chasse : il repérait ses proies, les pistait puis les abattait. Chargé de son interrogatoire, l'agent du FBI Jeffrey Rinek souligne son comportement de chasseur-prédateur :

---

1156 Voir par exemple la mise à mort d'un ours dans Theodore Roosevelt, *Hunting the Grisly and Other Sketches*, New York, The Review of Reviews Company, 1910 (1<sup>re</sup> éd. 1893) pp. 104-106

1157 Theodore Roosevelt, *The Wilderness Hunter*, op. cit., p. 7 “In hunting, the finding and killing of the game is after all but a part of the whole. The free, self-reliant, adventurous life, with its rugged and stalwart democracy; the wild surroundings, the grand beauty of the scenery, the chance to study the ways and habits of the woodland creatures – all these unite to give to the career of the wilderness hunter its peculiar charm. The chase is among the best of all national pastimes; it cultivates that vigorous manliness for the lack of which in a nation, as in an individual, the possession of no other qualities can possibly atone.”

1158 John Pettegrew, op. cit. p. 82 “[...] accessible primitive psychologies became central to the hunting-and-killing genre, just as notions of biologically based aggressive emotions and violent instincts gained popular and scientific currency within late nineteenth-century American culture at large. Above all other writers, Stephen Crane, Theodore Dreiser, Jack London, and Frank Norris – authors making up the American naturalist literary movement – solidified the late nineteenth-century hunting-and-killing genre and the maturation of masculine reading culture. [...] their success went far in advancing killing into mainstream masculine imagination.”

« Il parlait comme le chasseur qu'il était et que sont tous les tueurs en série, en qualifiant les trois femmes de "proies faciles". Il a dit: "Je n'ai pas vu d'homme dans la pièce, elles étaient donc vulnérables. Elles sont toutes seules dans le bâtiment. Les autres chambres sont inoccupées. Personne ne les entendrait crier." Stayner a reconnu plus tard que pendant un an il avait surveillé les clients de l'hôtel pour trouver des cibles potentielles. À dire vrai, je me demandais [...] s'il s'était vraiment retrouvé par hasard devant le rideau ouvert [de leur chambre] ou s'il ne les avait pas plutôt épiées pour savoir aussi sûrement qu'elles n'étaient pas accompagnées d'un homme et qu'il n'y avait pas d'autres clients dans leur bâtiment.<sup>1159</sup> »

Il ajoute que Stayner chérissait « la beauté et la sérénité » du Yosemite et qu'il adorait sa vie au grand air, dans la nature.

Ainsi, ce qui se dessine en toile de fond des paysages de Meissner et de leur association visuelle, c'est la filiation entre l'hyper-masculinité violente et prédatrice du tueur Cary Stayner et celle au fondement de l'idéal masculin dominant, héritée du mythe de la frontière et de la *Wilderness*. D'ailleurs, les médias de masse célèbrent souvent les tueurs en série comme des « super-mâles, voire des surhommes<sup>1160</sup> », ils soulignent constamment et avec une certaine admiration leur capacité de sang-froid, leur sauvagerie et leur instinct de prédateurs. Symbole du désastre colonisateur et de l'identité américaine, le Yosemite est (re)devenu, dans *The Cedar Lodge*, une scène de crime où convergent et se répondent les féminicides d'aujourd'hui et le génocide d'hier, la violence virile du sérial killer et celle des pionniers du Nouveau Monde. Pour Meissner, « le Yosemite et son *serial killer*, c'est un condensé de l'Amérique ».

Autres paysages criminels, grandioses et symboliques, ceux de la série *The Ten Most Popular Places to Dump a Body in the Columbia River Gorge*, qui représentent chacun l'emplacement où ont été découverts, à quelques mois ou à quelques années d'intervalle, des cadavres assassinés. La photographe, Susan Seubert, explique dans un texte introductif la genèse de ce travail :

---

1159 Jeffrey L. Rinek, Marilee Strong, *In the Name of the Children: an FBI Agent's Relentless Pursuit of the Nation's Worst Predators*, Dallas, Benbella Books, 2018 [édition numérique non paginée] "He spoke like the hunter he was, like all serial killers are, describing the three as 'easy prey.' 'I didn't see a man in the room, so they were vulnerable,' he said. 'They're in a building all by themselves. There was nobody in the rooms around them. If they were to scream, no one would hear them.' Stayner admitted later that he had been surveilling guests at the lodge for an entire year as potential targets. I wondered [...] if he really did just stumble upon an open curtain or if he had been scoping them out and knew for sure that there was no man with them and that there were no other guests in their entire building."

1160 Elliott Leyton, op. cit. "One of the most disturbing aspects of this is the manner in which serial killers are often glorified and glamorized through a process in which they are depicted as Super Males, even Supermen."

« L'idée [...] m'est venue au cours de l'été 1996 alors que je couvrais un reportage [...] sur Keith Jesperson, le Happy Face Killer, pour le *L.A. Times Magazine*. Le 22 janvier 1990, le corps partiellement dénudé de Taunja Bennett était retrouvé à environ un mile à l'est de Crown Point sur la route panoramique des gorges de Columbia. [...] L'incongruité entre la beauté des gorges et l'horreur du crime m'a frappée et il fallait que je sache si c'était quelque chose qui se produisait fréquemment. [...]»<sup>161</sup> »

Chaque photographie, prise dans les gorges du fleuve Columbia (Oregon), s'accompagne d'une légende précisant de manière factuelle, comme le ferait un rapport de police, la date<sup>162</sup>, la localisation précise du lieu, les circonstances dans lesquelles les corps ont été trouvés, le nom de la victime et la manière dont elle a été tuée.

Un cliché panoramique montre ainsi le fleuve Columbia, imposant et sinueux, couler entre une vaste plaine et un large canyon. Ici, au promontoire rocheux de Crow Point, l'un des hauts lieux touristiques des gorges, fut retrouvé en 1985 le corps dénudé d'Anne H. Pope puis treize ans plus tard, celui de Jesus Evaro-Vargas, enveloppé dans une bâche en plastique. Une autre photographie, prise au milieu d'une vaste étendue d'eau barrée à l'horizon par des hauts plateaux, représente l'endroit où, en 1989, le bateau d'un plaisancier heurtait le corps décapité de Charles Vernon Moore. Un paysage d'herbes hautes et de buissons bordant un petit canal semble, quant à lui, un lieu prisé par les meurtriers : les corps de Kimberly Hill, jeune prostituée afro-américaine étranglée, de Carlos Sevilla, abattu de plusieurs balles, et le squelette de Barbara Bolton, disparue d'un hôpital psychiatrique, y furent découverts entre 1984 et 1988. Deux autres images, l'une d'un sous-bois particulièrement dense, et l'autre, de sapins et de rochers, sont les scènes des assassinats de Cecilio Gaspar Corrales, mort de deux balles dans la tête en 1992, et de John Lee Hispher, un vagabond égorgé en 1983.

La série de Seubert partage plusieurs points communs avec celle de Meissner : une même référence photographique et des lieux de crime symboliques de la conquête de l'Ouest. Seubert se réclame, elle aussi, de la « tradition photographique du

---

<sup>161</sup> "The idea [...] was born during the summer of 1996, while I was on assignment for the *L.A. Times Magazine* [...]. The story was about the Happy Face Killer, Keith Jesperson. On January 22, 1990, the partially clad body of Taunja Bennett was found approximately one mile east of Crown Point on the Columbia River Gorge Scenic Highway. [...] The irony of the beauty of the Gorge and the horror of the crime struck me; I felt compelled to find if this happens on a regular basis." Sur son site : <https://seubertfineart.com/Columbia-River-Gorge/2>

<sup>162</sup> Les meurtres ont été commis entre 1983 et 1998 ; la plupart d'entre eux ne sont toujours pas résolus aujourd'hui.

paysage<sup>1163</sup> » et sa série alterne entre des panoramas grandioses du fleuve Columbia, des forêts majestueuses et des contreforts escarpés. Sans nommer précisément Carleton Watkins, elle ne peut ignorer que celui-ci fut l'un des premiers à venir photographier les abords du fleuve Columbia. Contrairement à ses clichés du Yosemite, ceux qu'il réalisa au cours de son voyage avec le peintre William Keith<sup>1164</sup> présentent parfois des traces de la présence colonisatrice comme une construction en rondins de bois<sup>1165</sup>, un rail de chemin de fer<sup>1166</sup> ou des bâtiments épars dans le lointain arrière-plan<sup>1167</sup>. Dans le même esprit, les paysages de Seubert, s'ils sont dépeuplés, gardent une empreinte humaine visible : un pont métallique, un embarcadère, un chemin, une route.

Bien que classées *National Scenic Area*, les gorges du fleuve Columbia ne représentent pas un symbole identitaire aussi fort que le Yosemite. Historiquement cependant, elles sont emblématiques de la « destinée manifeste » et du génocide amérindiens. Pour posséder et revendiquer cette région du nord-ouest encore inoccupée par une puissance européenne, Thomas Jefferson<sup>1168</sup> lance en 1804<sup>1169</sup> l'expédition de Meriwether Lewis et William Clark le long du fleuve Columbia. Sous un prétexte scientifique, Lewis et Clark doivent en réalité transmettre officiellement aux tribus rencontrées – et elles sont nombreuses<sup>1170</sup> – un message de Jefferson : s'adressant à elles en les appelant « mes enfants », il leur annonce qu'il devient « dorénavant leur père<sup>1171</sup> ». Une déclaration qui s'accompagne de menaces limpides : « un seul faux pas », avertit Lewis, attirerait le « mécontentement de votre éminent père [...] qui pourrait alors vous détruire comme le feu ravage l'herbe des plaines<sup>1172</sup> ». La mission des deux explorateurs ne s'arrête pas là, ils doivent également les forcer à

1163 Texte d'introduction sur son site : “[...] the central context of this project is traditional landscape photography.”

1164 En 1868

1165 Carleton E. Watkins, *Cape Horn. Columbia River*, 1867 (54,36 x 42,43 cm) ; en ligne sur le site de l'Oregon Historical Society : <https://digitalcollections.ohs.org/cape-horn-columbia-river-mammoth-421-2>

1166 Carleton E. Watkins, *Cape Horn near Celilo. Columbia River*, 1867 (54,60 x 42,4 cm)

1167 Carleton E. Watkins, *Upper Cascades from the Oregon Side*, 1867 (54 x 42,60 cm) ; en ligne sur le site de l'Oregon Historical Society : <https://digitalcollections.ohs.org/upper-cascades-from-the-oregon-side-mammoth-442-2> ; voir aussi l'album édité par Watkins, *Sun Sketches of Columbia River Scenery*, 427 Montgomery Street, San Francisco, ca. 1882-1885

1168 Thomas Jefferson (1743-1826), 3<sup>e</sup> président des États-Unis de 1801 à 1809.

1169 Ils partent en mai 1804 de Saint Louis dans le Missouri et arrivent sur la côte pacifique, à l'embouchure du fleuve Columbia en novembre 1805.

1170 Les principales tribus sont celles des Warm Springs, des Yakama, des Nez-Percés, des Umatillas, des Wasco-Wishrams, des Cayuse, des Chinook, des Coos, des Kalapuya, des Klamath, des Modoc, etc. Voir Carl Waldman, *Encyclopedia of Native American Tribes*, New York, Checkmark Books, 2006 (1<sup>re</sup> éd. 1998)

1171 Donald Jackson (ed.), *Letters of the Lewis and Clark Expedition: with related documents, 1783-1854*, Urbana, University of Illinois Press, 1963 (1<sup>re</sup> éd. 1962)

1172 Ibid. p. 206 “[...] lest by one false step you should bring upon your nation the displeasure of your great father, the great chief of the Seventeen great nations of America, who could consume you as the fire consumes the grass of the plains.”

céder leurs terres et à accepter la présence du commerce euro-américain de fourrures. Spécialiste du droit autochtone, Robert J. Miller montre la motivation purement colonialiste de l'expédition et son rôle majeur dans la vague expansionniste qui allait bientôt suivre :

« [...] ils [Lewis et Clark] ont observé les pratiques et les rituels reconnus de la doctrine de la découverte en marquant le paysage et en laissant derrière eux des preuves de leur passage et de leur occupation de terres considérées comme vacantes et utiles à leur revendication. Lewis et Clark ont souvent noté dans leurs journaux qu'ils avaient, tout au long de leur voyage, gravé et inscrit leurs noms sur des arbres et des pierres. [...] Lewis et Clark passaient aussi énormément de temps à cartographier et à nommer les caractéristiques du paysage qu'ils étudiaient. [...] La cartographie faisait également partie du rituel bien connu des Européens pour réclamer une découverte. [...] De plus, Lewis et Clark ne se sont pas contentés d'ériger des abris temporaires pour l'hiver pendant leur voyage. À la place, ils ont construit des forts sous pavillon américain, leur ont donné des noms et les ont administrés sous statut militaire. [...] Lewis et Clark prévoyaient également de publier leurs journaux. L'expédition était l'incarnation vivante de la doctrine de la découverte.<sup>1173</sup> »

Quant à la « destinée manifeste », si l'expression n'existe pas encore du temps de Jefferson, elle se traduit dans la doctrine de la découverte qui justifie l'expansion et la domination « civilisatrice » par la volonté divine.

Les tribus amérindiennes de l'Oregon comptent parmi les plus décimées du XIX<sup>e</sup> siècle, soit parce qu'elles ont été massacrées, déportées ou anéanties par les maladies des Euro-américains – variole, rougeole, scarlatine ou grippe, par exemple. Celles-ci, souligne l'anthropologue Russell Thornton, ne se propageaient pas une seule fois avant de disparaître mais revenaient par vagues épidémiques régulières :

« On a récemment calculé qu'il pourrait y avoir eu, parmi les Indiens d'Amérique du Nord, jusqu'à 93 graves épidémies et pandémies dues à des agents pathogènes venus de l'Ancien Monde entre le début du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1173</sup> Robert J. Miller, *Native America, Discovered and Conquered: Thomas Jefferson, Lewis & Clark, and Manifest Destiny*, Westport, Praeger, 2006, pp. 110-112 "Then they followed the accepted practices and rituals of Discovery by marking the landscape and leaving symbols of their discovery and occupation of what they assumed were vacant lands available for claiming. Lewis and Clark often recorded in their journals that they carved and branded their names on trees and stones along their journey. [...] Lewis and Clark also spent an enormous amount of time mapping and naming the features of the landscape they observed. [...] Mapping was also a well-recognized European ritual of making Discovery claims. [...] In addition, Lewis and Clark did not just erect temporary winter shelters during their voyage. Instead, they built and named forts and operated them under military protocols while flying the American flag. [...] Lewis and Clark also planned on publishing their journals. The expedition was the living embodiment of Discovery in the field."; Voir aussi sur ce sujet James V. Fenelon, Mary-Louise Defender-Wilson, art. cit.

Autrement dit, de 1520 à 1900, les peuples amérindiens subissaient une mortalité importante tous les quatre ans en moyenne, à la suite d'une redoutable contagion virale.<sup>1174</sup> »

L'armée ou les marchands de fourrure ont même été parfois accusés d'infecter sciemment les tribus en leur distribuant des couvertures contaminées par la variole<sup>1175</sup>. Les Amérindiens de l'Oregon, comme leurs voisins californiens, sont confrontés, à partir des années 1840, à la ruée vers l'or et à l'arrivée massive d'immigrants décidés à s'installer sur leurs terres : les massacres, les raids punitifs et les guerres sont généralement perpétrés par les colons eux-mêmes. D'autant plus qu'en Oregon, le flottement statutaire de l'État jusqu'en 1859<sup>1176</sup> permet aux pionniers d'agir en toute liberté. Qu'elles soient initiées par le refus des tribus autochtones d'être parquées dans des réserves ou provoquées par des raids punitifs, les nombreuses guerres<sup>1177</sup> qui émaillent la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle aboutissent dans tous les cas à la spoliation et à la déportation massive des Amérindiens de l'Oregon. Les réserves se révèlent parfois plus destructrices que la guerre elle-même et contribuent pleinement à l'effondrement de leurs populations : ce sont des espaces réduits où s'entassent plusieurs tribus parfois antagonistes, exposées aux maladies, à la famine par manque de ressources naturelles, et, au bout du compte, au désespoir. Pour l'historien Jeffrey Ostler, la déportation constitue implicitement un acte génocidaire :

« Les universitaires ont commencé à qualifier le déplacement des Indiens de nettoyage ethnique, un terme dont la pertinence semble incontestable. [...] On pourrait dire, à tout le moins, que le génocide était présent dans la politique de déportation dans la mesure où le gouvernement menaçait de recourir sans retenu

1174 Russell Thornton, *American Indian Holocaust and Survival: A Population History Since 1492*, Norman, University of Oklahoma Press, 1987, p. 45 "It has recently been calculated that there may have been as many as 93 serious epidemics and pandemics of Old World pathogens among North American Indians from the early sixteenth century to the beginning of the twentieth century. In other words, a serious contagious disease causing significant mortality invaded Native American peoples at intervals of four years and two and a half months, on the average, from 1520 to 1900."

1175 Jeffrey Ostler, "Genocide and American Indian History", *Oxford Research Encyclopedia of American History*, 2015 [en ligne : <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.3>]

1176 Date à laquelle l'Oregon entre officiellement dans le giron fédéral américain.

1177 Parmi les plus importantes, la guerre Cayuse, de 1847 à 1845, la Rogue River War en 1853, The Snake War, 1866-1868, The Mordoc War, 1872-1873, The Bear Paw Mountains, 1877, The Birch Creek Battle, 1878; sur ce sujet, voir notamment Jerry Keenan, *Encyclopedia of American Indian Wars, 1492-1890*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 1997; Gray H Whaley, *Oregon and The Collapse of Illahee: U.S. Empire and the Transformation of an Indigenous World, 1792-1859*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2010; Brendan C. Lindsay, *Murder State: California's Native American Genocide, 1846-1873*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2012; Anne F. Hyde, *Empires, nations, and families: a history of the North American West, 1800-1860*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011

à la violence pour sa mise en œuvre, même si ses agents n’avaient généralement pas besoin d’en arriver là.<sup>1178</sup> »

Contrairement à Meissner, Seubert n’articule pas exclusivement son récit photographique autour du féminicide et du *serial killer*, même si celui-ci en constitue le point de départ. Mais elle le centre, comme elle, sur la culture de la violence héritée du mythe de la frontière, en réactivant la tradition photographique et en choisissant un lieu qui lui sont étroitement liés. Ses scènes-de-crime-paysages offrent une autre version du thème de la violence fondatrice de la nation américaine, profondément enracinée dans sa culture.

Pour conclure sur le lien entre le *serial killer* et la frontière, et sur l’idée profondément enracinée de « régénération par la violence », il convient de revenir un instant sur la cabane et le tueur en série Ted Kaczynski, évoqués plus haut dans la série *Unabomber* de Richard Barnes. S’ils ont tant fasciné le public et les artistes, c’est parce qu’ils symbolisent une vie primitive idyllique étroitement associée, elle aussi, aux pionniers et à la conquête de l’Ouest. En 1767, l’économiste allemand Gottfried Achenwall écrit un article suite à sa rencontre avec Benjamin Franklin, où il explique comment les colons s’installent dans le Nouveau Monde, ceux notamment d’un genre particulier :

« Parmi les colons se trouvent de nombreux chasseurs qui font de leurs chasses un commerce. Ceux-ci s’installent dans la forêt, sur une piste de chasse déterminée. Ici, la première chose est de construire une cabane en bois. [...] Près de sa cabane, il possède maintenant un petit potager et un champ pour couvrir ses besoins, à lui et à sa famille. C’est un pays de forêts. [...] Un grand nombre de chasseurs se sont ainsi installés dans les zones les plus reculées des colonies, proches des bois, ou pas très loin et parfois dans la forêt elle-même.<sup>1179</sup> »

Jusqu’au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on méprise ces pionniers isolés qui vivent « dans de misérables cabanes » et que l’on trouve « pauvres, sales, dépenaillés, incultes et

1178 Jeffrey Ostler, art. cit., “Scholars have begun referring to Indian removal as ethnic cleansing, a term whose aptness seems incontestable. [...] At the very least, it could be said, genocide was present in the removal process in the sense that the policy’s implementation depended on the government’s threats to use unrestrained violence to secure compliance even though officials generally did not have to employ it.”

1179 Gottfried Achenwall, “Some Observations on North America from Information of Dr Franklin”, juin 1766, “Among the colonists are many hunters, who follow hunting as their trade. These settle on a particular hunting track in the forest. Here the first thing is to build a wooden cabin. [...] By his cabin he lays out now a small garden and field, as much as he needs for himself and his family. This land is mostly woodland. [...] Many hunters like this are settled in the remotest areas of the colonies close to the woods, or not far away, or even in the forest itself.” [en ligne : <https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-13-02-0124>]

brutaux<sup>1180</sup> ». Le succès des romans de James Fenimore Cooper<sup>1181</sup> et des tableaux de Thomas Cole<sup>1182</sup>, l'expansion vers l'Ouest et la nouvelle promotion de la *wilderness* valorisent progressivement ces pionniers que l'on appelle *backwoodsmen*<sup>1183</sup> et leur cabane au point où ils deviennent les symboles de la conquête d'une Amérique héroïque, civilisatrice et démocratique. À la fin du siècle et alors que la frontière est officiellement « fermée », Theodore Roosevelt<sup>1184</sup> écrit leur légende :

« [...] les backwoodsmen, peu importe leur sang, étaient devenus américains [...]. Ils excellaient dans les vastes forêts sans fin qu'ils s'étaient choisis comme foyer. Ils ont su gagner et conserver leurs terres par la force [...] La forêt majestueuse et mystérieuse s'étirait jusqu'aux seuils des cabanes en rondins. Il n'existait aucune trouée dans son immensité; des bois sombres et hantés par les loups sur des milliers de lieues à la ronde. [...] Nos frontières ont été repoussées vers l'Ouest par le talent guerrier et les dispositions aventureuses des colons partis seuls [...] L'Ouest n'aurait jamais été colonisé sans les vaillants backwoodsmen avec leur impitoyable courage et leur désir ardent de braver le danger. [...] Leurs vies étaient dures et austères, ils gagnaient leur pitance avec leur sang et leur sueur, dans une lutte constante avec la dureté sauvage de la nature. Les Peaux-Rouges leur ont fait subir de terribles pertes mais en retour, ils ont mené contre eux une guerre sans merci. [...] Malgré leurs nombreux défauts, ils étaient, de tous les hommes, les plus aptes à conquérir la nature sauvage et à la défendre envers et contre tout.<sup>1185</sup> »

Unabomber présente de nombreuses similarités avec le légendaire *backwoodman*, incarné par le trappeur Daniel Boone, héros national et « patriarche des pionniers

1180 Lettre de Benjamin Franklin adressée à son petit-fils, le 25 septembre 1780 in Mark Skousen (ed.), *The Completed Autobiography of Benjamin Franklin, 1757-1790*, Vol. 2, Washington, Regnery Publishing, 2007, [édition numérique non paginée], "The other sort are poor, and dirty, and ragged and ignorant, and vicious, and live in miserable cabins [...]"

1181 Leatherstocking Tales, en français, les Histoires de Bas-de-cuir comprennent cinq romans publiés de 1823 à 1841, *The Pioneers* (1823), *The Last of the Mohicans* (1826), *The Prairie* (1827), *The Pathfinder* (1840), *The Deerslayer* (1841).

1182 Son premier tableau sur ce thème : *Daniel Boone at His Cabin at Great Osage Lake*, huile sur toile, 1826 (Mead Art Museum, Amherst, Massachusetts); il peint aussi *The Hunter's Return* en 1845 (Amon Carter Museum of American Art, Texas) et *Home in the Woods* en 1847 (Reynolda House Museum of American Art, North Carolina). D'autres peintures ou illustrations in Andrew Belonsky, *The Log Cabin: An Illustrated History*; New York, The Countryman Press, 2018

1183 Difficilement traduisible, entre les hommes de la forêt ou de l'arrière-pays reculé, voire très reculé.

1184 Roosevelt a d'ailleurs eu une cabane en bois située dans le Dakota, aujourd'hui dans le parc qui porte son nom, The Theodore Roosevelt National Park.

1185 Theodore Roosevelt, *The Winning of the West*, New York, Skyhorse Publishing, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1888), [édition numérique non paginée] "[...] the backwoodsmen, whatever their blood, had become Americans [...]. They were to be seen at their best in the vast, interminable forests that formed their chosen home. They won and kept their lands by force [...] Every acre, every rood of ground which they claimed had to be cleared by the axe and held with the rifle. [...] Up to the door-sills of the log-huts stretched the solemn and mysterious forest. There were no openings to break its continuity; nothing but endless leagues on leagues of shadowy, wolf-haunted woodland. [...] Our frontiers were pushed westward by the warlike skill and adventurous personal prowess of the individual settlers [...] The West would never have been settled save for the fierce courage and the eager desire to brave danger so characteristic of the stalwart backwoodsmen. [...] Their lives were harsh and narrow, they gained their bread by their blood and sweat, in the unending struggle with the wild ruggedness of nature. They suffered terrible injuries at the hands of the red men, and on their foes they waged a terrible warfare in return. [...] In spite of their many failings, they were of all men the best fitted to conquer the wilderness and hold it against all comers."

Backwoods<sup>1186</sup> », ou le chasseur Natty Bumppo de Fenimore Cooper : son mode de vie solitaire, la rupture avec son passé et sa misanthropie. Tous les trois partagent une attirance, une ferveur presque mystique pour la *wilderness* dans laquelle ils s'installent. Et tous sont victimes de « la marche rapide du progrès<sup>1187</sup> » qui les en déloge : Boone et Bas-de-Cuir (*Leather-Stocking*) sont chassés de leurs « forêts bien-aimées<sup>1188</sup> » par le « bruit de la hache<sup>1189</sup> » et l'expansion des colonies, Kaczynski voit ses bois détruits par l'afflux massif des riches citadins, des spéculateurs et des constructeurs immobiliers<sup>1190</sup>.

La « grossière cabane en rondins<sup>1191</sup> » construite au milieu d'une forêt sauvage est leur emblème. Pour Bernice Murphy, spécialiste du genre gothique et horrifique américain, l'image de cette cabane dans les bois devient un cliché gothique du film d'horreur précisément parce qu'elle est liée à la frontière et à ses massacres :

« [...] ce n'est pas un hasard si, lorsque les auteurs et cinéastes américains représentent la fin de la civilisation telle qu'ils l'imaginent, ils élaborent généralement des récits qui évoquent inconsciemment les débuts de la colonisation européenne. [...] Le public n'a pas besoin qu'on lui explique que des événements horribles vont avoir lieu dans la cabane isolée au milieu de la forêt sombre et profonde : ils le savent déjà. [...] Cela pose la question suivante : pourquoi choisir ce lieu particulier [...] ? Pourquoi faut-il que ce soit "La cabane dans les bois" ? Eh bien, peut-être parce que c'est là que l'horreur américaine a véritablement commencé. Ce lieu nous ramène aux débuts de la relation européenne avec le paysage nord-américain. [...] La cabane dans les bois est au gothique américain ce que le château hanté est au gothique européen [...]. À la différence toutefois, [...] que si le château du Vieux Monde est pratiquement devenu obsolète [...], l'image de la cabane dans les bois n'a jamais perdu sa puissance dans les récits américains horrifiques et gothiques. Le cliché

1186 Timothy Flint, *The Life and Adventures of Daniel Boone, The First Settler of Kentucky*, (New Edition), Cincinnati, U. P. James, 1868 (1<sup>re</sup> éd. 1833), p. 250 "[...] the name of Daniel Boone will be recorded as the patriarch of Backwoods Pioneers."

1187 Ibid. p. 246 "The tide of emigration once more swept by the dwelling of Daniel Boone, driving off the game and monopolizing the rich hunting grounds. [...] He saw that it was in vain to contend with fate; that go where he would, American enterprize seemed doomed to follow him, and to thwart all his schemes of backwoods retirement. He found himself once more surrounded by the rapid march of improvement [...]."

1188 Introduction de James Fenimore Cooper pour une réédition de Putnam en 1849 : "Since the original publication of this book, however, the boundaries of the republic have been carried to the Pacific, and 'the settler,' preceded by the 'trapper,' has already established himself on the shores of that vast sea. [...] This book closes the career of Leather-stocking. Pressed upon by time, he had ceased to be the hunter and the warrior, and has become a trapper of the great West. The sound of the axe has driven him from his beloved forests to seek a refuge, by a species of desperate resignation, on the denuded plains that stretch to the Rocky Mountains." In James Fenimore Cooper (intro. Domhnall Martin Mitchell), *The Prairie*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1827), pp. 9-10

1189 Ibid.

1190 Voir Alston Chase, op. cit.

1191 Cooper the pionners

conserve son pouvoir précisément parce que la nation est toujours aux prises avec l'héritage de la colonisation, de son expansion et de son affermissement, plus de 400 ans après les premières tentatives du colonialisme européen.<sup>1192</sup> »

Ainsi, Unabomber-Kaczynski et sa hutte ne fascinent pas seulement parce qu'ils évoquent l'expérience de la vie simple en harmonie avec la nature d'Henry Thoreau mais parce qu'ils convoquent aussi l'imaginaire du *backwoodman* solitaire, pionnier courageux de l'expansion vers les terres sauvages de l'Ouest.

À l'instar des scènes de crime de Maya Meissner et Susan Seubert, le cliché de la cabane du tueur Unabomber de Richard Barnes peut se lire comme un exemple supplémentaire du lien entre le tueur en série et les héros du mythe de la frontière. Un lien qui peut expliquer l'extraordinaire attrait qu'exerce, dans l'imaginaire américain, le *serial killer*, symbole d'un héritage ambivalent, célébré mais aussi refoulé, ce dont témoignent, d'une certaine manière, nos scènes de crime photographiques et que l'historienne de l'art Lucy Lippard formule ainsi :

« La tragédie indigène d'un peuple survivant d'un génocide, un peuple orphelin, déplacé et en grande partie déculturé sur ses propres terres natales, est *la* tragédie de ce pays et qui nous affecte bien plus que la plupart d'entre nous ne le réalisent. Elle reste enfouie, invisible derrière l'histoire enseignée dans les écoles et les universités, derrière l'histoire officielle, et même derrière les récits de vies vécues et éprouvées de manière individuelle ou locale. C'est la poussière cachée sous le tapis du colonialisme, l'irruption du cauchemar quand arrive notre endormissement collectif.<sup>1193</sup> »

---

1192 Bernice M. Murphy, *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 2, 15-16 "[...] it is no coincidence that when American authors and film-makers fantasise about the end of civilisation as they know it, they so often produce narratives which unconsciously evoke the beginnings of European settlement. [...] The audience doesn't need to have it explained to them that the isolated cabin in the midst of the deep, dark forest is a locale in which horrific events will take place: they've seen it all before. [...] It begs the question: why choose this particular locale [...]? [...] Why does it have to be 'The Cabin in the Woods'? Well, perhaps because this is the true starting point of American horror: The premise brings us back to the beginnings of the European relationship with the North American landscape. [...] The cabin in the woods is to the American Gothic what the haunted castle is to the European [...] A significant difference, however, [...] that whilst the 'Old World' castle as a setting has mostly faded into irrelevancy [...] for American horror and Gothic narratives, the image of the cabin in the woods has never lost its potency. The cliché retains its power precisely because the nation is still, more than 400 years after the first faltering attempts at European settlement, grappling with the legacy of colonisation, expansion, and consolidation."

1193 Lucie Lippard citée en Mathilde Arrivé, *Le primitivisme mélancolique d'Edward S. Curtis*, (chapitre IV), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, "The indigenous tragedy of a people surviving genocide, orphaned, displaced, and largely deculturated in their own homeland, is the tragedy of this country, affecting everyone far more than most of us realize. It lies buried, invisible beneath the histories taught in schools and universities, beneath the history officially assumed, even beneath the stories of lives lived and experienced individually, locally. It is the bump under the carpet of colonialism, the nightmare at the edge of communal sleep." [en ligne : <https://books.openedition.org/pulm/6207?lang=fr#notes>]

## Conclusion

Comme le résume très bien l'historien du film Martin Rubin: « Dans les années 1960, la figure funèbre du tueur sanguinaire se lève simultanément à celle du révolutionnaire violent, marche avec lui pendant un moment, puis le pousse de côté et continue seul dans l'imaginaire de l'Amérique post-1960. » L'apparence de voisin inoffensif du tueur en série et sa violence démesurée en font un parangon moderne de la « banalité du mal » et contribuent fortement à la fascination qu'il exerce depuis des décennies. En 2007, on dénombrait plus de mille films sur le thème du *serial killer*, la plupart réalisés durant les quinze dernières années<sup>1194</sup>. Après les attentats du 11 septembre 2001, le *serial killer* aurait pu être délaissé au profit du terroriste mais il a pourtant continué de prospérer. Selon David Schmid, c'est justement parce qu'il incarne une sorte d'américanité rassurante et suscite une « espèce d'attachement nostalgique perverse<sup>1195</sup> » face au terroriste étranger qu'il a résisté :

« [...] le fait que les tueurs en série se portent bien dans la culture de masse témoigne qu'ils représentent un refuge ambivalent: ils nous sont familiers et donc, à bien des égards, ils sont moins menaçants que le terroriste.<sup>1196</sup> »

Cette américanité provient du fait qu'il évoque sans aucun doute la violence de la fondation de l'Amérique et son mythe de la frontière. Quant à l'impression de familiarité avec le personnage, on peut supposer, à l'instar du spécialiste de la culture américaine, Brian Jarvis, qu'elle tient de son mode de consommation sérielle des victimes, simple reflet de notre société de surabondance et, plus largement, de notre système capitaliste tardif<sup>1197</sup> avec « sa consommation incessante de terre, de main-d'œuvre, de ressources, de spectacles, [...] [ses] modalités de désirs et de domination, la violence obsessionnelle, le gaspillage, les excès absurdes [...] »<sup>1198</sup>.

1194 Brian Jarvis, art. cit.

1195 David Schmid, *Natural Born Celebrities*, op. cit. p. 257 “[...] a perverse kind of nostalgic fondness.”

1196 Ibid. p. 248 “[...] as the continued health of the serial killer popular culture industry indicates, serial killers provide an ambivalent place of refuge: they are familiar and therefore in many ways less threatening than the terrorist.”

1197 Sur ce sujet, voir, par exemple, Kevin D. Haggerty, “Modern serial killers”, *Crime Media Culture*, Vol. 5, n° 2, pp. 168-187; David Schmid, *Natural Born Celebrities*, op. cit.; Robert Conrath, art. cit.

1198 Brian Jarvis, art. cit. “[...] its relentless consumption of land and labour, resources and spectacles, [...] the modes of desire and domination, the obsessive violence, wastefulness and irrational excesses [...]”





PARTIE II  
LA BANALITÉ DU MAL

CHAPITRE 2  
LES FÉMINICIDES

---

La notion de féminicide, mot formé de la contraction de féminin et homicide, est théorisée et popularisée en 1992 par la sociologue Diana E. H. Russell et la criminologue Jill Radford dans leur ouvrage commun, *Femicide: The Politics of Woman Killing*, dans lequel elle est ainsi définie :

« La plupart des gens comprennent aujourd’hui que les lynchages et les pogroms sont des violences politiquement motivées par le maintien de la suprématie des Blancs et des Gentils. De la même façon, le but de la violence contre les femmes – qu’elle soit consciente ou non – est de préserver la domination masculine. [...] Comme les viols, la plupart des meurtres de femmes commis par les maris, les amants, les pères, les relations et les inconnus ne résultent pas d’une déviance inexplicable. Ce sont des féminicides, la forme la plus extrême d’un terrorisme sexiste motivé par la haine, le mépris, le plaisir ou le sentiment d’exercer un droit de propriété sur les femmes. Le féminicide comprend le meurtre avec mutilations, le viol, les coups et blessures qui dégénèrent en meurtre, l’immolation par le feu des sorcières en Europe occidentale ou des épouses et veuves en Inde et les “crimes d’honneur” de certains pays d’Amérique latine et du Moyen-Orient où les parents masculins tuent les femmes suspectées d’avoir perdu leur virginité. [...] Le féminicide se situe à l’extrémité d’un continuum de violences contre les femmes, lequel comprend une large variété d’abus verbaux et physiques [...] Chaque fois que ces formes de terrorisme entraînent la mort, elles deviennent des féminicides.<sup>1199</sup> »

Autrement dit, le féminicide est la partie émergée d’un iceberg constitué, dans sa partie immergée, d’un long continuum<sup>1200</sup> de violences sexistes, quotidiennes et

---

<sup>1199</sup> Jill Radford, Diana E. H. Russell, *Femicide: The Politics of Woman Killing*, New York, Twayne Publishers, 1992, pp. 14-15 “Most people today understand that lynchings and pogroms are forms of politically motivated violence, the objectives of which are to preserve white and gentile supremacy. Similarly, the goal of violence against women - whether conscious or not - is to preserve male supremacy. [...] Like rape, most murders of women by husbands, lovers, fathers, acquaintances, and strangers are not the products of some inexplicable deviance. They are femicides, the most extreme form of sexist terrorism, motivated by hatred, contempt, pleasure, or a sense of ownership of women. Femicide includes mutilation murder, rape murder, battery that escalates into murder, the immolation of witches in Western Europe and of brides and widows in India, and ‘crimes of honor’ in some Latin and Middle Eastern countries, where women believed to have lost their virginity are killed by their male relatives. [...] Femicide is on the extreme end of a continuum of antifemale terror that includes a wide variety of verbal and physical abuse [...] Whenever these forms of terrorism result in death, they become femicides.”

<sup>1200</sup> C’est la sociologue Liz Kelly qui développe la première la notion de continuum des violences dans son enquête sur le viol : Liz Kelly, *Surviving Sexual Violence*, Cambridge, Polity Press, 1988

discriminatoires, tant dans la sphère publique que privée. Un continuum inséparable de la domination et du contrôle que les hommes exercent sur les femmes et qui se reflètent dans les structures, les institutions et les normes sociales, comme le souligne l'anthropologue et ancienne députée mexicaine, Marcela Lagarde y de los Ríos :

« La violence sexiste, situées dans un contexte de relations marquées par l'inégalité des sexes, est une violence misogyne contre les femmes parce qu'elles sont des femmes : oppression, exclusion, subordination, discrimination, exploitation et marginalisation. Les femmes sont menacées, victimes d'agressions, de mauvais traitements, de traumatismes et de préjugés misogynes. La violence peut être physique, psychologique, sexuelle, économique, matérielle, et ses modalités peuvent s'exercer dans la famille, le lieu de travail, l'école, dans la communauté et dans les institutions ou au moyen du féminicide.<sup>1201</sup> »

Pendant longtemps, l'idée de féminicide ne dépasse pas le cadre restreint des travaux d'universitaires et des militantes féministes mais elle chemine malgré tout jusqu'à faire son entrée officielle dans le code pénal de plusieurs pays d'Amérique latine dès 2007<sup>1202</sup> puis, en 2012, dans le vocabulaire de l'O.N.U et de l'O.M.S. En Europe, « le mouvement est plus timide<sup>1203</sup> » : seul l'Espagne<sup>1204</sup> et l'Italie<sup>1205</sup> ont intégré la notion de violence de genre et mis en œuvre diverses politiques visant à soutenir et à protéger les victimes, sensibiliser la population et à collecter les données sans lesquelles « aucun progrès substantiel<sup>1206</sup> » n'est possible. En France, si le Vocabulaire du droit et des sciences humaines<sup>1207</sup> introduit et définit le féminicide en 2014, le code pénal ne le reconnaît pas même si le sexisme, à l'égal de l'homophobie ou de la transphobie, est une

1201 Marcela Lagarde y de los Ríos, "Preface: Feminist Keys for Understanding Femicide: Theoretical, Political, and Legal Construction" (trad. de l'espagnol à l'anglais par Charlie Roberts) in Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarardo (dir.), *Terrorizing Women: Femicide in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2010, p. xxii, "Gender violence is misogynist violence against women for being women situated in relationships marked by gender inequality: oppression, exclusion, subordination, discrimination, exploitation, and marginalization. Women are victims of threats, assaults, mistreatment, injuries, and misogynist harm. The violence may be physical, psychological, sexual, economic, and property-related, and the modalities of gender violence may be in the family, workplace, or school; in the community; in institutions; and via femicide."

1202 En 1994, le terme est d'abord reconnu lors de la Convention de Belem do Para, ratifiée par plusieurs pays d'Amérique latine mais c'est à partir de 2007 que plusieurs pays l'introduisent dans leur code pénal, le Costa Rica, le Chili, le Mexique, la Bolivie, l'Argentine, le Brésil par exemple.

1203 Sabrina Alves, « Féminicides : état des lieux de la situation dans le monde », ONU femmes France, 25 novembre 2019, [en ligne : <https://www.onufemmes.fr/nos-actualites/2019/11/25/feminicides-etat-des-lieux-de-la-situation-dans-le-monde>]

1204 Dès 2004, suite notamment au féminicide d'Ana Orantes, brûlée vive par son ex-mari après qu'elle avait témoigné de ses longues années de calvaire conjugal à la télévision espagnole.

1205 Le féminicide est introduit dans une loi datant de 2013

1206 M<sup>me</sup> Frédérique Dumas, M<sup>me</sup> Brigitte Liso (députées), *Rapport d'information par la commission des Affaires Étrangères en conclusion des travaux d'une mission d'information constituée le 9 décembre 2020 sur les droits des femmes dans le monde et l'application de la convention d'Istanbul*, Paris, Assemblée Nationale, 2022, n° 4907, p. 8 « [...] aucun progrès substantiel ne sera possible sans une amélioration des données statistiques sur les violences et sans une meilleure compréhension des sociétés dans lesquelles on souhaite promouvoir l'égalité des sexes. »

1207 <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000029461189>

circonstance aggravante<sup>1208</sup>. Aux États-Unis, « le terme est à peine compris en dehors de certains cercles restreints » selon un article du *Guardian*<sup>1209</sup>, et malgré une moyenne de trois féminicides intimes<sup>1210</sup> par jour, les Américains l'emploient généralement pour évoquer « un problème qui se produit dans d'autres pays ou dans des communautés déjà marginalisées chez eux<sup>1211</sup> ». Il existe cependant une loi promulguée en 1994, le Violence Against Women Act, qui criminalise la violence conjugale et finance des programmes de prises en charge et de sensibilisation. Mais depuis quelques années, sous la pression de groupes masculinistes, l'aspect spécifiquement genré de ces violences tend à être gommé au profit des cas individuels et au détriment des « logiques sociales qui les sous-tendent<sup>1212</sup> ».

D'un point de vue international, politique et juridique, les féminicides ont acquis une visibilité et une reconnaissance sans précédent depuis ces trente dernières années. Et pourtant, leur représentation comme celle des femmes restent toujours aussi stéréotypées dans les médias de masse. Un rapport pour l'Unesco signalait déjà en 1979 qu'ils perpétuaient l'image d'une femme passive et érotisaient les violences subies. Il concluait :

« [...] les images médiatiques tendent à cantonner la femme dans les limites étroites du rôle domestique traditionnel et d'objet sexuel pour l'homme. [...] Si l'on examine attentivement les professionnels des médias responsables de la persistance de ces stéréotypes féminins, on s'aperçoit que la hiérarchie structurelle des industries de masse est dominée, orientées et influencée par les hommes. Dans les secteurs de la publicité, de la radio, du cinéma et de l'édition, la répartition du travail se fait généralement selon les sexes, ce qui conduit et maintient les femmes dans des emplois dépourvus de statut et de pouvoir, tout en réservant les postes les plus influents aux hommes.<sup>1213</sup> »

<sup>1208</sup> Article 132-77 du code pénal : [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article\\_lc/LEGIARTI000045099330/](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000045099330/)

<sup>1209</sup> Rose Hackman, "Femicides in the US: the silent epidemic few dare to name", *The Guardian*, 26 septembre 2021, [en ligne : <https://www.theguardian.com/us-news/2021/sep/26/femicide-us-silent-epidemic>]

<sup>1210</sup> Commis par un partenaire ou ex-partenaire : selon l'organisation Violence Policy Center qui s'appuie sur les chiffres du FBI, 92 % des femmes assassinées l'ont été par un homme qu'elles connaissaient et parmi ces victimes, 63 % l'ont été par leur époux ou ex-époux, compagnons ou petit-ami. Violence Policy Center, *When Men Murder Women: An Analysis of 2018 Homicide Data*, septembre 2020 [en ligne : <https://vpc.org/when-men-murder-women/>]

<sup>1211</sup> Rose Hackman, art. cit. "When Americans do recognize the term femicide, they often think of it as a problem happening in other countries, or in already marginalized communities at home."

<sup>1212</sup> Pauline Delage, « Le débat sur les violences faites aux femmes aux États-Unis: les limites du consensus », *Politique américaine*, 2016/1, n° 27, pp. 131-145

<sup>1213</sup> Mieke Ceulemans, Guido Fauconnier (eds.), *Mass Media the Image Role and Social Condition of Women, a Collection and Analysis of Research Materials, Reports and Papers on Mass Communications*, Paris, UNESCO, 1979, p. 67 "[...] media images tend to define woman within the narrow confines of her traditional domestic roles and her sexual appeal to man. [...] A closer look at the media professionals who are responsible for perpetuating these female stereotypes exposed the male-dominated, male-oriented and male-biased structure of the mass communication industry. Work in the advertising, broadcasting, film and publishing industries is generally divided along sexual lines, which channel and keep women in jobs devoid of status and power, while reserving most influential positions for men."

Depuis 1995, les rapports<sup>1214</sup> qui se succèdent soulignent que si quelques progrès ont été accomplis dans certains domaines, les médias de masse continuent de représenter les femmes selon des « poncifs et stéréotypes d'un autre âge » qui la font toujours apparaître comme « la femme objet, la femme idiote, la femme humiliée.<sup>1215</sup> »

La reconnaissance progressive des féminicides a finalement installé sur le devant de la scène publique les questions de la domination patriarcale et de l'acceptation sociale de la violence et du viol. Il n'est donc pas surprenant de voir émerger au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle des séries photographiques qui associent la scène de crime et la notion de féminicide. Nous les avons regroupées selon des critères à la fois formels et thématiques. Le premier groupe s'articule autour de la représentation traditionnelle de la belle femme assassinée sur le mode de la mise en scène fictive : *Country Girl* (La campagnarde, 1996-2001) de la britannique Anna Fox, *Underbelly* (qui veut dire bas-fonds mais aussi bas-ventre) de la libanaise Lara Tabet (2017) et *Reconstrucción* (Reconstitution, 2012) de l'argentine Rosana Simonassi. Le deuxième réunit des travaux qui, partant de faits réels, s'inscrivent davantage dans la lignée du documentaire : *Ciudad Juarez* (La ville de Juarez, 2007) de Guillaume Herbaut sur les féminicides mexicains et *Evidence* (Preuve, 2009) de l'américaine Angela Strassheim sur les violences domestiques.

## 2.1 La (belle) femme assassinée, une image canonique

Le 31 mars 1980, Nikki Craft<sup>1216</sup>, artiste et militante féministe, se rend avec le photographe Bill Reynolds dans la salle des collections spéciales de la bibliothèque de l'université de Santa Cruz. Là, sous l'objectif du photographe, elle s'empare d'une petite boîte en carton, déchire son contenu puis l'arrose copieusement de sauce au chocolat. Elle vient de détruire le portfolio de dix tirages du photographe new-yorkais

---

<sup>1214</sup> Voir par exemple, le Global Media Monitoring Project qui, depuis 1995, étudie sur une durée de cinq ans la représentation des femmes dans les médias du monde entier [en ligne : <https://whomakesthenews.org/>]; nous nous sommes basée également sur une étude européenne datant de 2013 : *Women and Girls as subjects of Media's Attention and Advertisement Campaign: The Situation in Europe, Best Practices and Legislations*, Bruxelles, 2013 et enfin sur un rapport du Ministère des solidarités et de la cohésion sociale français : Michèle Reiser, Brigitte Gresy, *Rapport sur l'image des femmes dans les médias*, Paris, La Documentation française, 2008 [en ligne : <https://www.centre-hubertine-auclert.fr/outil/rapport-sur-l-image-des-femmes-dans-les-medias>]

<sup>1215</sup> Michèle Reiser, Brigitte Gresy, op. cit p. 87

<sup>1216</sup> Deborah Spray à l'état civil.

Les Krims, publié en 1972 sous le titre *The Incredible Case of The Stack O'Wheats Murders* (L'incroyable affaire des meurtres aux pancakes empilés<sup>1217</sup>). Dix photographies de couleur sépia qui mettent en scène une jeune femme dénudée, apparemment violée et torturée, gisant dans une mare de sang. On la voit, par exemple, étendue sur le carrelage d'une cuisine, entièrement nue, les bras attachés dans le dos. Le sang coule de ses plaies sous son sein et au ventre et forme une large flaque, sombre et épaisse. Ses yeux sont clos et un tissu obstrue sa bouche. Une bouteille de Coca est posée face à son sexe. Sur un autre cliché, elle gît sur le sol d'une salle de bains. À l'exception de son soutien-gorge à moitié arraché, elle est toujours nue. Un cordon enserre son cou, sa bouche et ses yeux. Les dizaines d'entailles de son ventre laisse échapper un flot de sang. L'une des images montre non plus un cadavre mais deux : l'amorce d'un bras sur le sol à proximité d'une femme morte, baignant dans une gigantesque mare de sang. Les images s'accompagnent d'un texte signé Robert Sobieszek, conservateur de musée reconnu, qui évoque une série « humoristique » et suggère que la victime est beaucoup trop belle pour être réelle :

« Pour conclure, aucun dossier de police ne contient un ensemble pareil d'images si l'on regarde la physiologie de la victime. Sans ironie déplacée, il est improbable que les photographies de la police présentent une telle collection de cadavres aussi magnifiques. Les postures évoquent bien moins la lutte et la torture que l'abandon, la provocation et la sensualité.<sup>1218</sup> »

Dans le communiqué qui suit son geste militant, Nikki Craft dénonce une image qui, sous un prétexte artistique, n'est en définitive qu'une énième apologie misogyne de la violence envers les femmes :

« Vraisemblablement, les tirages sont conservés dans des collections spéciales exclusivement pour leurs qualités artistiques/intellectuelles. Mais le choix du modèle, ses poses et l'utilisation de bouteilles de coca, de bananes à moitié mangées, etc., comme accessoires, font qu'il est difficile de les considérer comme autre chose que de la pornographie violente. [...] Les Noirs ne toléreraient pas des images "humoristiques" de lynchages du Klan. Les Juifs ne toléreraient pas

<sup>1217</sup> Sur chacune des scènes de crime se trouve, en effet, une pile de pancakes. Selon Jane Caputi, Krims promettait une boîte de préparation pour pancake à quiconque achetait sa série. Voir Jane Caputi, *The Age of Sex Crime*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1987

<sup>1218</sup> Robert Sobieszek, Les Krims, *The Incredible Case of The Stack O'Wheats Murders*, 1972 "Finally, no police file contains a similar set of images considering the victim's physiology. With no pun intended, it is doubtful that police photographs exhibit such an array of utterly exquisite corpses. The postures are far less telling of struggle and torture than surrender, provocativeness and sensuality."

leur représentation satirique dans des fours. Demander aux femmes d'être de bonnes libertaires civiles dans une période où nous sommes mutilées, violées et assassinées en grand nombre, c'est nous demander d'accepter passivement notre propre victimisation. [...] J'ai détruit ces tirages misogynes au nom de toutes les femmes qui doivent vivre jour après jour en sachant qu'elles peuvent faire partie de la prochaine statistique de quelques rapports de police ; pour toutes les femmes qui doivent vivre constamment sur leurs gardes comme si elles se trouvaient en zone de guerre. [...] Je m'oppose à tout individu ou tout groupe qui veulent la répression sexuelle. Je défends le libre accès à toute information ou expression d'idées sur une sexualité intègre ou sur l'érotisme sous toutes ses formes. Les contenus sexuels explicites ont leur place dans la littérature, l'art, la science et l'éducation, et surtout dans le domaine public. Ce que je crois, en revanche, c'est que nous avons besoin de redéfinir l'obscénité en ciblant la violence et non le sexe – de celle qui valorise la dégradation et la déshumanisation du corps féminin dans le but d'exciter sexuellement. Ce à quoi je m'oppose catégoriquement, c'est que l'on déshabille, ligote, viole, torture, mutilé et assassine le corps féminin au nom du divertissement et de la liberté d'expression. [...] Ce n'est pas seulement une question de dégoût personnel pour ce type d'images. Ce qui se joue dans les fausses croyances sur la femme que Les Krims perpétue dans sa série, ce sont nos vies même. [...] si nous voulons garder notre dignité, nous ne devons laisser personne nous représenter comme des victimes tel que l'a fait Les Krims. Et nous devons nous attaquer à tous ceux qui font du profit à nos dépens en exploitant.<sup>1219</sup> »

Les cadavres féminins de Les Krims perpétuent effectivement une image archétypale, peut-être plus particulièrement enracinée dans la culture anglo-saxonne : le cadavre souvent érotisé d'une jeune et belle femme assassinée. Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle et avant même l'émergence de la presse de masse américaine, l'image

<sup>1219</sup> Nikki Craft, "The Incredible Case of The Stack O'wheat Prints", reproduit in Jill Radford, Diana E. H. Russell, op. cit. p. 327 "Presumably, the prints have been kept in Special Collections for their redeeming artistic/intellectual qualities. But the choice of the model, her poses, and the use of coke bottles, half-eaten bananas, etc., as props, make it difficult to view them as anything more than violent pornography. [...] Blacks would not tolerate the 'humorous' prints of Klan lynchings. Jews would not tolerate the satirical depiction of Jews in baking ovens. To ask women to be good civil libertarians at a time when we are being mutilated, raped, and murdered in massive numbers is to ask us to passively accept our own victimization. [...] I destroyed these woman-hating prints in the name of all women who must live moment by moment with awareness of possibly becoming the next statistic on some police file; for all women who must live as if in a war zone, constantly on guard. [...] I refuse to align myself with any individual or group whose goal is sexual repression. I will work to defend freedom of access to any information or expression of any ideas concerning honest sexuality or erotica of any kind. Explicit sexual material has its place in literature, art, science, and education, and most of all in the public domain. What I do think is that we need a new definition of obscenity that focuses on violence, not sex - on the intent to degrade and dehumanize the female body for sexual stimulation. What I am unalterably opposed to is the female body being stripped, bound, raped, tortured, mutilated, and murdered in the name of entertainment and free speech. [...] It is not just a matter of our personal distaste for this material. It is a matter of our very lives resting on the false conceptions about women that Les Krims has perpetuated in his series. [...] in order to maintain our self-respect, we must refuse to allow anyone to portray us as victims in the manner Les Krims did. And we must attack all others who financially profit at our expense from this type of degradation. I agree that censorship is a deadly menace. It silences us and destroys our spirit. When it is enforced, people live in fear of expression themselves. But violence against women is the ultimate silencer - it destroys women's lives. It makes us afraid, not only of expressing ourselves, but of being ourselves. And when night closes in, it comes like a prison."

s'est déjà déployée dans la culture imprimée populaire par le biais des broadsides, des comptes rendus de procès, des biographies ou des fictions criminelles. Selon l'historien Daniel Cohen<sup>1220</sup>, ce motif n'est pas littéraire mais culturel et il a été importé en Amérique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à travers les ballades populaires britanniques connues sous le nom de *murder ballads* (ballades criminelles). Les composantes de ces types de récits sont peu ou prou les mêmes : une victime, jeune, célibataire et jolie, se laisse « séduire » par un homme lui aussi, jeune et célibataire. Elle tombe enceinte, il refuse de l'épouser, il la tue. L'émergence des *murder ballads* n'est pas liée à une réalité statistique mais elle reflète une augmentation tangible des grossesses hors mariage due à la vulnérabilité grandissante des femmes dans un contexte d'industrialisation et d'urbanisation naissantes : contraintes de s'éloigner de leur famille pour travailler, elles mènent une vie urbaine souvent précaire, en dehors de sa protection<sup>1221</sup>. Dit autrement, et pour reprendre les mots de l'historien Lawrence Stone, « la marée montante de la bâtardise » résulte de « l'implacable exploitation sexuelle que les maîtres ou leurs fils infligent à leurs domestiques ou aux travailleuses sans défense.<sup>1222</sup> » L'image de la femme assassinée qui émerge alors est souvent brutale, érotique, voire même pornographique et sa diffusion se trouve directement liée à la domination des valeurs bourgeoises du XIX<sup>e</sup> siècle, éminemment patriarcales et phalocrates : associer la femme au meurtre violent est autant une mise en garde « contre toutes transgressions de la morale sexuelle bourgeoise » que le moyen de satisfaire « les désirs érotiques qu'elle cherchait justement à réprimer.<sup>1223</sup> » Elle reflète une peur panique de la sexualité des femmes et de leur potentielle émancipation avec les changements sociaux qui s'annoncent.

Cette peur des femmes hante tout le XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier les discours médicaux qui légitiment le contrôle et la violence à leur égard parce qu'elles seraient

<sup>1220</sup> Daniel A. Cohen, "The Beautiful Female Murder Victim: Literary Genres and Courtship Practices in the Origins of a Cultural Motif, 1590-1850", *Journal of Social History*, Vol. 31, n° 2, Winter, 1997, pp. 277-306

<sup>1221</sup> Voir Joan W. Scott, Louise A. Tilly, "Women's Work and the Family in Nineteenth-Century Europe", *Comparative Studies in Society and History*, January 1975, Vol. 17, n° 1, pp. 36-64; Louise A. Tilly, Joan W. Scott, Miriam Cohen, "Women's Work and European Fertility Patterns", *The Journal of Interdisciplinary History*, Winter 1976, Vol. 6, n° 3, pp. 447-476

<sup>1222</sup> Lawrence Stone, « The Domestic Revolution », *Times Literary Supplement*, 28 mai 1976, p. 637 "[...] a rising tide of bastardy [...] was the product of the ruthless sexual exploitation of defenceless domestic maidservants or female workers by their masters or their masters' sons."; voir aussi sur ce sujet Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, coll. Champs histoire, 2020 (1<sup>re</sup> édition 1998)

<sup>1223</sup> Daniel A. Cohen, art. cit. "[...] depictions of 'beautiful female murder victims' not only warned against breaches of bourgeois sexual morality but also helped to satisfy, at least vicariously, the erotic cravings that they nominally sought to suppress."

dominées par leurs organes reproducteurs<sup>1224</sup>. Le très influent *Dictionnaire des sciences médicales* de l'éditeur Panckoucke affirme, par exemple, que l'appétit sexuel de la femme est insatiable<sup>1225</sup> et que l'homme doit la haïr car « elle recherche ses voluptés aux dépens de [sa] vie<sup>1226</sup> ». Comme sa « constitution morale [...] dérive de la faiblesse innée de ses organes<sup>1227</sup> », il faut la faire vivre « dans une douce sujétion, sous un modeste servage avec l'homme<sup>1228</sup> ». S'agissant de l'acte amoureux, la femme « feint de refuser ce qu'elle brûle d'accorder<sup>1229</sup> » mais cette fausse « résistance aiguillonne et enflamme<sup>1230</sup> » l'homme pour qui c'est un combat guerrier<sup>1231</sup> dans lequel « la force emport[e] toujours la victoire.<sup>1232</sup> » La peur et le dégoût qu'exsude le *Dictionnaire* se retrouvent à l'identique chez les médecins outre-Atlantique, surtout chez les obstétriciens. Tous élaborent une « construction gothique de la sexualité féminine<sup>1233</sup> » qui contribue à érotiser la femme assassinée et à propager l'idée que son meurtre est le prix à payer pour sa sexualité coupable, comme le souligne l'historienne Karen Halttunen :

« C'est la sexualité non pas des meurtriers mais de leurs victimes qui se trouve au cœur de ces histoires criminelles [...]. Le supposé mystère de leur passé sexuel et les horreurs de leur anatomie sexuelle façonnaient la narration sexuelle du meurtre. [...] On insinuait [...] que les racines du mal se trouvaient enfouies dans la sexualité de sa victime. Ces histoires de meurtres sexuels donnaient une nouvelle et importante tournure à la conception gothique de la malfaisance humaine, en décentrant l'attention portée à la monstruosité morale du meurtrier masculin au profit de la monstruosité sexuelle de sa victime féminine. [...] Le récit de meurtre sexuel-gothique a créé un lien inédit et puissant entre le sexe et la violence dans la culture américaine [...].<sup>1234</sup> »

<sup>1224</sup> Voir Yvonne Knibiehler, « Le discours sur la femme : constantes et ruptures », *Romantisme*, 1976, n° 13-14, pp. 41-55

<sup>1225</sup> *Dictionnaire des sciences médicales*, T. 14, Paris, Panckoucke éditeur, 1815, p. 539 et p. 592

<sup>1226</sup> *Dictionnaire des sciences médicales*, T. 15, Paris, Panckoucke éditeur, 1816, p. 506

<sup>1227</sup> *Dictionnaire des sciences médicales*, T. 14, op. cit. p. 555

<sup>1228</sup> *Dictionnaire des sciences médicales*, T. 15, op. cit. p. 506

<sup>1229</sup> *Dictionnaire des sciences médicales*, T. 14, op. cit. p. 566

<sup>1230</sup> *Dictionnaire des sciences médicales*, T. 14, op. cit. p. 565

<sup>1231</sup> Voir par exemple les pages 548 et 564 du tome 14

<sup>1232</sup> *Dictionnaire des sciences médicales*, T. 14, op. cit. p. 564

<sup>1233</sup> Karen Halttunen, *Murder Most Foul. The Killer and the American Gothic Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 191 "This Gothic construction of female sexuality by way of nineteenth-century medicine [...]"

<sup>1234</sup> Ibid. pp. 173-174 "The central concern of these murder stories was the sexuality not of the murderers but of their victims [...]. The presumed mystery of their sexual histories, and the horrors of their sexual physiology, shaped the sexual narrative of murder. [...] The implication [...] was that the deepest evil of the crime lay buried in the sexuality of its victim. Stories of sexual murder added a significant new twist to the Gothic understanding of human evil, removing the focus from the male murderer as monstrous moral alien to his female victim as monstrous sexual alien. [...] The sexual-Gothic tale of murder constructed a powerful new linkage between sex and violence in American culture [...]."

Longtemps avant les meurtres de Jack l'Éventreur, deux assassinats dans la ville de New York marquent un jalon important dans la fixation de l'image de la belle et jeune femme assassinée : le meurtre d'Helen Jewett en 1836 et celui de Mary Rogers cinq ans plus tard. Malgré des profils différents, l'une est une prostituée, l'autre, une vendeuse dans un magasin de cigares, elles représentent l'antithèse de l'idéal bourgeois et protestant de la femme cantonnée à la sphère domestique et maîtresse d'elle-même (*passionlessness*), sans passion ni désir sexuel. Jewett et Rogers font partie de ces cohortes de femmes qui ont migré à New York, y vivent seules et jouissent d'une certaine autonomie et liberté. Parce qu'elles incarnent les terreurs masculines de l'époque, leurs meurtres entraînent une extraordinaire couverture médiatique et un déferlement de livres, pamphlets ou gravures.

Ainsi, dès que la nouvelle du crime d'Helen Jewett se répand et après que les médecins et policiers ont quitté les lieux, une foule d'hommes de tous les âges affluent vers la maison close pour voir le cadavre de la jeune femme encore présent sur la scène de crime<sup>1235</sup>. James Gordon Bennett, le redoutable patron du *New York Herald*, s'y trouve lui aussi et, le lendemain du meurtre, il livre à ses lecteurs cette description érotico-macabre du corps de la victime :

« Lentement j'ai commencé à discerner la physionomie du cadavre, comme on le ferait à la découverte d'une belle statue de marbre. C'est le spectacle le plus remarquable que j'aie jamais vu [...] "Mon Dieu", m'écriais-je, "une vraie statue ! J'ai du mal à imaginer que cette silhouette est un cadavre." Aucune veine n'était visible. Le corps était aussi blanc, aussi pulpeux, aussi lisse que le plus pur des marbres parisiens. Une silhouette parfaite, des membres de toute beauté, un visage délicat, des bras charnus, un buste magnifique, tout, absolument tout, dépassait la Vénus de Médicis [...]. Pendant quelques instants, j'étais absorbé d'admiration devant ce spectacle extraordinaire — le splendide cadavre d'une femme — qui surpassait la plus belle des statues antiques. C'est en voyant sa tempe droite atrocement lacérée, ce qui a dû lui être fatale, que je me suis rappelée son horrible destin.<sup>1236</sup> »

<sup>1235</sup> Voir Patricia Cline Cohen, *The Murder of Helen Jewett: The Life and Death of a Prostitute in Nineteenth-Century New York*, New York, Vintage Books, 1999 (1<sup>re</sup> édition 1998), [édition numérique non paginée]

<sup>1236</sup> *New York Herald*, 11 avril 1836 cité in Patricia Cline Cohen, op. cit. "Slowly I began to discover the lineaments of the corpse, as one would the beauties of a statue of marble. It was the most remarkable sight I ever beheld [...]. 'My God,' exclaimed I, 'how like a statue! I can scarcely conceive that form to be a corpse.' Not a vein was to be seen. The body looked as white — as full — as polished as the purest Parisian marble. The perfect figure — the exquisite limbs — the fine face — the full arms — the beautiful bust — all — all surpassed in every respect the Venus de Medicis [...]. For a few moments, I was lost in admiration at this extraordinary sight — a beautiful female corpse — that surpassed the finest statue of antiquity. I was recalled to her horrid destiny by seeing the dreadful gashes on the right temple, which must have caused instantaneous dissolution."

Cette vision délibérément concupiscente, où lascivité et violence s'entremêlent, est d'autant plus grotesque que le corps d'Helen Jewett a été partiellement brûlé, que sa tête est profondément entaillée par trois coups de hache et que les médecins légistes, passés avant Bennett, lui ont ouvert l'abdomen. Comme le souligne l'historienne Patricia Cline Cohen, Bennett « a choisi de présenter Jewett comme une œuvre d'art que son meurtrier a accomplie [...] »<sup>1237</sup>. Six jours après le meurtre, des lithographies de la scène du crime sont vendues dans les rues de la ville et exposées dans la vitrine de leur diffuseur Henry R. Robinson<sup>1238</sup>. L'une d'elles, signée Alfred Hoffy<sup>1239</sup> qui avait, lui aussi, visité la scène du crime, est une sorte de pendant visuel de la description de Bennett : la sobriété du décor et le cadrage resserré concentre le regard sur le lit et le corps de la femme ; les draps laissent deviner ses courbes et voir ses seins, ses cuisses et ses jambes ; la blancheur de sa peau fait ressortir le noir de ses cheveux qui tombent en boucles sur ses épaules, ses yeux sont clos, son visage, paisible et, à l'exception de quelques traces du feu sur la literie, rien n'indique la violence du drame.

Helen Jewett, la prostituée de luxe, est réduite à n'être plus qu'un corps érotisé, disponible et vulnérable, offert à la contemplation et aux fantasmes du spectateur. La sexualisation de son cadavre rappelle « l'une des célébrations les plus explicites de la femme morte comme objet de désir érotique<sup>1240</sup> » : la « première vamp française<sup>1241</sup> », la courtisane vampire Clarimonde dans *La morte amoureuse* de Théophile Gautier, publié d'ailleurs la même année<sup>1242</sup> que l'affaire Jewett. Décrite à travers les yeux du personnage masculin, le prêtre Romuald, elle gît sur son lit de mort recouverte d'un voile si fin « qu'il ne dérobaient en rien la forme charmante de son corps et permettait

<sup>1237</sup> Ibid. "He chose to present Jewett as a work of art perpetrated by her murderer [...]"

<sup>1238</sup> Voir Peter C. Welsh, "Henry R. Robinson: Printmaker to the Whig Party", *New York History*, Vol. 53, n° 1, January 1972, pp. 25-53

<sup>1239</sup> Alfred M. Hoffy, *Ellen Jewett. A correct likeness & representation of this unfortunate female, taken on the spot very shortly after she had become the victim of a foul and barbarous murder and her bed clothes had been set fire to on the night of the 9th of April 1836, in New York*. Published by H.R. Robinson, Apr. 15th, 1836 at 48 Courtland Street, New York, 1836, lithographie, 31 x 42 cm, American Antiquarian Society, Worcester, Massachusetts

<sup>1240</sup> Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 58 "One of the most explicit celebrations of the dead woman as an object of erotic desire had occurred relatively early in the century. Théophile Gautier in his story 'La Morte Amoureuse' [...]"

<sup>1241</sup> Le mot Vamp qui désigne aujourd'hui la femme fatale provient effectivement du mot vampire. Voir Anne E. Linton, "Redeeming the 'Femme Fatale': Aesthetics and Religion in Théophile Gautier's 'La morte amoureuse'", *The French Review*, Vol. 89, n° 1, October 2015, pp. 145-156, "the first French lady vamp, Clarimonde [...]"

<sup>1242</sup> *La morte amoureuse* paraît pour la première fois dans *La Chronique de Paris* des 23 et 26 juin 1836

de suivre ces belles lignes onduleuses<sup>1243</sup> »; « ses longs cheveux dénoués<sup>1244</sup> », « la nudité de ses épaules<sup>1245</sup> » et « l'exquise rondeur et le poli d'ivoire de ses bras nus<sup>1246</sup> » donnent à la morte « une puissance de séduction inexprimable.<sup>1247</sup> » Devant ce beau cadavre, Romuald s'imagine en « jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée [...] frissonnant de crainte et de plaisir<sup>1248</sup> » et alors qu'il soulève le drap qui la recouvre, il brûle de désir pour elle : son pouls s'accélère et le fait transpirer<sup>1249</sup>. On imagine sans peine que les gravures et les articles sur le cadavre d'Helen Jewett ont eu le même effet sur les hommes new-yorkais. Clarimonde et Helen Jewett ont par ailleurs de nombreux points communs : le métier de prostituée, une sexualité que l'on suppose débridée et une mort par assassinat. Spécialiste de littérature, Julia di Liberti relève chez Gautier le même lien de cause à effets entre la sexualité des femmes et leur mort violente :

« Il se dessine chez Gautier un motif évident : la femme sexuellement “agressive” doit être arrêtée, tandis que le jeune homme nage en pleine confusion. Si ces ruptures peuvent mettre mal à l'aise les jeunes personnages masculins, leurs conséquences sont nettement plus graves pour les femmes qui sont réduites au silence et détruites. C'est à travers ces passages que s'établit la corrélation entre sexe et mort/punition [...] les châliments envers les femmes sont justifiés en mettant en avant leur nature démoniaque, laquelle, lorsqu'on y regarde de près, n'est guère autre chose qu'un supposé appétit sexuel. Notez que les hommes n'encourent aucune punition ; il n'y en a pas besoin puisqu'ils n'ont transgressé aucune norme sociale.<sup>1250</sup> »

Si le tueur de Clarimonde s'en sort effectivement sans dommage, celui d'Helen Jewett est acquitté par les jurés après seulement quinze minutes de délibération<sup>1251</sup>.

<sup>1243</sup> Théophile Gautier, *Contes fantastiques*, Paris, José Corti, 1986 (1<sup>re</sup> éd. 1962), p. 97

<sup>1244</sup> Théophile Gautier, op. cit. p. 98

<sup>1245</sup> Ibid.

<sup>1246</sup> Ibid.

<sup>1247</sup> Ibid.

<sup>1248</sup> Ibid.

<sup>1249</sup> Ibid. « Mes artères palpaient avec une telle force, que je les sentais siffler dans mes tempes, et mon front ruisselait de sueur [...] »

<sup>1250</sup> Julia di Liberti, “Vampires Suck But Not As Much As the Men Who Use Them: The Narratological Strategy of the Vampire chez Gautier” in Eilene Hoft-March, Judith Holland Sarnecki (eds.), *Aimer et Mourir: Women, Love, and Death in French Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 91-93 “Gautier provides a discernible pattern: The sexually ‘aggressive’ female must be stopped, while the young man looks on in bewilderment. While these moments of interruption may embarrass the younger male characters, they have decidedly more serious consequences for the women who are silenced and destroyed. It is through these moments that is established an interchange of sex with death/punishment [...] punishments for the women are justified by an insistence on their demonic nature which, upon close analysis, is little beyond an alleged sexual appetite. Note that no punishments for the men are meted out; none is needed, for they have not transgressed societal norms.”

<sup>1251</sup> Patricia Cline Cohen, op. cit.

L'iconographie de la (belle et jeune) femme assassinée sert également d'avertissement aux femmes, ainsi que nous l'avons déjà évoqué à propos des meurtres de Whitechapel. Dans la culture américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, les images du corps de l'infortunée Mary Rogers permettent ainsi de signaler aux femmes les dangers qu'elles encourent hors de la sphère domestique. Le cadavre de la « belle fille aux cigares<sup>1252</sup> » est découvert le 25 juillet 1841 flottant à quelques mètres d'une rive de l'Hudson, côté New Jersey. Selon le médecin légiste dépêché sur place, Mary a été ligotée, violée, battue et finalement étranglée. Cité dans le *Herald* de Bennett, il précise qu'elle n'était pas enceinte et qu'elle semblait « une personne chaste et de bonne mœurs<sup>1253</sup> ». Comme Mary n'était pas une prostituée mais une vendeuse appréciée d'un magasin de cigares respectable, son cadavre n'est pas érotisé comme celui de Jewett et il apparaît vêtu dans les gravures. Les multiples descriptions dans la presse ne la sexualisent pas non plus mais la transforment « en un objet d'humiliation, d'horreur<sup>1254</sup> », comme le fait, par exemple, le *Herald*:

« Lorsque nous l'avons vue sur la berge, elle était allongée sur le dos et la grosse pierre attachée à la corde qui l'enroulait était jetée dans l'eau. Au premier coup d'œil, c'était horrible. Son front et son visage semblaient avoir été frappés et massacrés. On s'était tellement acharné sur elle que l'on distinguait à peine des traits. Elle portait une charlotte sur la tête, de légers gants aux mains, avec ses longs doigts humides qui en sortaient, sa robe était déchirée à divers endroits, ses chaussures lui étaient restés aux pieds et l'ensemble offrait le plus affreux spectacle que l'œil pouvait regarder. Cela nous a presque soulevé le cœur et nous nous sommes éloignés précipitamment de la scène, tandis qu'un jeune homme grossier soulevait sa jambe de l'eau en faisant des remarques impitoyables sur sa robe.<sup>1255</sup> »

1252 The Beautiful Cigar Girl, surnom donné par la presse.

1253 “[...] she had evidently been a person of chastity and correct habits;” cité in Amy Gilman Srebnick, *The Mysterious Death of Mary Rogers: Sex and Culture in Nineteenth-Century New York*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 19

1254 Ibid. p. 77 “[...] it turns Mary's body into an object of humiliation, horror [...]”

1255 *New York Herald*, 4 août 1841, “When we saw her, she was laying on the bank, on her back, with a rope tied around her, and a large stone attached to it, flung in the water. The first look we had of her, was most ghastly. Her forehead and face appeared to have been battered and butchered to a mummy. Her features were scarcely visible, so much violence had been done to her. On her head she wore a bonnet light gloves on her hands, with long, watery fingers peering out her dress was torn in various portions her shoes were on her feet and altogether, she presented the most horrible spectacle that eye could see. It almost made our heart sick, and we hurried from the scene, while a rude youth was raising her leg, which hung in the water, and making unfeeling remarks on her dress.” Article intégral en ligne : [https://stupit.github.io/text/Mystery\\_of\\_Mary\\_Rogers/The\\_Mystery\\_of\\_Mary\\_Rogers\\_in\\_newspapers.htm#1841-08-04](https://stupit.github.io/text/Mystery_of_Mary_Rogers/The_Mystery_of_Mary_Rogers_in_newspapers.htm#1841-08-04)

Quelques jours plus tard, la presse publie l'audition du médecin légiste dont le témoignage, écrit le *Herald*, « dissipe les doutes quant à la manière dont cette pauvre fille est morte et le calvaire qu'elle a enduré avant d'être assassinée<sup>1256</sup> ». Son compte rendu permet d'offrir un récit du meurtre plus effrayant qu'érotique : son viol commis « par plus de deux ou trois personnes<sup>1257</sup> », sa lutte acharnée pour ne pas mourir « il semble bien que ses poignets étaient attachés ensemble et qu'elle a levé les mains pour tenter d'arracher ce qui obstruait sa bouche et étranglait son cou<sup>1258</sup> » et sa terrifiante agonie lorsqu'elle est étranglée « par la main d'un homme<sup>1259</sup> » et par le morceau d'une mousseline « noué tellement serré sur son cou qu'il avait disparu dans sa chair<sup>1260</sup> ».

Parallèlement aux étalages morbides de son cadavre tuméfié, sa vie privée est fouillée et ses quelques amourettes mises au jour. Puisqu'il n'y a toujours ni coupable ni arrestation, elle passe progressivement du statut de l'innocente victime à celui de la « grisette » sexuellement active, une femme finalement déchue et dont la mort serait la conséquence directe ou indirecte d'un avortement. Ainsi, de l'hypothèse générale, Mary Rogers n'est que la victime de sa propre et mauvaise conduite. Elle a mérité son funeste sort et les images multipliées de son cadavre sont autant de rappels à l'ordre adressés à toutes les femmes, comme le relève l'historienne Amy Gilman Srebnick :

« Identifiée à la classe laborieuse, célibataire, sexuellement disponible, et apparemment indépendante, Rogers incarne les peurs que les classes moyennes nourrissent à l'égard des dangers de la vie urbaine, au point qu'elle représente, non plus une victime, mais le danger même de la métropole moderne. Dans ce sens, elle symbolise une nouvelle version de la mise en garde ; le destin de Mary Rogers – son meurtre, précédé peut-être d'un viol ou d'un avortement – montrait ce qui pouvait arriver aux femmes sexuellement actives et dont la sexualité leur permettait de vivre en dehors de la sphère domestique. Car si le sort de Mary fait d'elle la victime supposée de son propre comportement, il permet surtout

1256 *New York Herald*, 17 août 1841, “[...] to clear up all doubts about the manner of this poor girl’s death, and the brutal violence she endured previous to being murdered [...]”

Article intégral en ligne :

[https://stupid.github.io/text/Mystery\\_of\\_Mary\\_Rogers/The\\_Mystery\\_of\\_Mary\\_Rogers\\_in\\_newspapers.htm#1841-08-17](https://stupid.github.io/text/Mystery_of_Mary_Rogers/The_Mystery_of_Mary_Rogers_in_newspapers.htm#1841-08-17)

1257 Ibid. « that her person was horribly violated by more than two or three persons;”

1258 Ibid. “It might have been, and did appear as if the wrists had been tied together, and as if she had raised her hands to try to tear something from off her mouth and neck, which was choking and strangling her.”

1259 Ibid. “[...] she had been throttled and partially choked by a man’s hand.”

1260 Ibid. “[...] was tied so tightly round her neck as to have been hidden from sight in the flesh of the neck;”

de réitérer l'avertissement – si essentiel dans le développement de la culture bourgeoise urbaine du XIX<sup>e</sup> siècle – que le danger pour les femmes réside dans le pouvoir et la sexualité de l'homme, ou, plus précisément, de la sexualité meurtrière de l'homme que leur propre sexualité féminine pouvait déclencher. Rogers incarne ainsi un mélange de femme potentiellement menaçante, libre sexuellement mais aussi totalement vulnérable, capable de déclencher des fantasmes et des sentiments violents envers les femmes, toutes classes sociales confondues [...].<sup>1261</sup> »

L'image d'une scène de crime avec un cadavre de femme érotisé est si rebattue qu'elle en est devenue banale, au point de constituer, « un pilier de notre culture contemporaine.<sup>1262</sup> » Après ce bref historique sur son émergence et ses premiers enracinements au XIX<sup>e</sup> siècle, esquissons un rapide tour d'horizon de sa très large diffusion dans les divers médias de masse du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle.

À partir des années 1950, l'« esthétique nécropornographique<sup>1263</sup> » ainsi que l'appelle le spécialiste de littérature hispano-américaine, Glen Close, consiste à promouvoir « non seulement l'érotisation des cadavres féminins mais aussi, de manière explicite, l'érotisation du meurtre de femmes<sup>1264</sup> ». Elle déborde de la niche circonscrite des magazines masculins de *true crime* pour se répandre sur toute la production bon marché du roman policier. Deux raisons majeures expliquent ce déferlement d'images misogynes. Après la guerre, les ventes de livres chutent, le marché est saturé et la concurrence acharnée que se livrent les éditeurs les conduit à recourir aux valeurs sûres du sensationnalisme mercantile, à savoir, le sexe et la violence<sup>1265</sup>. Quoi de mieux que l'image d'une belle fille violemment assassinée pour

---

<sup>1261</sup> Amy Gilman Srebnick, op. cit. p. 82 « Identified with the working class, single, sexually available, and apparently independent, Rogers raised middle-class fears about the dangers of city life to such an extent that she becomes therefore not the victim but the danger of the modern metropolis. In this sense she gave voice to another version of the cautionary tale; the fate of Mary Rogers – her death by murder, perhaps preceded by rape or abortion – told what might happen to women who were sexual and whose sexuality allowed them to live outside the domestic sphere. For while Mary's fate made her a victim supposedly of her own behavior, it more importantly reiterated the danger to women – so important in the development of nineteenth-century urban bourgeois culture – of male power and sexuality, or, more precisely, of murderous male sexuality that their own female sexuality could unleash. Rogers thus embodied a combination of the potentially threatening woman who was both sexually free and also totally vulnerable, unleashing an array of violent fantasies and feelings toward women of all classes [...]. »

<sup>1262</sup> Ibid. p. 160 « [...] the death of a beautiful woman [...] has become a mainstay of our contemporary culture. »

<sup>1263</sup> Glen S. Close, *Female Corpses in Crime Fiction: A Transatlantic Perspective*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 31 « [...] necropornographic aesthetic [...]. »

<sup>1264</sup> Ibid. « [...] promotes not only eroticization of female cadavers but also, explicitly, eroticization of the killing of women [...] »

<sup>1265</sup> Lisa K. Speer, « Paperback Pornography: Mass Market Novels and Censorship in Post-War America », *Journal of American & Comparative Cultures*, Vol. 24, n° 3-4, 2001, pp. 153-160

habilement les combiner? Cela d'autant plus et c'est la deuxième raison que la parenthèse de relative liberté ouverte durant la guerre est en train de se refermer sur les femmes et que, simultanément, l'affaiblissement supposé de la masculinité des hommes américains devient l'objet d'une panique morale<sup>1266</sup>. L'inquiétude est telle qu'il est impératif de la réaffirmer fortement à travers la « remasculinisation de la culture américaine<sup>1267</sup> ». Le cinéma s'y emploie activement, non seulement en réduisant les personnages de femmes émancipées mais encore en donnant la prééminence aux films essentiellement masculins<sup>1268</sup>. Comme le souligne ironiquement la journaliste Susan Faludi, « sur fond de tranchées guerrières et de conquête de l'Ouest, ils [les hommes] triomphaient enfin, sinon de leurs femmes, du moins des Indiens et des nazis.<sup>1269</sup> » C'est en effet l'âge d'or du western d'abord au cinéma, puis à la télévision dont les récits s'articulent autour d'une « régénération individuelle et sociale par la violence<sup>1270</sup> » et d'une opposition entre des valeurs masculines positives et des valeurs féminines négatives.

Dans un tel contexte, il n'est donc pas surprenant de voir se propager le motif de la femme assassinée sur les couvertures des éditions bon marché de la fiction policière. Toujours jeunes et belles, elles sont représentées plus ou moins dénudées et les accroches ou les titres renforcent la corrélation entre leur beauté et leur destin funeste: « Morte, elle était superbe<sup>1271</sup> », « J'étais le mari du plus beau cadavre de la ville<sup>1272</sup> », « Elle gisait là, belle, violée et morte<sup>1273</sup> », « Elle était très belle et très morte<sup>1274</sup> », et ainsi de suite. De manière générale, accroches ou titres évoquent

<sup>1266</sup> Notamment lorsque paraît le rapport Kinsey sur la sexualité masculine qui révèle que 37 % des hommes ont eu au moins un rapport homosexuel dans leur vie. Voir le chapitre « Homosexual Outlet » in Alfred C. Kinsey, Wardell B. Pomeroy, Clyde E. Martin, *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia, W.B. Saunders Company, 1948, p. 610; sur les paniques morales de l'après-guerre, voir également : George Chauncey, "The Postwar Sex Crime Panic" in William Graebner (ed.), *True Stories from the American Past*, New-York, 1993, pp. 160-178; K. A. Cuordileone, "Politics in an Age of Anxiety": Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949-1960", *The Journal of American History*, Vol. 87, n° 2, 2000, pp. 515-545; Barbara Epstein, "Masculinity and the Culture of Anxiety in the Postwar United States", *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, Vol. 7, n° 2, 1994, pp. 28-37

<sup>1267</sup> Nous empruntons l'expression à Susan Jeffords, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 168

<sup>1268</sup> Voir Molly Haskell, *From Reverence to Rape*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 1974)

<sup>1269</sup> Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York, Three River Press, 2006 (1<sup>re</sup> éd. 1991), p. 128

<sup>1270</sup> Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, op. cit. p. 352 "[...] the core of the mythic narrative that traverses the mythic landscape is a tale of personal and social "regeneration through violence."

<sup>1271</sup> Whit Masterson, *Dead, She Was Beautiful*, London, Corgi Books, 1957 (illustrateur Jack M. Faulks)

<sup>1272</sup> William Worley, *My Dead Wife*, New York, Pocket Book, 1951, (illustrateur John McDermott); "I was the husband of the most beautiful corpse in town!"

<sup>1273</sup> Texte de la quatrième de couverture de Jonathan Craig, *The Case of the Beautiful Body*, New York, Gold Medal Books, 1957 (illustrateur Stanley Zuckerberg); "Lying there, beautiful, raped and dead."

<sup>1274</sup> Thomas B. Dewey, *The Case of the Murdered Model*, New York, Avon, 1954, "She was very lovely and very dead!"

implicitement l'idée que leur châtement est amplement mérité. Elles peuvent être notoirement des femmes déchues surnommées « poupées » (*dolls*<sup>1275</sup>), « nanas » (*babes*<sup>1276</sup>) ou « traînées » (*tramps*<sup>1277</sup>) comme sur cette couverture d'une réédition de *The Four False Weapons* (*Le retour de Bancolin*) de John Dickson Carr<sup>1278</sup>, par exemple : une jolie blonde, habillée d'une robe écarlate et de chaussures dorées, gît sur le dos, les bras en croix, un couteau ensanglanté à ses côtés ; en amorce au premier plan de l'image, un homme se tient debout et s'essuie le sang qu'il a sur les mains. D'emblée, l'imaginaire des deux couleurs principales, le jaune et le rouge vif, renvoie à l'univers prostitutionnel<sup>1279</sup>, ce que les deux accroches viennent confirmer : « Le meurtre d'une femme entretenue » et « L'étrange affaire d'une jolie dévergondée qui était la maîtresse de la moitié des hommes de Paris ». Paradoxalement, la femme « honnête » mérite elle aussi son sort : « Elle était née pour être tuée<sup>1280</sup> » sur l'image d'une femme ordinaire, au-dessus de laquelle quatre visages d'hommes et de femmes sourient, heureux, ou bien, « N'importe qui l'aurait tuée de bon cœur. Mais lequel d'entre eux l'avait fait ?<sup>1281</sup> » en accroche du roman *La mégère est morte* (*The Shrew is Dead*). Respectable ou prostituée, c'est toujours elle qui pousse l'homme à la tuer : « Elle lui a montré la voie, la mauvaise voie » et « L'histoire violente d'un homme qui a mal tourné et de la femme qui l'a égaré.<sup>1282</sup> »

Lorsque les hommes apparaissent sur l'image, ils sont placés la plupart du temps en surplomb du cadavre féminin et l'on ne sait jamais s'ils sont les détectives ou les tueurs : la couverture d'*Obit Deferred* (nécrologie ajournée) de Louis Trimble<sup>1283</sup> montre, à côté de l'accroche « si belle dans la mort », trois hommes fermement campés au-dessus d'une femme assassinée, la robe relevée jusqu'à l'amorce de sa culotte. L'ont-ils violée puis tuée ou sont-ils les inspecteurs sur la scène du crime ?

1275 Par exemple, Hilda Lawrence, *Death of a Doll*, New York, Pocket Book, 1948

1276 Par exemple, D. B. Olsen, *Dead Babes in the Wood*, New York Dell Book, 1952

1277 Par exemple, Don Bellmore, *The Torrid Tramps*, San Diego, Greenleaf Classics, 1966

1278 John Dickson Carr, *The Four False Weapons*, New York, Popular Library (n° 282), 1950 (illustrateur Rudolph Belarski) ; «The Murder of a Kept Woman» et «The strange case of a lovely wanton who was mistress to half the men in Paris»

1279 Voir par exemple, Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 44 «Red, like yellow, has been continuously associated with whoredom and adultery, from the Harlot of Babylon and the biblical Rahab to the woman in Hawthorne's *Scarlet Letter*.»

1280 Andrew Garve, *No Tears for Hilda*, New York Dell Book, 1953, «She was born to be killed.»

1281 Shelley Smith, *The Shrew is Dead*, New York Dell Book, 1959 (illustrateur Robert McGinnis) «Anyone could cheerfully have killed her. But which one of them had?»

1282 Orrie Hitt, *The Widow*, Boston, Beacon (B222), 1959

1283 Louis Trimble, *Obit Deferred*, New York, Ace (D-401), 1959, «So Lovely in Death»

Difficile à dire tant ils semblent plutôt se délecter de la vue du cadavre que travailler à la recherche d'indices. On remarque aussi l'amalgame fréquent entre la passion, l'amour et le meurtre et l'on note alors un plus grand nombre d'images de cadavre féminin nu, souvent dans un lit. L'exemple de *The Three Roads* (*La boîte de Pandore*) de Kenneth Millar est ce sur point intéressant tant il démontre que le cadavre féminin est devenu au fil du temps un argument de vente : en effet, lorsque le titre paraît pour la première fois en 1948 aux éditions Knopf<sup>1284</sup>, la couverture s'inscrit dans une veine surréaliste, avec une sorte de décor extérieur étrange et désert à la De Chirico et, s'il y a bien une femme dans un lit placé au loin, elle est enfouie sous une couverture et ne laisse apparaître que sa tête et l'un de ses bras. Aucune accroche ne s'y trouve. Lorsque les éditions Bantam réédite le titre en 1960<sup>1285</sup>, la couverture verse, cette fois, dans le « nécropornographique » : figuré en vue surplombante, le cadavre féminin gît quasi nu sur un lit et, si le sang est invisible, sa posture tordue, presque grotesque, évoque manifestement la souffrance. Ce que l'accroche appuie et confirme : « Un instant de passion volée a conduit à un meurtre brutal ».

La forte tendance à « la représentation d'une femme victime de torture sadique<sup>1286</sup> » que Lee Horsley constate dans les magazines *true crime* des années 1950 jusqu'aux années 1980 – aggravée, qui plus est, par la substitution de la photographie au dessin – se rencontre également dans les couvertures de romans policiers, de façon certes plus sporadique. À titre d'exemple, citons l'édition de 1957 chez Pocket Book du *Mystery of the Blue Train*<sup>1287</sup> (*Le train bleu*) d'Agatha Christie où l'on voit une vue resserrée sur une jeune femme en nuisette, le visage atrocement déformé alors qu'elle meurt étranglée.

Si à partir des années 1970, les cadavres féminins semblent moins érotisés et leur présence, moins systématique, l'idée de la femme victime de la violence meurtrière, généralement masculine, est profondément et durablement enracinée. Encore prégnante aujourd'hui, elle est souvent liée aux mêmes imaginaires de danger de la nuit,

<sup>1284</sup> Kenneth Millar, *The Three Roads*, New York, Knopf, 1948

<sup>1285</sup> Ross Macdonald (pseudonyme de Kenneth Millar), *The Three Roads*, New York, Bantam, 1960, « One instant of stolen passion led to brutal murder »

<sup>1286</sup> Lee Horsley, « Dead Dolls and Deadly Dames: The Cover Girls of American True Crime Publishing » in Bran Nicol, Eugene McNulty, Patricia Pulham (eds.), *Crime Culture: Figuring Criminality in Fiction and Film*, London, Continuum, 2011, p. 117 « [...] the process of heightening the depiction of the sadistic torture of a female victim was carried much further [...] »

<sup>1287</sup> Agatha Christie, *The Mystery of the Blue Train*, New York, Pocket Book (n° 2038), 1957 (Illustrateur James Alfred Meese)

de la forêt et de la rue déserte. Ainsi, sur de nombreuses couvertures contemporaines de romans policiers, la femme apparaît de dos, en train de courir, pourchassée dans des bois obscurs (Karin Slaughter, *Pieces of Her*<sup>1288</sup> [*Son vrai visage*], Jonathan Kellerman, *Lost Souls*<sup>1289</sup> [les âmes perdues], Harlan Coben, *Caught*<sup>1290</sup> [*Faute de preuve*]). L'image agit comme le fait la caméra subjective au cinéma, en forçant le « regardeur » à adopter le point de vue du pourchasseur, le tueur. Une couverture d'un roman de Mary Higgins Clark est sur ce point exemplaire : une femme marche tranquillement de dos, dans une rue déserte et embrumée ; prise de manière isolée, la photographie est plus morne qu'inquiétante mais combinée avec le titre, *You Belong to Me*<sup>1291</sup> (*Tu m'appartiens*), elle évoque instantanément l'idée qu'elle est suivie et que le point de vue adopté est celui du prédateur. Lorsque le cadavre apparaît, il est maintenant fragmenté (Patricia Cornwell, *All That Remains*<sup>1292</sup> [*Et il ne restera que poussière...*] ou *Cruel and Unusual*<sup>1293</sup> [*Une peine d'exception*], Claire McGowan, *The Fall*<sup>1294</sup> [la chute]) ou métaphorisé, fréquemment sous la forme d'une chaussure rouge à talon (Ruth Rendell, *A Sleeping Life*<sup>1295</sup> [*Étrange créature*], Barbara Vine<sup>1296</sup>, *The Birthday Present*<sup>1297</sup> [*On ne peut pas tout avoir*], Mary Higgins Clark, *Daddy's Gone A Hunting*<sup>1298</sup> [*Une chanson douce*], Catherine O'Connell, *The Last Night Out*<sup>1299</sup> [*Dernière soirée entre filles*]), ou d'une poupée (Sandrone Dazieri, *Kill the Angel*<sup>1300</sup> [*Tu tueras l'ange*], Jeffery Deaver, *The Sleeping Doll*<sup>1301</sup> [*La belle endormie*], Yrsa Sigurdardottir, *Indésirable*<sup>1302</sup>, Lars Kepler, *Incurables*<sup>1303</sup>). On remarque, de plus, un net retour en force du très fin-de-siècle imaginaire ophélien<sup>1304</sup> : le beau et paisible cadavre féminin dans l'eau (Mary Higgins Clark, *The Sleeping Beauty Killer*<sup>1305</sup> [*Le Piège de la Belle*

1288 Karin Slaughter, *Pieces of Her*, New York, HarperCollins, 2019 (1<sup>re</sup> éd. 2018)

1289 Jonathan Kellerman, *Lost Souls*, London, Arrow Books, 2021 (1<sup>re</sup> éd. 2020)

1290 Harlan Coben, *Caught*, London, Orion, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 2010)

1291 Mary Higgins Clark, *You Belong to Me*, New York, Pocketbooks, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1998)

1292 Patricia Cornwell, *All That Remains*, London, Little Brown and Company, 1992

1293 Patricia Cornwell, *Cruel and Unusual*, London, Little Brown and Company, 1993

1294 Claire McGowan, *The Fall*, London, Headline, 2012

1295 Ruth Rendell, *A Sleeping Life*, New York, Vintage Crime/Black Lizard, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1978)

1296 Pseudonyme de Ruth Rendell

1297 Barbara Vine, *The Birthday Present*, London, Penguin, 2009 (1<sup>re</sup> éd. 2008)

1298 Mary Higgins Clark, *Daddy's Gone A Hunting*, New York, Simon & Schuster, 2013

1299 Catherine O'Connell, *The Last Night Out*, Sutton, Severn House, 2018

1300 Sandrone Dazieri, *Kill the Angel*, New York, Simon & Schuster, 2018

1301 Jeffery Deaver, *The Sleeping Doll*, London, Hodder & Stoughton, 2007

1302 Yrsa Sigurdardottir, *Indésirable* (tra. Véronique Mercy), Arles, Actes Sud, coll. Actes Noirs, 2016

1303 Lars Kepler, *Incurables*, (tra. Hege Roel Rousson), Arles, Actes Sud, coll. Actes Noirs, 2013

1304 Voir Bram Dijkstra, op. cit.; Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 101, 2001/1, pp. 105-122.

1305 Mary Higgins Clark, *The Sleeping Beauty Killer*, New York, Simon & Schuster, 2016 (UK edition)

au bois dormant], Camilla Lackberg *La faiseuse d'ange*<sup>1306</sup>, Lisa Gardner, *Fear Nothing*<sup>1307</sup> [*À même la peau*], Sarah Pinborough, *Dead To Her*<sup>1308</sup> [*Ma nouvelle voisine*]). Maud Desmet constate le même regain pour ce motif dans les fictions policières contemporaines, télévisées ou cinématographiques :

« Dans la fiction policière contemporaine, une forme de fascination perdue pour cette figure de femme idéalement passive, silencieuse et énigmatique. [...] Le motif de l'eau, élément essentiel dans la représentation poétisée d'Ophélie, joue un rôle tout aussi important dans la mise en scène du cadavre féminin. La victime est trouvée sur la berge d'une rivière ou d'un lac (*The Cell, Les Experts: Manhattan, Calculs meurtriers, Durham County, Twin Peaks, Card Player*). Elle est plongée entièrement dans l'eau, telle une Vénus morte (*Intuitions, The Killing*) ou elle est simplement mouillée par la pluie qui tombe à verse (*Memories of Murder et Killing Fields*). Elle flotte parfois sur l'eau dans un parfait mimétisme avec Ophélie (*Cold Case*).<sup>1309</sup> »

Avec la montée en puissance du tueur psychopathe qui mutile en série, les cadavres s'accumulent au cinéma, peu importe que le film soit policier ou d'horreur, à petit budget (série B) ou produit par une puissante major. Si les cadavres ont été torturés au préalable, il y a de fortes chances pour ce soit des femmes. Comme le fait remarquer avec humour l'historien du cinéma William Schoell, les cinéastes « se sont dit que ce qui était mieux qu'une belle femme sauvagement assassinée c'était toute une série de belles femmes sauvagement assassinées.<sup>1310</sup> » La séquence de la mise à mort d'une femme n'est pas filmée de la même manière que celle d'un homme, elle est plus descriptive, plus longue et plus détaillée, ainsi que le fait remarquer Carol Clover :

« Même dans les films où le nombre d'hommes et de femmes tués s'équilibre à peu près, c'est sur elles que la caméra s'attarde. La mort d'un homme est presque toujours rapide ; même s'il comprend ce qui lui arrive, il n'a pas le temps de réagir ou d'exprimer sa terreur. On l'expédie et la caméra passe à autre chose. [...] Les meurtres de femmes, en revanche, sont filmés au plus près, de manière plus explicite et pendant plus longtemps.<sup>1311</sup> »

<sup>1306</sup> Camilla Läckberg, *La faiseuse d'anges*, (trad. Lena Grumbach), Arles, Babel Noir, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 2014)

<sup>1307</sup> Lisa Gardner, *Fear Nothing*, New York, Dutton, 2014

<sup>1308</sup> Sarah Pinborough, *Dead to Her*, New York, HarperCollins, 2020

<sup>1309</sup> Maud Desmet, art. cit.

<sup>1310</sup> William Schoell, *Stay Out of the Shower*, New York, Dembner Books, 1985, p. 35 “[...] filmmakers figured that the only thing better than one beautiful woman being gruesomely murdered was a whole series of beautiful women being gruesomely murdered.”

<sup>1311</sup> Carol J. Clover, op. cit. p. 35 “But even in films in which males and females are killed in roughly even numbers, the lingering images are of the latter. The death of a male is nearly always swift; even if the victim grasps what is happening to him, he has no time to react or register terror. He is dispatched and the camera moves on. [...] The murders of women, on the other hand, are filmed at closer range, in more graphic detail, and at greater length.”

La même constatation peut être faite pour les scènes de crime lorsque la victime est féminine. Le film *Frenzy* (1972) d'Alfred Hitchcock, par exemple, sexualise à outrance les cadavres semés par un tueur en série dans la capitale anglaise, en abusant des gros plans sur les victimes nues, violées et étranglées, une technique qui rappelle la fragmentation des corps dans le genre pornographique. La dernière scène de crime contient et résume toutes les autres : un homme soulève le drap d'un lit puis, dans le plan suivant, une femme morte gisant sur le dos, bras écartés, est filmée en surplomb, cadrée juste sous ses seins nus, dans la position traditionnelle de la femme offerte et passive. Deux gros plans suivent, son visage d'abord, la langue pendante et les yeux révulsés, son cou ensuite, serré par la cravate qui a servi à l'étrangler. On la voit encore prise de profil cette fois, dans un autre plan élargi. Le film d'Hitchcock, comme de nombreux autres, illustre ce que Laura Mulvey, théoricienne du cinéma, a appelé le « regard masculin » (*male gaze*) qui réduit les femmes – même à l'état de cadavre – à n'être qu'un simple spectacle, un plaisir visuel :

« Dans un monde régi par l'inégalité entre les sexes, le plaisir de regarder est partagé entre masculin/actif et féminin/passif. Le regard dominant de l'homme projette ses fantasmes sur le personnage féminin, qui est modelé en conséquence. Traditionnellement assujetties au rôle exhibitionniste, les femmes sont simultanément regardées et exposées, leur apparence est programmée afin de produire un fort impact visuel et érotique, pour que le « fait-d'être-regardées » apparaisse comme leur trait constitutif. [...] Selon les principes de l'idéologie dominante et les structures psychiques qui la sous-tendent, le personnage masculin ne peut endosser le rôle de d'objet sexuel. [...] Par conséquent, la séparation entre spectacle et récit favorise l'homme dans le rôle actif de celui qui fait avancer l'histoire, qui agit. L'homme contrôle les fantasmes du film et sa détention du pouvoir a aussi une utilité supplémentaire : médiateur du regard du spectateur, il le porte au-delà de l'écran pour neutraliser les velléités extra-diégétiques de la femme-spectacle.<sup>1312</sup> »

<sup>1312</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Vol. 16 n°3, 1975, pp. 6-18 "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. [...] According to the principles of the ruling ideology and the psychological structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. [...] Hence the split between spectacle and narrative supports the man's role as the active one of forwarding the story, making things happen. The man controls the film fantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator; transferring it behind the screen to neutralize the extra-diegetic tendencies represented by woman as spectacle."

À mesure que le *serial killer* poursuit son ascension vers la gloire, les scènes de crime brutales s'installent définitivement dans les fictions policières grand public, d'abord au cinéma puis à la télévision. Les images de cadavres féminins qui se démultiplient alors ont la même fonction moralement édicatrice qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir qu'elles « agissent sur le contrôle des femmes et sapent le discours féministe<sup>1313</sup> ». En ce début des années 1990, il s'agit pour Susan Faludi d'un « retour de bâton » (*backlash*), initié dès les années 1970 par un important courant réactionnaire et misogyne, en réaction au mouvement féministe inauguré dans les années 1960. Nous avons déjà souligné la montée en puissance de cette droite américaine ultra-conservatrice et religieuse qui porte Ronald Reagan au pouvoir en 1980, dans le but d'abroger le droit fédéral à l'avortement<sup>1314</sup> puis de l'interdire, et d'empêcher la ratification de la loi pour l'égalité des droits<sup>1315</sup>. Si, d'un point de vue législatif, l'agenda antiféministe de Reagan ne porte pas ses fruits, il fructifie, en revanche, dans les sphères médiatiques et culturelles. Pour Faludi, les portraits de femmes au cinéma en témoignent :

« Le retour de bâton a influencé une grande partie des représentations hollywoodiennes des femmes dans les années 1980. Les thèmes dominants étaient la discordance des femmes entre elles ; la colère des femmes vis-à-vis de leur situation sociale était dépolitisée et présentée à la place comme une dépression personnelle ; la vie des femmes était représentée dans une perspective morale dans laquelle la “bonne mère” ressort victorieuse alors que la femme indépendante est punie.<sup>1316</sup> »

Faludi cite l'exemple édifiant de l'un des plus gros succès au box-office de la fin des années 1980, *Fatal Attraction*<sup>1317</sup> (*Liaison Fatale*, 1987) : un avocat marié (Dan Gallagher – Michael Douglas) a une aventure d'un soir avec une éminente éditrice, célibataire et sexuellement émancipée, (Alex Forrest – Glenn Close), laquelle se

<sup>1313</sup> Joanne Clarke Dillman, *Women and Death in Film, Television and News: Dead but Not Gone*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 12 “[...] the images work to contain women and undermine the discourse of feminism.”

<sup>1314</sup> Arrêt *Roe v. Wade* de la Cour Suprême en 1973 qui instaure l'avortement comme un droit fédéral.

<sup>1315</sup> Voir Françoise Coste, “Women, Ladies, Girls, Gals...”: Ronald Reagan and the Evolution of Gender Roles in the United States”, *Miranda*, 12, 2016, [en ligne : <https://journals.openedition.org/miranda/8602>]

<sup>1316</sup> Susan Faludi, op. cit. p. 126 “The backlash shaped much of Hollywood’s portrayal of women in the ‘80s. In typical themes, women were set against women; women’s anger at their social circumstances was depoliticized and displayed as personal depression instead; and women’s lives were framed as morality tales in which the ‘good mother’ wins and the independent woman gets punished.”

<sup>1317</sup> *Fatal Attraction*, Adrian Lyne (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1987, film 119 min

révèle obsessionnelle et mentalement dérangée. Dans la dernière scène du film, le mari volage la noie dans une baignoire ; elle semble morte mais, comme la vampire Clarimonde, elle resurgit de la baignoire, un couteau à la main et tandis qu'elle bondit sur son ancien amant, l'épouse de celui-ci l'achève à l'aide d'un revolver. Pendant plusieurs minutes, la caméra reste sur son cadavre ensanglanté qui glisse lentement sur le carrelage maculé de sang et s'affaisse enfin dans l'eau rougie de la baignoire. La démente du personnage d'Alex Forrest (Glenn Close) lui fait porter l'entière responsabilité de l'adultère et de sa mort tragique. Elle devient « la femme la plus haïe de l'Amérique<sup>1318</sup> ». C'est à travers l'histoire de l'écriture, ou plutôt de la réécriture du scénario initial que l'on perçoit le mieux le *backlash* hollywoodien dont parle Faludi : à l'origine, en effet, le synopsis rendait l'homme responsable de la situation, de la souffrance de son épouse et de sa maîtresse d'un soir. Interviewé par Faludi, le scénariste du film, le britannique James Dearden, explique qu'elle était, au départ, son idée :

« Ce qui me plaisait [...] c'était que l'homme était rendu responsable. Qu'il y aurait des conséquences pour lui. [...] Je voulais que le public ressente une grande empathie envers la femme.<sup>1319</sup> »

Mais les producteurs de la Paramount ne l'entendent pas de cette oreille et contraignent Dearden à de multiples réécritures du scénario jusqu'à obtenir une inversion totale des rôles : le mari volage devient la victime innocente et sympathique d'une prédatrice mangeuse d'hommes. La fin initiale du film, dans laquelle Alex Forrest (Glenn Close) se suicidait, est également remaniée après qu'une projection-test révèle que la détestation du public à son encontre est telle qu'il trouve le suicide insuffisant et demande un meilleur « châtiment »<sup>1320</sup>. Ce sera donc le meurtre puisque, comme le dit ironiquement Faludi, « une femme célibataire convenable est une femme célibataire morte.<sup>1321</sup> »

1318 Susan Faludi, op. cit. p. 130 "A headline in one supermarket tabloid even dubbed the film's single-woman character the MOST HATED WOMAN IN AMERICA."

1319 Ibid. p. 131 "And what I liked [...] was that the man is made responsible. That there are consequences for him. [...] I wanted the audience to feel great empathy for the woman."

1320 Ibid. pp. 125-136 ; voir aussi son article détaillé paru quelques mois après la sortie du film, « "Fatal Distortion", *Mother Jones*, février-mars 1988

1321 Susan Faludi, art. cit., p. 50 "[...] there's no good single woman like a dead one."

L'avènement du tueur en série au cinéma et l'influence probable du *backlash* tendent également à estomper l'image très fin-de-siècle du beau cadavre féminin (même assassiné) au profit du cadavre abject car si « le cadavre [...] est le comble de l'abjection », le féminin l'est tout autant, selon Julia Kristeva, parce que tous les deux menacent « une identité, un système, un ordre.<sup>1322</sup> » C'est pourquoi la présence de l'eau à proximité du cadavre féminin devient si fréquente, comme le fait remarquer Maud Desmet :

« [...] l'eau dans laquelle baigne cette nouvelle Ophélie des fictions policières renvoie à l'idée de purification [...] Cette purification [...] par le mythe ophélien suppose l'existence d'une menace potentielle contenue dans la sexualité féminine. S'il y a besoin de purification, c'est bien que quelque chose du "féminin" est souillé.<sup>1323</sup> »

L'association d'idée entre la souillure, l'eau et le cadavre féminin apparaît de manière limpide dans la première scène du film *Frenzy*, par exemple, où un politicien (Sir George) fait un discours près de la Tamise sur les actions menées pour assainir l'eau du fleuve :

« Toute l'eau à cet endroit sera bientôt claire: nettoyée des rejets industriels, nettoyée des produits détergents, nettoyée des déchets de notre société avec lesquels nous empoisonnons depuis si longtemps nos rivières et nos canaux. Réjouissons-nous car la pollution sera bientôt bannie des eaux de ce fleuve...<sup>1324</sup> »

Il est interrompu dans son discours par l'apparition d'un cadavre féminin nu, flottant dans la Tamise comme pour le contredire. La femme assassinée est d'ailleurs souvent jetée au milieu de débris, dans des espaces périphériques et indéterminés servant de dépotoir. Parlant de la série *CSI*<sup>1325</sup> (*Crime Scene Investigation, Les Experts* en français), l'un des plus gros succès télévisés de ces vingt dernières années<sup>1326</sup>, Joanne Clarke

<sup>1322</sup> Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, coll. « point », 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1980)

<sup>1323</sup> Maud Desmet, *Confessions du cadavre: autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2016, p. 142

<sup>1324</sup> "All the water above this point will soon be clear; clear of industrial effluent, clear of detergents, clear of the waste products of our society with which for so long we have poisoned our rivers and canals. Let us rejoice the pollution will soon be banished from the waters of this river..."

<sup>1325</sup> Il s'agit des trois premières saisons de *CSI: Las Vegas (Les Experts: Las Vegas)*, de 2000 à 2003 (CBS)

<sup>1326</sup> En 2009, la série, développée en franchise suite au succès de *CSI: Las Vegas*, lancé en 2000 (*CSI: Miami* est lancé en 2002 puis *CSI: New York* en 2004) a réuni presque 74 millions de téléspectateurs à travers le monde et gagne, pour la quatrième année consécutive, le premier prix des séries télévisées les plus regardées sur cinq continents. (Bill Gorman, « *CSI: Crime Scene Investigation* Is The Most Watched Show In The World! », *TV by the Numbers*, 11 juin 2010; [en ligne: <https://web.archive.org/web/20100616030219/http://tvbythenumbers.com/2010/06/11/csi-crime-scene-investigation-is-the-most-watched-show-in-the-world/53833>]); voir aussi l'introduction de Michael Allen (ed.), op. cit.

Dillman, chercheuse en études cinématographiques et médiatiques, observe qu'il s'y trouve « de nombreuses images de femmes dans des sacs-poubelles, avec des sacs-poubelles sur la tête, dans des poubelles, des bennes et des dépotoirs à ordures.<sup>1327</sup> » Dans un épisode<sup>1328</sup> de *CSI: Las Vegas*, les enquêteurs sont accueillis sur la scène de crime par une nuée de mouches et les plans successifs montrent un cadavre féminin grouillant de vers. Dans un autre<sup>1329</sup>, c'est le corps d'une jeune étudiante qui est retrouvé ligoté dans un sac-poubelle jeté près d'une benne à ordures. La détective lui retire de ses cheveux l'enveloppe d'un insecte, qui rappelle la larve de papillon trouvée au fond de la gorge de l'une des victimes du film *Le silence des agneaux*. Spécialiste de culture populaire, Lindsay Steenberg souligne les continuités entre les mises en scène des corps de femmes assassinées dans *CSI* et celles représentées dans la presse ou les romans populaires du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment à travers l'autopsie :

« Motivée pour des raisons morales (et également pédagogiques), l'autopsie autorise les spectateurs à scruter le cadavre [...] Il existe des continuités frappantes entre ces comptes rendus d'autopsie [du XIX<sup>e</sup> siècle] et celles pratiquées dans *CSI*: l'élaboration sensationnaliste de leur spectacle, l'utilisation de la science pour légitimer leur consommation, une peur et une fascination identiques pour le corps féminin et une même confusion entre sexualité et organes sexuels. [...] Si la construction sensationnaliste de la science médico-légale dans *CSI* est propre à la postmodernité, elle conserve néanmoins bon nombre de traits gothiques [...] des descriptions antérieures de femmes assassinées. [...] La rédemption qu'offre la table d'autopsie utilise la science médico-légale sensationnaliste pour maîtriser l'abjection du corps féminin, en nous exposant ses entrailles sombres afin de l'aseptiser, de l'étudier et de le recoudre, dans une sorte de rituel, afin de tout remettre à l'intérieur des limites de la peau.<sup>1330</sup> »

1327 Joanne Clarke Dillman, op. cit. p. 91 "The first three seasons of the series show many images of women in garbage bags, with garbage bags over their heads, and in garbage cans, dumpsters, and garbage dumps."

1328 *CSI: Las Vegas*, « Sex, Lies and Larvae », saison 1, épisode 10 (diffusé pour la première fois en 2000 sur CBS, en 2001 sur TF1)

1329 *CSI: Las Vegas*, « The Execution of Catherine Willows », saison 3, épisode 6 (diffusé pour la première fois en 2002 sur CBS, en 2003 sur TF1)

1330 Lindsay Steenberg, *Forensic Science in Contemporary American Popular Culture: Gender, Crime, and Science*, New York, Routledge, 2013, pp. 80-81 "Because of the moral (as well as pedagogical) motivations implied by the autopsy, spectators are given permission to stare at the corpse [...] There are striking continuities between these reports and the autopsies in *CSI*: the tabloid formulation of their spectacle, the use of science to legitimise their consumption, their concomitant fear and fascination with the female body and their conflation of sexuality with sexual organs. [...] While *CSI*'s articulation of tabloid forensic science is specific to postmodernity, it retains many of the Gothic characteristics in much earlier treatments of female murder victims. [...] The redemption offered on the autopsy table uses tabloid forensic science to contain the abject female body, exposing for us its dark interior in order to sanitise it, study it and ritually restitch it back inside the border of the skin."

L'épisode *The Hunger Artist*<sup>1331</sup> constitue un rappel exemplaire des descriptions affreusement macabres du cadavre de Mary Rogers. Il s'ouvre sur le cadavre d'une jeune femme dans un caddie de supermarché, au milieu d'un terrain vague situé sous un pont d'autoroute. La camera s'attarde longuement sur son visage défiguré par des pustules sanguinolentes; elle zoome ensuite sur sa bouche fermée, à l'intérieur de laquelle on voit quelque chose s'agiter. Dans le plan suivant, éclairé par la torche du détective, un rat en surgit. Un peu plus loin dans le récit, la femme est identifiée comme étant une mannequin professionnelle. Les gros plans de son visage abîmé se répètent et se succèdent *ad nauseam* à l'écran pour être constamment comparé à la beauté qu'il avait de son vivant. À l'instar des descriptions du corps de Mary Rogers, ces images inspirent le dégoût pour un « cadavre assassiné, autrefois magnifique » en le transformant « en un objet d'humiliation, d'horreur, de corruption et, surtout, de putréfaction<sup>1332</sup> ».

Si *CSI* peut se prévaloir<sup>1333</sup> d'avoir plus d'hommes dans le rôle de la victime<sup>1334</sup> que de femmes, la manière de filmer les cadavres, le mode opératoire des meurtres et la nature des blessures diffèrent cependant selon qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme<sup>1335</sup>. Comme au cinéma, l'homme bénéficie généralement d'une mort rapide et indolore<sup>1336</sup> tandis que la femme se voit infliger un long et douloureux calvaire avant de rendre son dernier souffle<sup>1337</sup>. Sur la scène de crime, son cadavre apparaît plus

1331 *CSI: Las Vegas*, « The Hunger Artist », saison 2, épisode 23 (diffusé pour la première fois en 2002 sur CBS, en 2003 sur TF1)

1332 Amy Gilman Srebnick, op. cit. p. 77 "The description is striking in its specificity, in the way it turns Mary's body into an object of humiliation, horror, corruption, and, most of all, putrefaction, and how it associates her once beautiful murdered body with disgust [...]"

1333 D'après l'étude sociologique de Jessica Levin sur quatre séries télévisées, *Law and Order: Special Victims Unit* (1999 à aujourd'hui, NBC, 515 épisodes), *Criminal Minds* (2005-2020, CBS, 324 épisodes), *Body of Proof* (2011-2013, ABC, 42 épisodes) et *Rizzoli & Isles* (2010-2016, TNT, 105 épisodes), les victimes sont à 60,3 % des femmes; Jessica Levin, *Representations of Victims, Suspects and Offenders: A Content Analysis of Four Television Crime Shows*, Undergraduate Honors Theses, University of Colorado, 2013, p. 18

1334 57,5 % des victimes dans *CSI* sont des hommes selon Elke Weissmann et Karen Boyle in Michael Allen (ed), op. cit. p. 95

1335 Voir également Joanne Clarke Dillman, op. cit. pp. 83-106; le chapitre "Forensic Archaeologies on Crime Television: Science and Gender as Seen on TV" in Lindsay Steenberg, op. cit. pp. 74-98; Sue Tait, "Autoptic vision and the necrophilic imaginary in *CSI*", *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 9, n° 1, 2006, pp. 45-62

1336 Par exemple, la première scène de crime dans « The I-15 Murders » (Saison 1, épisode 11) est celle d'un homme gisant tout habillé dans un salon, abattu de plusieurs coups de revolver. Autre exemple, le premier épisode de la saison (« Pilot », saison 1) dans lequel l'une des scènes de crime est un homme habillé lui aussi, abattu lui aussi, gisant lui aussi dans l'entrée d'une maison. Même lorsque les hommes sont tués par un *serial killer* comme dans l'épisode « Anonymous » (saison 1, épisode 8), leur corps, quasiment intact, ne montre aucun signe de torture, à tel point que leur meurtre passe en premier lieu pour un suicide.

1337 En plus des épisodes déjà cités, l'épisode « Strip Strangler » (saison 1, épisode 23) dans lequel des femmes sont attaquées et torturées la nuit, chez elles, par un *serial killer*, l'épisode « What's Eating Gilbert Grissom ? » (saison 5, épisode 6) où des jeunes filles sont retrouvées violées, étranglées et ligotées dans des sacs-poubelles ou encore le similaire « Sweet Jane » (saison 7, épisode 12), l'histoire d'un *serial killer* qui séquestre plusieurs jours des jeunes filles, les viole puis les étrangle. Le fait que les scènes de crime et les descriptions des sévices durant les autopsies se doublent souvent de flash-back de l'assassinat renforce encore la représentation de la souffrance et de la terreur.

souvent mutilé et nu<sup>1338</sup>, filmé plus longtemps<sup>1339</sup>, plus lentement et en plus gros plan. Clarke Dillman fait remarquer que « lorsqu'il est question de cadavres féminins, *CSI* se caractérise par l'excès, à la fois dans le nombre des victimes et dans la durée de leur mort. [...] Cet excès les anonymise, les transforme en marchandises jetables.<sup>1340</sup> »

De manière générale, plusieurs études montrent que dans les fictions télévisées, les victimes masculines sont deux fois moins autopsiées que les victimes féminines. Celles-ci sont majoritairement blanches, jeunes, célibataires et sans enfants. Il arrive également, assez souvent pour être noté, que le scénario fasse porter la responsabilité du meurtre sur la victime, notamment lorsqu'elle est une prostituée. Les coupables sont principalement masculins et la plupart des crimes sont commis la nuit<sup>1341</sup>. Dans les informations télévisées ou dans les émissions d'« infotainment » consacrées aux faits divers, les victimes sont également en majorité blanches, de la classe moyenne ou supérieure, jeunes et souvent jolies. À l'opposé de ce qui ressort des statistiques policières<sup>1342</sup>, la femme est surreprésentée parmi les victimes, elle ne connaît pas son meurtrier et c'est dans l'espace public qu'elle encourt le plus grand danger. Le coupable est généralement dépeint comme un psychopathe, un obsessionnel ou un soupirant qui « n'a pas pu se retenir<sup>1343</sup> ». La femme victime, elle, est catégorisée selon la dichotomie vierge/putain, qui détermine son degré d'innocence ou de responsabilité dans son meurtre. Les informations autant que les programmes d'infotainment alimentent autour d'elle une véritable « culture du péril<sup>1344</sup> » en la représentant

1338 L'épisode « *Slaves of Las Vegas* » (saison 2, épisode 8) est, cette fois encore, exemplaire : durant la longue autopsie par exemple, la caméra suit les mouvements de la lampe au Luminol que le légiste passe lentement et au plus près du cadavre de la jeune femme, couchée sur le ventre.

1339 Encore l'épisode « *Slaves of Las Vegas* » (saison 2, épisode 8) : la scène de crime (presque deux minutes) et l'autopsie (la première, presque 3 minutes) sont filmées longuement ; la scène de crime est d'ailleurs remarquable : le cadavre est enfoui sous le sable et chaque étape de sa mise à jour, comme un objet archéologique, est montrée. Une scène de crime quasi identique et aussi longue se répète dans « *After the Show* » (saison 4, épisode 8).

1340 Joanne Clarke Dillman, op. cit. pp. 92-94 « When dealing with dead women, *CSI* is marked by excess, especially in terms of the number of victims and the duration of their dying. [...] The excess itself renders them anonymous, disposable, and commodified. »

1341 Jessica Levin, op. cit. ; Nicole E. Rader, Gayle M. Rhineberger-Dunn, « A Typology of Victim Characterization in Television Crime Dramas », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, Vol. 17, n° 1, 2010, pp. 231-263

1342 Les hommes sont très majoritairement les victimes d'homicides, voir par exemple, les chiffres sur le site du FBI : <https://ucr.fbi.gov/crime-in-the-u.s/2018/crime-in-the-u.s.-2018/tables/expanded-homicide-data-table-6.xls> ; concernant les femmes, les données du ministère de la justice américain montrent que l'âge moyen des femmes assassinées est de 41 ans, que le taux d'homicides des femmes noires est trois fois plus élevé que les femmes blanches, et que 92 % des femmes sont tuées par un proche, époux ou membre de la famille : *When Men Murder Women: An Analysis of 2018 Homicide Data*, Violence Policy Center, Washington, DC, 2020

1343 Marian Meyers, *News Coverage of Violence Against Women: Engendering Blame*, London, Sage Publications, 1997, p. 117

1344 Gray Cavender, Lisa Bond-Maupin, Nancy C. Jurik, « The Construction of Gender in Reality Crime TV », *Gender and Society*, Vol. 13, n° 5, (Oct.) 1999, pp. 643-663

systématiquement vulnérable<sup>1345</sup>. Comme le résume une étude sur la construction de la victime féminine dans le programme *America's Most Wanted*<sup>1346</sup>, similaire à celle des journaux d'informations :

« De vilaines choses arrivent aux femmes qui sortent seules, qui sont crédules (une caractéristique féminine apparemment) et qui font confiance aux mauvaises personnes. De vilaines choses arrivent aussi aux femmes qui suivent les règles. Le monde est un endroit dangereux pour les femmes [...]»<sup>1347</sup> »

La constante répétition de l'image de la femme assassinée poursuit les mêmes objectifs qu'au XIX<sup>e</sup> siècle : elle établit la vulnérabilité des femmes comme un fait naturel et indiscutable permettant de justifier leur domination, tandis que la peur qu'elle suscite sert à leur contrôle social. On aurait pu penser que le travail de sensibilisation aux féminicides mené depuis plusieurs décennies aboutirait, à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, à voir cette image, sinon disparaître, du moins diminuer. Or, depuis les années 2000, elle a redoublé, notamment dans la sphère de la mode, dans sa publicité ou dans les pages de la presse féminine de luxe. Kira Cochrane, journaliste au *Guardian*, le constate dès 2014 :

« Au fil des ans, les cadavres de femmes, en particulier les beaux cadavres de femmes, sont devenus un incontournable des shootings de mode, des campagnes publicitaires et des émissions de télévision. »<sup>1348</sup> »

En 2006, par exemple, la campagne pour le chausseur Jimmy Choo montre le célèbre producteur Quincy Jones assis sur le bord d'une voiture arrêtée en plein désert, une pelle à la main et une femme « morte » allongée dans le coffre. En 2009, le célèbre magasin de luxe Barney de New York propose des vitrines maculées d'éclaboussures de sang et des mannequins, habillés en femme, dans des poses désarticulées. En 2010, une publicité pour Louis Vuitton montre une mannequin qui ressemble à un

<sup>1345</sup> Sur les descriptions des victimes féminines dans la presse et les informations télévisées, voir Judith R. Walkowitz, op. cit. ; Ray Surette, op. cit. ; Helen Benedict, *Virgin or Vamp: How The Press Covers Sex Crimes*, Oxford, Oxford University Press, 1992 ; Cynthia Carter, "When the 'extraordinary' becomes 'ordinary': Everyday news of sexual violence" in Cynthia Carter, Gill Branson, Stuart Allan (eds.), *News, Gender and Power*, London, Routledge, 1998 ; George Gerbner, "The New Violence Profile" in Jean-Michel Lacroix (dir.), *Violence et télévision. Autour de l'exemple canadien*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997

<sup>1346</sup> *America's Most Wanted*, 1988-2022 (27 saisons), Fox Broadcasting Company

<sup>1347</sup> Gray Cavender, Lisa Bond-Maupin, Nancy C. Jurik, art. cit., "[...] Bad things happen to women who go out alone, who are gullible (apparently a feminine trait), and who trust the wrong men. Bad things also happen to women who follow the rules. The world is a dangerous place for women [...]."

<sup>1348</sup> Kira Cochrane, "How female corpses became a fashion trend", *The Guardian*, 9 janvier 2014 [en ligne : <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/09/female-corpses-fashion-trend-marc-jacobs-miley-cyrus>]

cadavre disloqué et jeté dans un bois. En 2014, la marque Marc Jacobs (appartenant comme Vuitton à LVMH) fait poser la chanteuse Miley Cyrus au milieu de plusieurs cadavres féminins et Christian Louboutin place des jambes féminines coupées dans de jolies boîtes-cadeaux. L'année suivante, les mannequins de Victoria Beckham sont étendues, rigides et les yeux fermés, sur le sol d'un appartement. La liste est longue et s'étend au moins jusqu'au scandale de la campagne française d'Yves Saint Laurent<sup>1349</sup> en 2017 qui représentait, entre autres, une femme inerte, les bras ballants et les yeux fermés, inconsciente ou morte, on ne sait pas, mais offerte. C'est pire dans les photographies de mode de la presse féminine, en particulier la presse de luxe comme *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Interview*, *W* : cette série photographique *Into The Wood*<sup>1350</sup> (dans les bois), par exemple, montre une mannequin nue ou quasi nue à terre sur le ventre ou sur le dos, les yeux fermés, dans des poses suggérant sans ambiguïté un viol suivi d'un meurtre au milieu d'un bois. La présence d'un nœud enfantin dans ses cheveux et d'un ours en peluche à ses côtés rend l'ensemble plus malsain encore. Ce sont généralement les mêmes photographes – tous masculins, soit dit en passant – qui signent ces séries éditoriales et ces campagnes publicitaires : Steven Meisel (*Red Alert* [alerte rouge], 2004<sup>1351</sup>, *Killer* [tueur], 2005<sup>1352</sup>, *Water and Oil* [eau et pétrole], 2010<sup>1353</sup>; *Cinematic* [cinématographique], 2014<sup>1354</sup>), Miles Aldridge (*So Poetic* [si poétique], 2006<sup>1355</sup>; *Chromo Thriller* [suspense en chromo], 2012<sup>1356</sup>; *So Magical So Mysterious* [si magiques, si mystérieuses], 2012<sup>1357</sup>, *Behind the scenes* [dans les coulisses], 2013<sup>1358</sup>), Steven Klein (*Domestic Bliss* [bonheur conjugal], 2005<sup>1359</sup>; *State of Emergency* [état d'urgence], 2006<sup>1360</sup>; *Killing It* [tout déchirer], 2016<sup>1361</sup>; *Nicole Kidman by Steven Klein*, 2014<sup>1362</sup>) ou encore le duo Mert Alas et Marcus Piggott (*Into The Wood*, 2007;

1349 Voir par exemple : <https://www.leparisien.fr/laparisienne/actualites/la-pub-degradante-pour-la-femme-de-saint-laurent-va-t-elle-etre-interdite-06-03-2017-6737673.php>

1350 *W* août 2007, photographes Mert Alas & Marcus Piggott

1351 *Vogue Italia*, août 2004

1352 *Vogue Italia*, septembre 2005

1353 *Vogue Italia*, août 2010

1354 *Vogue Italia*, mai 2014

1355 *Vogue Italia*, août 2006

1356 *Vogue Italia*, mars 2012

1357 *Vogue Italia*, septembre 2012

1358 *Vogue Beauty*, décembre 2013

1359 *W*, juillet 2005

1360 *Vogue Italia*, septembre 2006

1361 *V magazine*, n° 102 2016

1362 *Interview* septembre 2014

*Against Nature* [contre-nature], 2011<sup>363</sup>; *Sleep No More* [ne dors plus], 2012<sup>364</sup>). Citons, pour finir, l'émission télévisée *America's Next Top Model*<sup>365</sup>, animée et produite par une ancienne mannequin, Tyra Banks, qui demanda en 2007 à ses candidates, aspirantes mannequins, de poser en victimes de meurtre sur une scène de crime pour une séance photo. Kira Cochrane se souvient de l'absurdité de la séquence, laquelle pourrait être risible si l'émission n'était pas aussi regardée<sup>366</sup>:

« Les juges ont eu des commentaires surréalistes. Une femme, qui posait sur la photo brutalement poignardée, a été critiquée parce qu'elle n'avait pas l'air assez morte. À une autre, qui ressemblait sur le cliché à quelqu'un qu'on a jeté du haut d'un immeuble, on lui a dit "la mort vous va bien, jeune fille". Une autre encore, couverte de profondes ecchymoses au bas d'un escalier, s'est entendue dire: "l'expression de ton visage est tout simplement extraordinaire. Un visage mort magnifique." L'émission pouvait difficilement faire mieux pour illustrer comment la mode fétichise le cadavre féminin.<sup>367</sup> »

Nombre de chercheuses ou de militantes féministes souscrivent au *backlash* théorisé par Faludi dès 1991 et voient dans cette recrudescence la conséquence d'une idéologie « postféministe » déployée à partir des années 1980: les femmes ont tout obtenu ou du moins, comme le disait Reagan, elles « ont tellement eu<sup>368</sup> ». La persistance des inégalités entraîne en réponse une troisième vague féministe<sup>369</sup>, bien plus radicale que les mouvements précédents. Ainsi, le regain de représentations de la femme assassinée serait un nouveau *backlash* contre des revendications plus impatientes et plus bruyantes. C'est du moins la question que pose en substance Isabel Clúa, spécialiste en études du genre et fictions populaires, en conclusion de son étude sur la série télévisée *Scream*<sup>370</sup>:

<sup>363</sup> *W*, mars 2011

<sup>364</sup> *W*, décembre 2012

<sup>365</sup> *America's Next Top Model*, depuis 2003, The CW Television Network

<sup>366</sup> Pour la saison 8, il y a eu entre 5,36 et 6,42 millions de téléspectateurs devant chacun des 11 épisodes [en ligne : [http://www.spottedratings.com/2011/12/spotvault-americas-next-top-model-cw\\_8443.html](http://www.spottedratings.com/2011/12/spotvault-americas-next-top-model-cw_8443.html)]

<sup>367</sup> Kira Cochrane, art. cit., "This prompted surreal comments from the judges. One woman, posed as if she'd just been brutally stabbed, was criticised for not looking dead enough. Another, posed as if she had fallen from a tall building, was told 'death becomes you, young lady'. Still another, covered in deep bruises at the bottom of a flight of stairs, was told: 'the look on your face is just extraordinary. Very beautiful and dead.' The show could hardly have gone further in illustrating fashion's fetishisation of the female corpse."

<sup>368</sup> Ronald Reagan cité in Susan Faludi, op. cit. p. 1

<sup>369</sup> Sur la troisième vague féministe, voir Diane Lamoureux, « Y a-t-il une troisième vague féministe? », *Cahiers du Genre*, (H.S n° 1), n° 3, 2006, pp. 57-74.

<sup>370</sup> *Scream* (basée sur le film d'horreur éponyme), 2015-2019, MTV et VH1

« [...] on peut aussi penser que la présence croissante dans la sphère publique de féministes de plus en plus en colère [...] est un facteur déterminant de cette volte-face et on peut se demander si, comme cela s'est déjà produit dans le passé, nous ne serions pas confrontés à un nouveau retour de bâton envers les avancées féministes.<sup>1371</sup> »

Trois femmes photographes s'emparent de cette image canonique de la femme assassinée pour la détourner de sa finalité initialement misogyne et la réinterpréter d'un point de vue féminin et féministe : la Libanaise Lara Tabet avec *Underbelly* (2016-2017), la Britannique Anna Fox et sa série *Country Girls* (1996-2001) et l'Argentine Rosana Simonassi dans son installation *Reconstrucción* (2012-2016). La diversité de leur nationalité fait d'emblée ressortir la dimension transnationale de cette image et sa très large diffusion.

Lara Tabet et Anna Fox la retranscrivent dans un même registre fictif : des scènes de crime reconstituées qu'elles placent dans un espace public extérieur, désert et isolé, dans la périphérie de Beyrouth pour Tabet et dans celle de la bourgade rurale d'Alton dans le sud-ouest de l'Angleterre pour Fox. La série de Tabet se compose de onze images en couleur qu'elle présente dans de larges caissons lumineux lors des expositions. Chacune d'elles offre un paysage de zones industrielles ou portuaires, toujours désertes et nocturnes, d'un aspect particulièrement sinistre : Immeubles abandonnés ou en construction, entrepôts isolés, structures métalliques de chantiers, terrains vagues ou décharges sauvages au milieu desquels l'œil finit par distinguer la blancheur d'une jambe, d'un bras ou d'un pied. Les cadavres de Tabet sont disloqués, jetés là comme des déchets, l'un dans le sillon profond d'un bulldozer, les mains liées dans le dos, un autre sous un arbre rachitique, au bord d'une voie terreuse avec la ville éclairée au loin, un troisième sur un vague trottoir de béton, une gigantesque bâtisse délabrée à l'arrière-plan, ou au pied d'un talus de chantier, sous une voiture garée en surplomb, ses phares allumés. Onze cadavres dont les poses et la presque nudité évoquent sans ambiguïté la torture et des meurtres à mobile sexuel. La mise en scène et l'esthétique particulièrement soignées créent une atmosphère

<sup>1371</sup> Isabel Clúa, "People Call Me a Final Girl, But We're All Final Girls in Lakewood": Female Survivor(s) in *Scream: The TV Series*" in Katarzyna Paszkiewicz, Stacy Rusnak (eds), *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, p. 58 "[...] we might also think about the growing and increasingly angry presence of feminism in the public sphere [...] as a determining factor in this turnaround and consider if, as it has happened on other occasions, we are facing a new backlash in response to the feminist advances."

néo-noire, très éloignée du genre horrifique. Les cadavres, enveloppés chacun dans un savant clair-obscur, ne sont jamais érotisés. Le fait que Tabet soit à la fois la créatrice de l'image et son propre modèle rappelle la démarche des artistes féministes des années 1960-1970 qui utilisaient leur propre corps pour dénoncer l'objectivation de la femme dans la culture visuelle occidentale. Les scènes de crime de Tabet dressent un constat brutal de la condition des femmes.

Tabet a eu l'idée d'utiliser l'iconographie de la scène de crime suite à la lecture du roman de Roberto Bolaño, *2666*, inspiré des féminicides mexicains recensés depuis 1993 dans la ville frontalière de Ciudad Juarez. Dans le même esprit, Anna Fox s'inspire, elle aussi, d'un célèbre fait divers qui s'est déroulé dans la petite bourgade d'Alton en 1867: le dépeçage brutal d'une enfant de huit ans, Fanny Adams, par le greffier du notaire local, Frederick Baker. Si le nom de la victime connu, pour une fois, plus de prospérité que celui de son meurtrier, ce ne fut pas sur le mode de l'empathie mais sur celui de l'humour macabre. Fanny Adams est en effet devenue une expression argotique, d'abord pour désigner la ration de mouton en boîte que recevaient les marins de la Royal Navy, puis pour signifier une chose sans valeur, littéralement « une chose de rien du tout »<sup>1372</sup>. Comme le souligne Fox elle-même, les gens continuent d'utiliser avec détachement cette expression née du calvaire d'une enfant<sup>1373</sup>. Native d'Alton, Fox a été imprégnée par cette tragédie sanglante mise en avant par le musée local<sup>1374</sup>, au point de devenir un faire-valoir touristique.

Fox a donc imaginé une série composée d'une vingtaine de clichés sur le thème du féminicide, cette fois en milieu rural. Elle associe les portraits d'une femme pris en plein jour à des clichés nocturnes de la même femme habillée soit en robe rouge et pourchassée sur une route de campagne, soit en jupe dorée, courant dans des bois sombres. D'autres images la montrent (faussement) assassinée dans des champs isolés. S'y ajoutent encore

---

<sup>1372</sup> Fanny Adams ou Sweet Fanny Adams ou encore F.A. On trouve les premières définitions chez Albert Barrère, Charles G. Leland, *A Dictionary of Slang, Jargon & Cant*, Vol. 1. Edinburgh, Ballantyne Press, 1889, p. 354 "Fanny Adams (naval), tinned mutton." et W.H. Downing, *Digger Dialects: A Collection of Slang Phrases used by the Australian Soldiers on Active Service*, Melbourne, Lothian Book Publishing Co., 1919, p. 22 "Fanny Adams, or 'Sweet Fanny Adams' nothing; vacuity."

<sup>1373</sup> Interview par Clare Samuel en 2020 pour le magazine en ligne *Lensculture*: « And there's this phrase 'Sweet Fanny Adams' which many people think is a polite version of 'sweet FA' or 'Sweet Fuck All', which is British slang for nothing, or doing nothing. But actually, it comes from the fact that not long after her death, the Royal Navy brought out tinned meat in cans, which wasn't very popular, so as an odd joke the sailors called it Sweet Fanny Adams. Then it morphed into 'sweet fuck all', so she was equated to chopped meat, and then to nothing at all. And this physical and verbal violence underlies a very common phrase that people just use flippantly. » [en ligne : <https://www.lensculture.com/articles/anna-fox-making-room-a-trailblazer-in-documentary>]

<sup>1374</sup> Curtis Museum à Alton.

d'autres scènes de crime avec cette fois un mannequin de vitrine portant des chaussures rouges à hauts talons, comme celles que l'on voit sur les couvertures des romans policier: Fox reprend les couleurs liées à l'imaginaire de la prostitution, le rouge (les chaussures, la robe) et le jaune (la robe dorée). On voit ainsi une paire de jambes chaussées d'escarpins rouges, cadrée au niveau des genoux, étendue sur un coussin d'herbes vertes et de campanules. Sur un autre cliché, les mêmes jambes, cadrées jusqu'au haut de la cuisse, reposent sur un sol mêlé d'eau boueuse. Sur un autre encore, le corps apparaît en entier, habillé de collants et d'un justaucorps blanc, à moitié enfoncé dans la vase. Deux autres photographies ont été prises dans un champ de colza: la première montre deux jambes roses couchées en travers du sillon laissé par un tracteur, entre deux rangées élevées de plantes; la deuxième représente le buste nu d'une femme couchée sur le côté, à même la terre, entre le champ et le chemin. Sur une dernière image enfin, la femme se trouve étendue sur le ventre à l'arrière d'un pick-up défraîchi, le visage contre le rabat métallique du coffre ouvert, jetée là comme l'animal abattu après la chasse.

Si la série de Fox présente une approche esthétiquement différente de celle de Tabet – ici pas d'ambiance nocturne néo-noire mais plutôt une écriture visuelle inspirée du photographe de mode Guy Bourdin – on note une convergence d'intentions et de procédés entre les deux séries. Toutes les deux sont notamment construites autour d'imaginaires communs, celui du lieu extérieur, isolé et désert, celui du viol – métaphorisé chez Fox par la connotation sexuelle de la couleur rouge – et celui du déchet. Les deux artistes anonymisent également leurs cadavres de sorte qu'ils valent pour toutes les femmes et prennent une valeur universelle, d'autant plus que les lieux, ruraux ou urbains, apparaissent eux aussi indéterminés. Plusieurs décennies après Nikki Craft, ces deux séries photographiques traduisent visuellement ses explications pour justifier son acte militant:

« [...] la violence contre les femmes est ce qui les réduit définitivement au silence et détruit leur vie. Elle nous fait peur et non seulement elle nous muselle mais elle nous interdit d'être nous-mêmes. Et lorsque la nuit tombe, nous sommes ses prisonnières.<sup>1375</sup> »

---

<sup>1375</sup> Nikki Craft, op. cit. "It is a matter of our very lives resting on the false conceptions about women that Les Krims has perpetuated in his series. [...] But violence against women is the ultimate silencer - it destroys women's lives. It makes us afraid, not only of expressing ourselves, but of being ourselves. And when night closes in, it comes like a prison."

Depuis Craft, de nombreuses études sociologiques, la plupart anglo-saxonnes, ont démontré que l'image de la femme assassinée propagée en continu dans les médias de masse a un impact sérieux sur la vie des femmes. Pour le sociologue George Gerbner la redondance médiatique de ce type d'images permet d'inculquer « qui fait peur à qui et qui est "forcé" d'être la victime.<sup>1376</sup> » Il explique ainsi leur finalité :

« Elle [la violence] enseigne comment dominer et terroriser, comment se soumettre et devenir une victime. [...] Pour dix femmes violentes, [...] il y a dix-sept femmes victimes. [...] S'agissant de la représentation moyenne, [...] un personnage sur trois à la télévision américaine est une femme [...]. Plus leur représentation diminue, plus leur victimisation augmente. Les femmes et les minorités intériorisent ainsi le danger et leur vulnérabilité. C'est comme ça que certaines personnes apprennent à être des minorités. [...] Elles sont dressées à bien se comporter, à se sentir plus vulnérables et à apprendre qu'il est à peu près certain qu'elles perdront face à ceux qui ont le pouvoir de s'en tirer.<sup>1377</sup> »

Les études montrent en effet que les femmes éprouvent des niveaux de peur nettement plus élevés que les hommes<sup>1378</sup>. Leur « géographie de la peur » ne correspond pas à « la géographie de la violence<sup>1379</sup> » : elles craignent unanimement d'être seules dans les espaces publics, particulièrement les parcs, les bois, les terrains vagues, la campagne, les rues désertes, le métro et les parkings, surtout la nuit. Elles mettent au point de nombreuses tactiques d'évitement de certains lieux ou de certains horaires, comme le souligne la géographe britannique Gill Valentine :

« Pour la plupart des femmes dans les sociétés occidentales, être seule dans un espace public est une négociation au quotidien. Alors que bon nombre de leurs choix d'itinéraires et de destinations semblent "aller de soi", ceux-ci sont en

---

<sup>1376</sup> Ibid. "Therefore, it is important who scares whom, and who is 'strained' to be the victim."

<sup>1377</sup> George Gerbner, "The New Violence Profile", chap. cit., "It teaches a method of domination, of terror, and a method of submission, of becoming a victim. [...] But for every ten violent women [...] there are seventeen female victims. [...] So as representation goes down [...] women are one out of three characters on American television [...]. As representation goes down, victimization goes up. So that women and minorities absorb much greater degree of an internal calculus of risk and vulnerability. This is what trains some people to be minorities. [...] They are trained to behave, they are trained to feel that they are more vulnerable, that in the possession of power of who can get away with what against who, they are more likely to lose out."

<sup>1378</sup> Voir par exemple, Oksan Tandogana, Bige Simsek Ilhan, "Fear of Crime in Public Spaces: From the View of Women Living in Cities", *Procedia Engineering*, Vol. 161, 2016; Ronald W. Toseland, "Fear of Crime: Who Is Most Vulnerable?", *Journal of Criminal Justice*, Vol. 10., 1982, pp. 199-209; M. H. Matthews, "Gender, Graphicacy and Geography", *Educational Review*, Vol. 38, n° 3, 1986; Margaret T. Gordon, Stephanie Riger, Robert K. LeBailly, Linda Heath, "Crime, Women, and the Quality of Urban Life", *Signs*, Vol. 5, n° 3, 1980, pp. S143-S160; Jo Little, Ruth Panelli, Anna Kraack, "Women's fear of crime: A rural perspective", *Journal of Rural Studies*, n° 21, 2005, pp. 151-163; Deborah M. Firman, "Comparison of gender and victim response to violence in popular movies", *Health Care for Women International*, Vol. 12, n° 4, 1991, pp. 457-464

<sup>1379</sup> Gill Valentine, "Images of Danger: Women's Sources of Information about the Spatial Distribution of Male Violence", *Area*, Vol. 24, n° 1, Mar. 1992, pp. 22-29 "[...] a geography of fear which does not correspond to the geography of violence."

réalité le fruit de “stratégies de survie” que les femmes adoptent pour rester en sécurité.<sup>1380</sup> »

Sous l’emprise de la peur, les femmes restreignent leurs déplacements et leur usage de l’espace public, s’imposent la retenue, aussi bien comportementale que vestimentaire, et adoptent un mode vie moins indépendant et moins libre que celui des hommes. Pour cette étude américaine, par exemple, c’est bien la peur qui les maintient dans leur condition subordonnée :

« Enfin, l’impact qu’a sur les femmes le sentiment d’être une victime potentielle est corrélé à des processus sociaux fondamentaux qui perpétuent le statut inférieur des femmes dans la société. [...] Par conséquent et alors qu’en réalité, les femmes sont moins souvent victimes, la menace de l’agression a, sur leur vie, des conséquences considérables [...]»<sup>1381</sup> »

On voit donc que la diffusion durable et incessante, dans notre culture de masse depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, d’images de femmes assassinées a atteint son but ultime : entraver leur liberté d’action et de mouvement. C’est cet imaginaire du danger spécifiquement féminin que Fox et Tabet traduisent dans leur travail. À travers ses scènes de crime rurales, Fox raconte ses souvenirs de « violence déversée chaque week-end dans la rue » de sa petite ville natale, sa peur et celle de ses amies qui, toutes, savaient combien il était « risqué d’attirer l’attention ». Chez Tabet, le sentiment d’insécurité accompagne le quotidien des femmes de Beyrouth, parce que, dit-elle, « avec l’effondrement économique actuel du pays et le manque d’électricité la nuit, la ville nous semble particulièrement dangereuse. »

La troisième série photographique avec cadavres féminins est signée de la photographe Rosana Simonassi. Son titre, *Reconstrucción*, est à double sens : ses scènes de crime sont des reconstitutions au sens policier du terme et des créations au sens littéral puisqu’elle reproduit à l’identique des images de femmes assassinées, que leur diffusion dans la presse ont rendues célèbres. Simonassi recrée ainsi les scènes

---

<sup>1380</sup> Gill Valentine, “The Geography of Women’s Fear”, *Area*, Vol. 21, n° 4, Dec. 1989, pp. 385-390 “Every day most women in western societies negotiate public space alone. Many of their apparently ‘taken for granted’ choices of routes and destinations are in fact the product of ‘coping strategies’ women adopt to stay safe.”

<sup>1381</sup> Margaret T. Gordon, Robert K. LeBailly, Stephanie Riger, “Coping with Urban Crime: Women’s Use of Precautionary Behaviors”, *American Journal of Community Psychology*, Vol. 10, n° 4, 1982 “Finally, the impact of potential victimization on women has been linked to fundamental social processes which perpetuate women’s lower status in society. [...] Therefore, although fewer women are actually victimized, the threat of victimization has far-reaching consequences for women’s lives [...]”

de crime d'Elisabeth Short – le « Black Dahlia » – dans un parc de Los Angeles (1947), de Nancy Spungen, la compagne de Sid Vicious, poignardée dans une salle de bain du Chelsea Hotel de New York (1978), d'Alicia Muñoz, étranglée et défenestrée par son mari, le boxeur argentin Carlos Monzon (1988), d'Abigail Folger, tuée par la « famille » Manson chez les Tate-Polanski (1969), de Larisa Tkachenko, deuxième des cinquante-deux victimes de « l'éventreur de Rostov », Andrei Chikatilo (1981) et de Regina Lisso, « suicidée » au cyanure avec sa mère et son père, l'adjoint au maire de Leipzig, alors que les troupes américaines se rapprochaient de la ville en 1945. À l'instar de Lara Tabet, Simonassi est à la fois photographe et modèle.

Lorsqu'elle expose ces images, elle explique vouloir donner un « certain degré d'occultation » dans le rendu des tirages, raison pour laquelle elle choisit de les imprimer sur un papier d'affichage, le plus fin et le plus médiocre possible :

« Les photos sont imprimées avec tellement d'encre au verso du papier que l'excédent vient baver sur le devant, de manière à restituer l'effet d'un tabloïde sordide et à voiler l'image imprimée. Les panneaux obtenus sont en général simplement collés aux murs des lieux d'exposition.<sup>1382</sup> »

Cet aspect visuel du tabloïde rappelle évidemment celui des sérigraphies *Death and Disasters* d'Andy Warhol et que l'on retrouve dans le livre *Reconstrucción* publié par la jeune maison d'édition argentino-espagnole, Chaco, spécialisée dans les thématiques sociales et politiques, notamment la représentation médiatique de la violence. Le livre<sup>1383</sup> est maqueté de manière singulière : les images de Simonassi apparaissent recouvertes d'un voile de papier autonome mais pris dans la reliure centrale, de sorte que le lecteur doit se livrer à une certaine gymnastique s'il veut à tout prix voir l'image. Ainsi, l'architecture du livre reflète la problématique que Simonassi aborde à travers cette série : des images de scènes de crime et de cadavres féminins jetées en pâture et exploitées à des fins mercantiles, vouées à satisfaire une consommation voyeuriste. Ce travail repose, selon l'artiste, sur une double énonciation politique : « pointer, d'une part, la violence imposée au corps – ici toujours féminin – et d'autre

<sup>1382</sup> Interview de Brad Feuerhelm du 25 janvier 2017 pour le site American Suburb X, « The photos were copied on the back of those papers with so much ink that the excess would bleed across to the front of the sheets, somehow emulating a sordid publication on a tabloid and creating a veil before the printed image. The resulting billboards were usually simply taped to the walls of the exhibition places. » ; [en ligne : <https://americansuburbx.com/2017/01/rosana-simonassi-the-plastic-disposition-interview.html>]

<sup>1383</sup> Rosana Simonassi, *Reconstrucción*, Madrid, Chaco, 2016

part, ce qu'il advient du cadavre lorsque les médias le représentent et le mettent en circulation comme une marchandise.<sup>1384</sup> » Si certaines des photographies dont elle s'inspire ont été en leur temps publiées – le corps désarticulé d'Alicia Muñoz gisant dénudée sur le patio de la maison familiale en une du tabloïde argentin *Gente* (1988) ou Regina Lisso inerte dans un grand canapé de l'hôtel de ville de Leipzig dans *Life*<sup>1385</sup> (1945) – l'arrivée d'Internet a maintenu et décuplé leur circulation. Il a même rendu possible la diffusion de certaines images gardées jusqu'alors hors de la vue du public, telles les scènes de crime d'Elizabeth Short, d'Abigail Folger, de Nancy Spungen ou de Larisa Tkachenko. Il suffit d'accoler leur nom à *crime scene* dans le navigateur de recherche pour les voir apparaître, démultipliées : Mary Jane Kelly dépecée chez elle par Jack l'Éventreur<sup>1386</sup>, le corps coupé en deux et le visage mutilé d'Elizabeth Short<sup>1387</sup>, Abigail Folger<sup>1388</sup> dans sa chemise de nuit rougie de sang sur le gazon des Polanski, Nancy Spungen<sup>1389</sup> assise désarticulée comme une poupée de chiffon sur le sol d'une salle de bain ou le cadavre nu de Larisa Tkachenko, abandonné au milieu des broussailles<sup>1390</sup>. Ces images « extrêmes », pour reprendre le terme de l'historien d'art Paul Ardenne<sup>1391</sup>, ne circulent pas seulement sur des sites destinés aux amateurs de spectacles morbides mais sont parfois commercialisées comme c'est le cas, par exemple, pour la scène de crime d'Alicia Muñoz dont les droits se monnaient sur le site de Getty Images<sup>1392</sup>.

La démarche artistique et politique de Simonassi, avec *Reconstrucción*, offre des analogies avec celle de son aînée, la mexicaine Teresa Margolles, artiste engagée dans la dénonciation des féminicides de Ciudad Juarez. En 2012, Margolles présente à la Biennale de Berlin *PM2010*, un mur d'une douzaine de mètres entièrement recouvert

<sup>1384</sup> Interview citée, “[...] I make a twofold political statement: Pointing, on one hand, towards the violence imposed upon a body - always female in these cases - as well as towards what happens when a corpse is portrayed and distributed as merchandise by the media.”

<sup>1385</sup> Photographie signée Lee Miller dans *Life*, 14 mai 1945, p. 32

<sup>1386</sup> Elle est visible, entre autres, sur Wikipedia [[https://en.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Jane\\_Kelly](https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Jane_Kelly)], sur le site The Art of Crime [<https://theartofcrime.ca/disparitions/l/les-meurtres-de-whitechapel---partie-2>], etc. Il suffit là encore de taper « Mary Jane Kelly crime scene » dans son moteur de recherche.

<sup>1387</sup> Les images d'Elizabeth Short sont excessivement nombreuses, avec de nombreux gros plans sur ses mutilations ; voir par exemple : <https://www.thecrimemag.com/black-dahlia-murder-scene/>

<sup>1388</sup> Par exemple : <https://allthatsinteresting.com/abigail-folger>

<sup>1389</sup> Entre autres sites : <https://m.facebook.com/truocrimemag/photos/a.121414252883060/167231628301322/?type=3>

<sup>1390</sup> Voir par exemple, <https://mitchstewart.weebly.com/untitled.html>

<sup>1391</sup> Paul Ardenne, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006

<sup>1392</sup> <https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/the-body-of-alicia-mu%C3%BIiz-lays-on-the-ground-after-nachrichtenfoto/1175751225?language=fr>

de 313 unes publiées en 2010 du florissant tabloïde de Ciudad Juarez, *PM*<sup>1393</sup>. Margolles choisit *PM* parce qu'il associe quotidiennement meurtre et sexe sur sa première page en disposant côte à côte une photographie de scène de crime ultra-violente, souvent celle d'une victime des cartels de la drogue, et une photographie de femme à moitié nue dans une pose suggestive. Quant à l'année 2010, elle est la plus meurtrière que la ville a jamais connu avec un taux record de 311 homicides<sup>1394</sup>. *Reconstrucción* et *PM2010* mettent toutes les deux en lumière les conséquences d'une constante répétition d'images extrêmes : l'horreur rendue irréaliste et les corps assassinés, ceux des femmes en particulier, chosifiés, consommés et jetés. Un contexte et une approche parfaitement résumés par Natalia Brizuela, spécialiste des médias, et Jodi Roberts, conservatrice au Cantor Arts Center<sup>1395</sup>, dans le catalogue de leur exposition éponyme « The Matter of Photography in the Americas » dans laquelle était exposée *PM2010* :

« Depuis l'avènement de l'ère numérique, le flot mondial d'images a atteint des niveaux inimaginables. [...] Connectés mondialement, les habitants de cette planète reçoivent de manière constante et de plus en plus intrusive des images de la vie de gens venues des quatre coins du monde. Pourtant, la visibilité n'a pas apporté de changement durable. Des images virales comme celle [...] de l'enfant syrien dont le cadavre s'était échoué sur une plage turque [...] n'ont pas influé sur le cours des plus épouvantables événements de nos temps modernes. [...] Alors que les vies sont devenues de plus en plus jetables et les images plus incontournables encore, certaines expériences artistiques en Amérique latine se sont tournées vers la fabrication d'images devenues invisibles, soit à cause de leur surabondance, soit à cause de leur effacement. Leur but, dans les deux cas, est de sensibiliser le spectateur à sa consommation d'images et à son incapacité de "voir" ce qui est important. Ces artistes posent la question de savoir si, dans ce monde où tout semble visible et surexposé, nous voyions encore quelque chose.<sup>1396</sup> »

1393 Fondé en 2005 et lancé, selon l'un de ses fondateurs, pour répondre à « un besoin d'information rapide, très brutale mais facilement digérée » ; il assure que *PM* vend 62000 exemplaires par jour. Jaime Cervantes, « Corpses on the front page boost the circulation of Juarez tabloid », *Borderzine*, 17 octobre 2013 [en ligne : <https://borderzine.com/2013/10/corpses-on-the-front-page-boost-the-circulation-of-juarez-tabloid/>]

1394 Chiffres donnés par Associated Press : <https://insightcrime.org/news/analysis/ciudad-juarez-records-record-murders/>

1395 Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts de l'Université de Stanford en Californie

1396 Natalia Brizuela, Jodi Roberts (eds.), *The Matter of Photography in the Americas*, Stanford, Iris & B. Gerald Cantor Center for the Visual Arts, Stanford, Stanford University Press, 2018, p. 32 « Since the advent of the digital age, the global flood of images has reached unimaginable levels. [...] The globally connected inhabitants of the planet have constant and ever more invasive images of the lives of seemingly everyone. et visibility has not brought lasting change. Viral images like those of [...] the Syrian child whose body washed up on a Turkish beach [...] have done little to resolve some of the ghastliest events of modern times. [...] As lives have become ever more disposable and images ever more difficult to avoid, some artistic experiments in Latin America have shifted toward making images themselves invisible — either through sheer overabundance and satiation or by outright erasure. The goal in either case is to make spectators aware of their consumption of images and their inability to 'see' what matters in them. These artists question whether, in a world where nothing seems invisible and everything is overexposed, it is possible to see anything anymore. »

Anne Fox, Lara Tabet et Rosana Simonassi se servent ainsi du motif de la scène de crime pour parler du continuum de violence que subissent les femmes, à l'extrémité duquel se trouve le féminicide. Alors que les séries de Fox et Tabet reflètent les imaginaires du danger propres aux femmes, liés à l'espace public désert, à la nuit et à l'homme inconnu, les images de Simonassi présentent l'opposé en filigrane : le meurtrier est un proche – un père, un mari, un compagnon – et les lieux dangereux – une chambre d'hôtel, un intérieur domestique, une luxueuse propriété, un quartier chic – sont les moins attendus. Bien que Simonassi s'inspire de faits réels contrairement à Fox et Tabet, les trois artistes se rejoignent au bout du compte dans une même critique de l'image médiatique du cadavre féminin assassiné réitérée *ad nauseam* et de son impact sur la vie des femmes. Elles relayent, chacune à leur manière, les protestations de Nikki Craft et répondent, sous une forme artistique, à son exhortation d'« [...] examiner, dans toutes les formes de médias, la représentation des femmes comme des victimes passives. [...] »<sup>1397</sup>

## 2.2 Les féminicides de Juarez : Guillaume Herbaut

Le 23 janvier 1993, le corps violé, battu et étranglé d'Alma Chavira Farel, treize ans, est découvert dans un terrain vague du quartier de Campestre Virreyes à Ciudad Juarez. Alma Chavira Farel est la première victime officielle d'une longue série, quasi continue jusqu'à aujourd'hui, de filles ou de jeunes femmes<sup>1398</sup> mexicaines dont les corps mutilés, démembrés et violés sont retrouvés plusieurs jours ou plusieurs mois après leur disparition dans des terrains vagues, des décharges, en bordure de routes ou de voies ferrées, en périphérie de la ville de Juarez. Elles ont toutes en commun d'être pauvres et de travailler comme ouvrières dans les nombreuses usines américaines, européennes ou japonaises d'assemblages (les *maquiladoras*) qui prolifèrent depuis les années 1980<sup>1399</sup> dans cette ville frontalière des États-Unis. Personne parmi les

<sup>1397</sup> Nikki Craft, op. cit. p. 331 “[...] we must examine the portrayal, by all forms of media, of women as unwilling victims. [...]”

<sup>1398</sup> Selon un rapport d'Amnesty International de 2003, 46,8 % ont entre 13 et 22 ans. Amnesty International, 10 août 2003, Index Number: AMR/41/026/2003 [en ligne : <https://www.amnesty.org/en/documents/amr41/026/2003/en/>]

<sup>1399</sup> En 1969, Juarez comptait 17 maquiladoras qui employaient 2100 travailleurs et travailleuses ; en 1985, il y en a 168, en 2000, 330 usines employant 262805 personnes. Voir Marie France Labrecque, *Féminicides et impunité : Le cas de Ciudad Juárez*, Montréal, Éditions Écosociété, 2012, pp. 37-41 ; voir aussi Sergio González Rodríguez, *The Femicide Machine* (trad. Michael Parker-Stainback), Los Angeles, Semiotext(e) (MIT press), 2012, p. 32

journalistes, les activistes, les ONG, les sociologues ou les anthropologues travaillant sur le sujet n'est d'accord sur le nombre de femmes tuées depuis 1993 – il oscille entre 500 et 1620<sup>1400</sup> – mais tout le monde s'accorde à réfuter l'estimation de la police de 379 féminicides entre 1993 et 2005<sup>1401</sup>. Et depuis la découverte du premier cadavre officiel, tous dénoncent à l'unisson l'indifférence et l'inaction flagrantes, voire même le refus manifeste des autorités mexicaines – policières, judiciaires et politiques – de mener correctement les enquêtes et de résoudre les meurtres. Lorsqu'en novembre 2001, on découvre dans un champ de coton aux alentours de la ville<sup>1402</sup>, les restes et les corps de huit jeunes femmes<sup>1403</sup> disparues entre le mois de septembre 2000 et le mois d'octobre 2001, les familles et les ONG saisissent la Commission interaméricaine des droits de l'homme. Le rapporteur dépêché sur place insiste sur la négligence systématique des institutions officielles :

« Certaines familles ont exprimé de sérieux doutes sur le fait que c'était bien le corps de leur proche qui avait été retrouvé [...]. Alors que des tests ADN sur les restes découverts en novembre ont été demandés, plusieurs mois ont passé sans qu'aucun résultat ne soit communiqué. [...] Des représentants de la société civile ont signalé que dans un bon nombre d'autres cas antérieurs, la famille s'était vue refuser des tests ADN pour confirmer l'identité de la victime. [...] En outre, dans cette affaire comme dans d'autres, les familles ont déclaré que les autorités leur ont donné des informations contradictoires ou confuses et qu'elles ont été traitées avec mépris, voire de manière irrespectueuse ou violente lorsqu'elles ont demandé où en étaient les enquêtes. [...] Au cours de l'audience de mars 2002 devant la Commission, les représentants de "Alto a la impunidad: ni una muerta más"<sup>1404</sup> ont

1400 Marie France Labrecque, op. cit. p. 83; le chiffre de 1620 est donné selon les estimations du Dr Julia Monárrez Fragoso, sociologue à l'université du Texas à El Paso, sur le site de l'ONG The Living Wage Coalition : <https://www.livingwage-sf.org/fair-trade/maquiladora-workers-rising-in-ciudad-juarez/#>

1401 C'est ce que disent, par exemple, Alicia Gaspar de Alba et Georgina Guzmán dans leur livre collectif, *Making A Killing: Femicide, Free Trade, and La Frontera*: "The body count is always different. Indeed, that is one of the major issues with these crimes. There has been no systematic accounting of the victims or accountability by the authorities, which results in only more confusion, more impunity for the perpetrators, and less chance of resolution. Despite the discrepancy in the numbers, however, the contributors all agree with the activists and NGOs that have been working on these cases that the numbers given by 'official' channels are much lower than the actual body count." in Alicia Gaspar de Alba, Georgina Guzmán (eds.), *Making A Killing: Femicide, Free Trade, and La Frontera*, Austin, University of Texas Press, 2010, p. 10; voir aussi Diana Washington Valdez, *The Killing Fields: Harvest of Women*, Atlanta, Peace at the Border, 2020 (1<sup>re</sup> éd. 2005), [édition numérique]; Sergio González Rodríguez, op. cit. p. 71; voir aussi Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarano (eds.), op. cit.

1402 Plus connu sous le nom de « Cotton Field ou Campo Algodonero's killings ».

1403 Guadalupe Luna de la Rosa (19 ans, étudiante), Verónica Martínez Hernández (19 ans, étudiante et ouvrière dans une maquiladora), Bárbara Aracely Martínez Ramos (21 ans, employée), María de los Angeles Acosta Ramírez (19 ans, étudiante et ouvrière dans une maquiladora), Mayra Juliana Reyes Solís (17 ans, au chômage), Laura Berenice Ramos Monarrez (17 ans, étudiante), Claudia Ivette González (20 ans, ouvrière dans une maquiladora) et Esmeralda Herrera Monreal (15 ans, employée domestique)

1404 « Stop l'impunité, pas une mort de plus » est une coalition de 300 ONG ou associations d'activistes fondée en 2002, plus connue aujourd'hui sous le nom de « Ni una Mas » (pas une de plus) et qui organise régulièrement diverses campagnes, manifestations, marches, etc.

indiqué que les familles des victimes retrouvées les 6 et 7 novembre 2001 étaient revenues sur les lieux le 25 février 2002 et qu'elles y avaient trouvé des vêtements et d'autres objets appartenant à certaines des victimes. [...] ils ont témoigné que la police a demandé aux familles venues signaler la disparition d'attendre 48 heures, en leur expliquant que la femme ou la fille disparue avaient dû partir avec son petit ami et qu'elle reviendrait bientôt. [...] Ces représentants et les familles de diverses victimes se plaignent [...] du manque d'efforts dans l'enquête initiale, que les preuves ne sont pas recueillies ou enregistrées, de la perte ou de l'absence de preuves dans les dossiers [...] <sup>1405</sup> »

Mais il y a pire: les familles, les journalistes et les activistes sont régulièrement menacés, surveillés et harcelés, pour qu'ils cessent de demander des comptes ou d'enquêter. Malgré une première condamnation de l'État mexicain par la Cour interaméricaine des droits de l'homme en 2009 <sup>1406</sup> dans l'affaire des victimes du champ de coton, laquelle l'obligeait à verser des indemnités aux familles et à réformer ses institutions pour endiguer les meurtres, aucun progrès notable n'a été depuis enregistré. Il semble même que les disparitions ont augmenté « de 400 % à Ciudad Juárez de 2008 à aujourd'hui (2012) » selon l'association « Nuestras Hijas de Regreso a Casa <sup>1407</sup> » (Ramenez nos filles à la maison) et que les meurtres sont eux aussi repartis à la hausse, notamment ces trois dernières années <sup>1408</sup>. Interviewée en 2022, la présidente d'Amnesty International Mexique,

---

<sup>1405</sup> “The Situation of the Rights of Women in Ciudad Juárez Mexico: The Right to Be Free from Violence and Discrimination”, Rapport de la IACHR (Inter-American Commission on Human Rights) du 7 mars 2003, OEA/Ser.L/V/II.117, doc. 44 [en ligne: <http://www.cidh.org/annualrep/2002eng/chap.vi.juarez.htm>], “Certain family members expressed grave doubts as to whether the body of their loved one had really been found [...]. While DNA tests had been ordered with respect to the remains recovered in November, months had passed with no answers. [...] Representatives of civil society reported that, in an unspecified number of prior cases, family members had requested DNA tests to confirm the identity of the victim and been denied. [...] Further, family members in these and other cases reported having received conflicting or confusing information from the authorities, and having been treated dismissively or even disrespectfully or aggressively when they sought information about the investigations. [...] During the March 2002 hearing before the Commission, representatives of ‘Alto a la impunidad: ni una muerte más’ reported that family members of the victims whose bodies were presumably found on November 6 and 7, 2001, had returned to the site on February 25, 2002, and found clothing or other objects related to some of the victims at the scene. [...] they indicated that family members who went to the police to report a missing person might well be told to return in 48 hours, with the explanation that the missing woman or girl must have gone off with a boyfriend and would soon return. [...] These representatives and family members of various victims complain of [...] insufficient efforts in the initial investigation; the failure to collect or record evidence; evidence lost or missing from case files; [...]”

<sup>1406</sup> Gonzalez et al. v. Mexico: Sergio González Rodríguez, op. cit., p. 85; voir aussi le site de l'ONG Robert F. Kennedy Human Rights qui aide les familles de victimes de Juárez à porter plainte devant la cour: <https://rfkhumanrights.org/press/iachr-grants-admissibility-in-mexican-femicide-case/>; on peut télécharger le jugement ici: <https://www.icj.org/gonzalez-et-al-v-mexico-campo-algonodero-groundbreaking-decision-of-the-inter-american-court-of-human-rights-on-violence-against-women/>

<sup>1407</sup> Cité in Sergio González Rodríguez, op. cit. p. 87

<sup>1408</sup> Selon Marie France Labrecque, la hausse a commencé à partir de 2008 et l'année 2010 était déjà l'une des pires; Marie France Labrecque, op. cit. p. 85. Depuis 2019, les chiffres augmentent à nouveau, selon cet article de l'agence Reuters pour 2019: <https://www.businessinsider.com/murders-in-mexico-surge-to-record-in-first-half-of-2019-2019-7/>; pour 2020: <https://frontalist.org/2020/07/22/17982-homicides-in-mexico-january-june-2020/>; et enfin, pour 2021: <https://www.borderreport.com/hot-topics/border-crime/juarez-reports-nearly-500-women-murdered-in-past-3-years/>; <https://www.leftvoice.org/femicides-in-ciudad-juarez-mexico-spark-widespread-outrage/>; <https://www.theyucatantimes.com/2022/04/femicides-in-mexico-impunity-and-pain/>; <https://english.elpais.com/international/2022-04-25/debanhi-escobar-case-reveals-new-wave-of-femicides-in-mexico.html>;

Edith Olivares Ferreto, se désespère que l'État, malgré ses promesses, reste passif devant la propagation inquiétante des féminicides dans tout le pays :

« Onze femmes sont tuées chaque jour dans ce pays. Nous avons au moins 20 000 femmes portées disparues au Mexique. Et les manquements de l'État à rechercher ces femmes et à enquêter sur ce qui leur est arrivé restent les mêmes depuis près de 30 ans maintenant. Ce pays est devenu une vaste Ciudad Juárez.<sup>1409</sup> »

L'impunité totale des féminicides à Juarez a entraîné une kyrielle d'hypothèses sur les auteurs de ces crimes. Les narcotrafiquants sont évidemment les premiers pointés du doigt et les atrocités commises sur la plupart des femmes seraient, pour certains, la marque de rituels d'initiation imposés par des fraternités criminelles ou, pour d'autres, la signature de *La Línea*, une unité spéciale du cartel de Juarez, formée d'anciens policiers et d'autres encore en activité qui célèbreraient le succès d'une livraison de drogue en enlevant et en torturant une femme<sup>1410</sup>. Si l'emprise sur la ville des narcotrafiquants est indéniablement un facteur important et s'ils infligent aux Juarenses une culture quotidienne de la terreur, la sociologue Patricia Ravelo Blancas et le spécialiste des violences de genre et du crime organisé mexicain, Héctor Domínguez-Ruvalcaba, soulignent néanmoins que seuls 7,5 % des meurtres de femmes seraient dus au trafic de drogue<sup>1411</sup>. Une autre explication, proposée par l'inventeur du *serial killer* et du profilage criminel, l'agent du FBI Robert Ressler, serait qu'il s'agirait d'un ou plusieurs *serial killers*<sup>1412</sup>. En phase avec cette théorie, les autorités mexicaines penchent néanmoins pour un tueur en série étranger. Elles finissent par le dénicher en la personne de Abdel Latif Sharif, ressortissant égyptien et ingénieur dans la compagnie pétrolière américaine *Benchmark Research & Technology*. Son lourd passé de violences sexuelles sur le territoire américain en fait un suspect idéal et il est arrêté en 1995. Rapidement surnommé « l'Éventreur de Juarez » (*The Juarez Ripper*), il est d'abord accusé de trente-six meurtres – dont certains sont commis alors qu'il

1409 *The Guardian*, 26 avril 2022 [en ligne : <https://www.theguardian.com/society/2022/apr/26/murder-young-woman-mexico-femicide>] « “Eleven women are killed in this country every day. We have at least 20,000 women who are missing in Mexico. And the state's failures in searching for these women and investigating what has happened to them have remained unchanged for almost 30 years now. This country has become one big Ciudad Juárez.” »

1410 Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarardo (eds.), op. cit. p. 183

1411 Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarardo (eds.), op. cit. p. 192

1412 Ressler se rend à Juarez en 1998, invité par les autorités pour les aider sur les féminicides. Voir Diana Washington Valdez, op. cit. et Teresa Rodriguez, Diana Montané, Lisa Pulitzer, *The Daughters of Juarez: A True Story of Serial Murder South of The Border*, New York, Atria Books, 2008 [édition numérique non paginée]

se trouve en prison – mais finalement condamné à trente ans pour un seul homicide. Il meurt en prison en 2006, après avoir accusé ses geôliers de le forcer à prendre des médicaments inconnus. Aucun test toxicologique n’a été réalisé lors de son autopsie et la mort naturelle a été la seule retenue. Tout au long de l’affaire, de nombreuses voix se seront élevées pour dénoncer une enquête bâclée et incohérente comme si les autorités voulaient trouver un coupable à tout prix.

Une autre supposition est également avancée : les auteurs seraient les fils de grandes familles riches du milieu des affaires et de celui de la drogue. Connus sous le nom de « juniors », ils enlèveraient des femmes pour leurs orgies et les tueraient « pour s’amuser », sachant que leur nom et leur fortune leur assurent l’impunité. Cette thèse est notamment celle de Diana Washington Valdez<sup>1413</sup>, journaliste d’investigation pour le *El Paso Times*, qui a longtemps enquêté sur les féminicides de Juarez. Lors d’une surprenante conférence de presse en 2002, le procureur général adjoint de Mexico, Jorge Campos Murillo, corrobore la théorie de Washington Valdez en affirmant que les « juniors » sont coupables de certains meurtres et que les autorités ferment les yeux<sup>1414</sup>. Pourtant, rien ne se passe, ni à ce moment, ni en 2003 lorsque la journaliste publie quatorze noms dans le quotidien de Mexico, *La Jornada*<sup>1415</sup>. Reste enfin la dernière hypothèse, celle de l’implication directe de certains membres de la police. Maintes fois étayée par diverses enquêtes journalistiques, selon Ravelo Blancas et Domínguez-Ruvalcaba, elle se fonde sur la réalité incontestable qu’il existe une corruption systémique et une culture de l’impunité au sein même de l’institution judiciaire :

« Cette participation directe des agents de police à la perpétration des crimes ne constitue qu’un des aspects de l’impunité absolue qui règne dans l’ensemble du système judiciaire. Edgardo Buscaglia, qui était membre de la Commission d’experts du bureau contre la drogue et le crime des Nations unies, soutient dans son rapport de septembre 2003 que l’impunité de l’institution judiciaire de l’État de Chihuahua<sup>1416</sup> est l’un des facteurs les plus décisifs de la violence contre les

---

1413 Diana Washington Valdez, op. cit. [édition numérique non paginée]

1414 Diana Washington Valdez, op. cit. ; voir également Teresa Rodríguez, Diana Montané, Lisa Pulitzer, op. cit.

1415 John Burnett, “On the Job: Chasing the Ghouls: The Juárez Serial Murders, and a Reporter Who Won’t Let Go,” *Columbia Journalism Review*, March–April 2004

1416 La ville de Juarez se trouve dans l’État de Chihuahua.

femmes en raison de “l’abus systématique de son pouvoir discrétionnaire sur la procédure”.<sup>1417</sup> »

Quoi qu’il en soit, toutes ces conjectures ne s’annulent pas entre elles et ce qui semble certain, selon Washington Valdez, c’est que « les meurtriers ne sont pas des marginaux<sup>1418</sup> ».

Le photographe Guillaume Herbaut a réalisé en 2007 une série *Ciudad Juarez* pour l’intégrer à un corpus plus ample constitué de sept séries photographiques, rassemblées sous le titre *7/7*. Produit entre 2002 et 2008, « *7/7* porte la mémoire des drames de l’Histoire », dit le texte en exergue du livre<sup>1419</sup>, repris sur les sites du photographe et de son agence, VU. Herbaut revient sur les lieux de plusieurs catastrophes, symboliques de la « cruauté, [de la] volonté de puissance, de [la] vengeance » humaine : entre autres, la ville d’Oswiecim en Pologne où les nazis construisirent leur plus grand centre d’extermination, Auschwitz-Birkenau, pour y massacrer plus d’un million de personnes dont une majorité était juive ; la ville de Slavoutich, hâtivement surgie de terre pour accueillir les milliers d’employés de la centrale nucléaire de Tchernobyl, et finalement aussi radioactive que sa voisine Pripiat, située dans la zone d’exclusion à quelques kilomètres ; le quartier d’Urakami, au nord de Nagasaki, coincé, en 1945, entre deux usines d’armements et sur lequel fut larguée *Fat Man*, la bombe atomique américaine qui aurait fait environ 100 000 morts immédiats et dans les jours suivants<sup>1420</sup>. Le travail d’Herbaut est emblématique de ce que l’on nomme aujourd’hui le photoreportage d’auteur : une fusion entre la photographie journalistique et la photographie artistique. Si le mélange des genres puise ses sources dans les pratiques artistiques des années 1960, en particulier celle du pop art qui a systématisé « la transfiguration artistique du matériau médiatique<sup>1421</sup> »,

---

1417 Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarano, op. cit., p. 183 “This direct participation of the police agents in the perpetration of crimes is only one part of the complex system of impunity that involves the entire justice system. Edgardo Buscaglia, who was a member of the Commission of Experts from the United Nations Office on Drugs and Crime, argues in the judicial audit of September 2003 that the impunity of the judicial system in the State of Chihuahua is one of the strongest determining factors in the violence against women because of ‘the systematic abuse of procedural and substantive discretion’.”

1418 « killers are not marginal » in Diana Washington Valdez, op. cit.

1419 Guillaume Herbaut, *7/7: L’ombre des vivants*, Paris, Éditions de la Martinière, 2016

1420 Bertrand Jordan, « Les survivants d’Hiroshima/Nagasaki et leur descendance : les enseignements d’une étude épidémiologique à long terme », *Médecine/Sciences*, Vol.34, n° 2, pp.171-178.

1421 Vincent Lavoie, « Covering the Real, Art and the Press Picture from Warhol to Tillmans, Kunstmuseum Basel, DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2005. », *Ciel variable*, n° 71, mars 2006

le photoreportage d'auteur émerge dans les années 1970 mais ne prend son véritable envol que dans les années 1990, à la faveur d'un engouement croissant des institutions culturelles et du public. À l'instar de Richard Barnes, dont nous avons mentionné le travail sur *Unabomber*, Guillaume Herbaut navigue entre ses commandes pour la presse et ses projets personnels, ces derniers convergeant souvent avec les premières.

Numérotée 6/7 et sobrement titrée *Ciudad Juarez, 2007*, la série se compose de dix-huit images sur le sujet des féminicides mexicains : les lieux où des corps ont été retrouvés, des clichés de cadavres publiés dans le journal *El Norte*, deux portraits, l'un de Claudia Ivette González, l'une des victimes du champ de coton, l'autre, d'une prostituée transgenre, une image d'un sexe de femme à la façon de *L'origine du monde* ; s'y rajoutent cinq photographies montrant des policiers ou des délinquants, en rapport avec le trafic de drogue. On remarque d'emblée la topographie uniforme des scènes de crime, toutes situées dans des lieux indéterminés, entre décharge, terrain vague et désert. L'esthétique documentaire<sup>1422</sup> qu'adopte Herbaut – frontalité, netteté, neutralité ostensible et absence de tout effet artistique – rend ces paysages monotones, ordinaires, insipides ou franchement sordides comme cette image de friche crasseuse bordant une zone commerciale, où une petite croix rose se dresse, au milieu des détritiques, en lieu et place du cadavre d'une victime. Disparue le 10 février 2003, Brenda Berenice Rodríguez Bermúdez, âgée de six ans, a été retrouvée là neuf jours plus tard, violée et poignardée de dix-neuf coups de couteau<sup>1423</sup>. Malgré leur insignifiance, ces paysages se révèlent saisissants dans leur homogénéité et offrent un pendant visuel aux réflexions de la sociologue Julia Estela Monárrez Fragoso, l'une des spécialistes des féminicides de Juarez :

« [...] la première et la plus frappante caractéristique réside dans la manière dont les corps ont été abandonnés, rigides et inertes, dans des décors unidimensionnels [...] : zones désertiques, terrains vagues, ruisseaux, égouts et dépotoirs. Ces espaces désolés et arides, jonchés d'immondices, sont des indicateurs importants [...] des réalités sociales et culturelles distinctes dans lesquelles ces filles et ces femmes s'inscrivaient. Lorsque ces corps nus et à demi-nus sont abandonnés et négligés,

<sup>1422</sup> Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 2001)

<sup>1423</sup> La non résolution de son meurtre fait aujourd'hui l'objet d'une plainte déposée en 2017 auprès de la Cour interaméricaine des droits de l'homme ; voir IACHR, Report n° 126/17. Petition 861-03 Et Al. Admissibility. Silvia Elena Rivera Morales Et Al. (Girls and young women disappeared and murdered in Ciudad Juárez). Mexico. September 29, 2017 ; et <https://rfkhumanrights.org/femicide-remains-rampant-in-mexico>

leur identité historique, leur citoyenneté [...] leur sont retirées. [...] Dans le même ordre d'idées, ils symbolisent aussi la faible valeur humaine des femmes – leur valeur de marchandises réifiées et sexuelles.<sup>1424</sup> »

Bien que prises en plein jour et parfois même sous un grand soleil matinal contrastant avec la tragédie du lieu, les scènes de crime d'Herbaut partagent un même imaginaire du déchet et du danger que celles d'Anna Fox et de Lara Tabet. Et en dépit de leurs particularités culturelles et économiques, les féminicides de Juarez prennent un caractère universel.

S'ajoutent aux lieux du crime trois images de cadavres qui sont en réalité des photographies resserrées sur des images parues en une de presse : le squelette encore habillé et à demi enfoui dans du sable d'une victime anonyme trouvée en 1998, selon la légende ; le visage en gros plan d'Alejandra Medrano Chavarría, étranglée et jetée dans une rue de la ville en janvier 2005, qu'Herbaut a sélectionné parce que, dit-il, « on peut penser qu'elle dort<sup>1425</sup> » ; un autre visage, enfin, moins cadré et pris de trois quarts d'une anonyme tuée dans une chambre de l'hôtel Royal en novembre 2001<sup>1426</sup>. Il s'agirait plutôt du motel Royal et la femme assassinée est vraisemblablement Martha Pizarro Velasquez<sup>1427</sup>, vingt-trois ans. Sa mort survient une dizaine de jours après la découverte des huit corps dans le champ de coton. Herbaut a également photographié un cliché-souvenir, exécuté par un photographe local et repeint<sup>1428</sup>, de l'une des victimes du champ, Claudia Ivette González, vingt ans. Selon le rapport de la Cour Interaméricaine, Claudia, comme les sept autres femmes, aurait été enlevée et gardée captive plusieurs jours avant d'être tuée : son cadavre présentait des marques évidentes de tortures, de mutilations et d'abus sexuels.

<sup>1424</sup> Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarano, op. cit., p. 59 « [...] the first detail given – and the one that is most striking – is the way in which the bodies have been abandoned, stiff and inert, in one-dimensional [...] settings: desert zones, empty lots, stream beds, sewers, and garbage dumps. These desolate and arid spaces, full of filth, are important indicators [...] of what these girls and women represented in their different social and cultural realities. When these nude and seminude bodies are left abandoned and neglected, their historical identities, citizenship [...] are taken from them. [...] In the same manner, they also symbolize the women's low human value as less than women – as sexually fetishized commodities. »

<sup>1425</sup> Interview de Guillaume Herbaut par Mathieu Berenholtz dans *Vice Magazine*, « Ciudad Juárez est une ville industrielle triste et moche assise sur la frontière nord du Mexique. », *Vice*, 3 juillet 2008 [en ligne : <https://www.vice.com/fr/article/avgqba/feminicidatad-153-v2n7>]

<sup>1426</sup> Selon la légende de l'image sur le site du photographe : “The body of a woman was found at the Royal hotel. She has been strangled between 6 pm and 2 am. She was 20 to 22 years old. Dark skin, thin, black hair. It's the third case in a downtown hotel. Reproduction of a page of the newspaper *El Norte* dated November 15, 2001.”

<sup>1427</sup> Liste des victimes en annexe in Diana Washington Valdez, op. cit., “Martha C. Pizarro Velasquez, 23; sex-murder; found at the Motel Royal”

<sup>1428</sup> À la manière des tintypes (ou ferrotypes) américains, très populaires jusque dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

Quant aux deux dernières photos de femmes de la série, vivantes cette fois, elles nous semblent pour le moins déconcertantes : le sexe féminin en gros plan d'« Esmeralda. 25. Prostituée. » et le portrait d'une femme transgenre, nue, de face, dans une pièce éclairée d'une lumière rouge, dont la légende dit « Alexa, 35 ans, travestie, se prostitue dans le centre de Juarez. » Assimiler les victimes de Juarez à la prostitution pose problème pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'il s'agit d'une vision stéréotypée des femmes de la ville, une image qui leur colle à la peau depuis le temps où Juarez était un haut-lieu de l'exploitation sexuelle avant de devenir celui de l'exploitation économique : longtemps surnommée la « cité du vice », elle servait de lupanar aux GI's basés à El Paso, de l'autre côté de la frontière<sup>1429</sup>, ou aux simples touristes américains venus s'offrir là des plaisirs interdits chez eux. L'un des arguments avancés par les promoteurs du Programme d'industrialisation frontalière (*Border Industrialization Program*) des années 1960 fut d'ailleurs de mettre en avant l'aspect salvateur des futurs emplois ouvriers, censés arracher les femmes de Juarez à la prostitution<sup>1430</sup>. L'installation des usines n'a toutefois rien changé à la réputation des femmes de la ville, si ce n'est que l'ouvrière et la prostituée ont été définitivement associées dans l'imaginaire touristique. Un article signé du célèbre journaliste américain Charles Bowden, illustre cette vision traditionnellement méprisante et, il faut bien le dire, misogyne, des femmes de Juarez :

« La ville s'étend souvent sous des murs de poussière mouvants car il y a peu d'endroits pavés. Les putains sont de sortie, seize et dix-sept ans. Il n'y a aucun moyen de savoir si ce sont des prostituées à plein temps ou des ouvrières d'usine qui gagnent quelques billets supplémentaires. [...] En gros, la seule chose bon marché au Mexique, c'est la chair, les corps humains avec lesquels vous pouvez forniquer ou tuer à la tâche.<sup>1431</sup> »

Associer les femmes assassinées à la prostitution, comme le font Herbaut ou Bowden, revient à se faire l'écho, même involontaire, des autorités officielles qui

<sup>1429</sup> La ville d'El Paso, au Texas, est séparée de Ciudad Juárez par le Rio Grande.

<sup>1430</sup> Sur le sujet, voir Debbie Nathan, "Work, Sex and Danger in Ciudad Juárez", *NACLA Report on the Americas*, Vol. 33, n° 3, pp. 24-30; Melissa W Wright, "A Manifesto against Femicide", *Antipode*, Vol. 33, n° 3, pp. 550-566; Marie France Labrecque, op. cit.

<sup>1431</sup> Charles Bowden, "While You Were Sleeping. In Juarez, Mexico, photographers expose the violent realities of free trade.", *Harper's Magazine*, December 1996 "The city often sprawls under moving walls of dust since so little of it is paved. The whores are out, sixteen- and seventeen-year-olds. There is no way to tell if they are fulltime prostitutes or factory workers making an extra buck. [...] Basically, the only cheap thing in Mexico is flesh, human bodies you can fornicate with or work to death."

tentent constamment de masquer leur inaction en rendant les victimes responsables de leur mort tragique, les accusant d’être ouvrières le jour et prostituées la nuit. Melissa Wright, géographe du genre, a mené de longues recherches sur les féminicides de Juarez, en s’attachant notamment à l’analyse des discours officiels et médiatiques élaborés autour des victimes. Elle décrit ainsi les stratégies que les politiciens, les médias et les policiers adoptent à l’unisson pour les dénigrer et réduire leurs familles au silence :

« Tandis que tout le monde tente d’établir si les victimes étaient des prostituées, des filles obéissantes, des mères dévouées, des femmes menant une “double vie” ou des travailleuses honnêtes, la question qui circule dans les médias et par le bouche-à-oreille est : “était-elle une fille bien ?” Elle pose le problème de sa valeur et de savoir si elle mérite réellement notre intérêt. Lorsque ces meurtres ont attiré l’attention du public pour la première fois en 1995, c’est cette question qu’a soulevé Francisco Barrio, alors gouverneur de l’État de Chihuahua, lorsqu’il a conseillé aux parents de se tenir au courant des allées et venues de leurs filles, surtout la nuit. Ce qu’il insinuait, c’était que les “filles bien” ne sortaient pas la nuit, et puisque la plupart des victimes avaient disparu la nuit, elles n’étaient probablement pas des filles bien. [...] La police explique fréquemment combien il est courant que les femmes mènent une “double vie” et demande aux familles et aux amis endeuillés et apeurés de considérer cette éventualité. Le jour, elle peut sembler être une fille, une épouse, une mère, une sœur et une ouvrière dévouées, mais la nuit, elle révèle son moi profond de prostituée, de salope et d’entraîneuse. Autrement dit, elle ne vaut peut-être pas la peine qu’on s’occupe d’elle.<sup>1432</sup> »

L’autre problème que pose la série d’Herbaut est l’absence d’images qui auraient dû, plutôt que d’évoquer la prostitution, rappeler les conditions socio-économiques des victimes. Une omission pour le moins surprenante puisque la majorité d’entre elles sont des ouvrières enlevées et assassinées sur le chemin ou le retour de l’usine et qu’il a été constaté depuis longtemps « des liens manifestes entre l’activité industrielle

---

<sup>1432</sup> Melissa W. Wright, *Disposable Women and Other Myths of Global Capitalism*, New York, Routledge, 2006, p. 74 “Circulating through the media and by word of mouth – as onlookers try to determine if the murder victims were prostitutes, dutiful daughters, dedicated mothers, women leading ‘double lives,’ or responsible workers – is the question ‘Was she a good girl?’ The question points to the matter of her value as we wonder if she is really worthy of our concern. When news of these murders first captured public attention in 1995, Francisco Barrio, then governor of the state of Chihuahua, raised this question when he advised parents to know where their daughters were at all times, especially at night. The implication was that “good girls” do not go out at night, and since most of these victims disappeared in the dark, they probably were not good girls. [...] The police frequently explain how common it is for women to lead ‘double lives’ and ask the grieving and frightened family and friends to consider this possibility. By day, she might appear the dutiful daughter, wife, mother, sister, and laborer, but by night she reveals her inner prostitute, slut, and barmaid. In other words, she might not be worth the worry.”

des maquiladoras et les meurtres<sup>1433</sup> ». Dans la légende sous le portrait de Claudia Ivette González, par exemple, Herbaut indique :

« Reproduction d'un tableau représentant Claudia Gonzales, 20 ans. Enlevée le 10 octobre 2001 alors qu'elle sortait de l'usine où elle travaillait. Son corps a été retrouvé dans le champ de coton avec deux autres corps de femmes le 6 novembre 2001. Il ne restait que ses os et ses cheveux. La police est soupçonnée de l'avoir enlevée. Les coupables n'ont toujours pas été arrêtés.<sup>1434</sup> »

En réalité, Claudia González ne « sortait » pas « de l'usine où elle travaillait » : son employeur, la Lear Corporation — équipementier automobile américain — a refusé de la laisser entrer sous le prétexte qu'elle avait deux minutes de retard. « Ces deux minutes ont visiblement coûté la vie à la jeune femme<sup>1435</sup> », selon Washington Valdez car dès lors que Claudia savait sa journée de salaire perdue, elle est rentrée à pied, traversant plusieurs kilomètres de terrains vagues, solitaires et mal éclairés<sup>1436</sup>. Après son enlèvement et son meurtre, la Lear Corporation a répondu froidement aux critiques que « c'était la procédure normale de refuser les employés en retard<sup>1437</sup> ».

Pour le journaliste et écrivain Sergio González Rodríguez, la maquiladora représente l'« antichambre de la machine à féminicide<sup>1438</sup> ». En effet, depuis l'entrée en vigueur en 1993 et en 1994 de l'Accord nord-américain de coopération dans le domaine du travail<sup>1439</sup> et de l'Accord de libre-échange Nord-Américain<sup>1440</sup>, les salaires ont baissé<sup>1441</sup> et les conditions de travail se sont dramatiquement aggravées<sup>1442</sup> : cadences accélérées, journées de douze heures au minimum, un seul jour de repos, interdiction

1433 Melissa W. Wright, *Disposable Women*, op. cit. p. 77 “[...] in light of more obvious connections linking maquiladora industrial activity with the murders.”; sur le lien entre les maquiladoras et les meurtres, voir aussi Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarano, op. cit.; Marie France Labrecque, op. cit.; Sergio González Rodríguez, op. cit.; Diana Washington Valdez, op. cit.; Teresa Rodriguez, Diana Montané, Lisa Pulitzer, op. cit.; Alicia Gaspar de Alba, Georgina Guzmán, op. cit.

1434 Sur le site du photographe: “Reproduction of a painting showing Claudia Gonzales, 20. Kidnapped on October 10, 2001 while getting out of the factory she was working in. Her body was found in the Cotton field with two other women’s bodies on November 6, 2001. Only the bones and the hair were left. The police is being suspected to have kidnapped her. The guilty people have still not been arrested.”

1435 Diana Washington Valdez, op. cit. “Those two minutes apparently cost the young woman her life.”

1436 Voir, par exemple, Marie France Labrecque, op. cit., pp. 48-49

1437 Diana Washington Valdez, op. cit. “Company officials said [...] it was standard procedure to turn away tardy employees.”

1438 Sergio González Rodríguez, op. cit. p. 31 “The opaque factory would be, at its extreme, the femicide machine’s antechamber [...]”

1439 The North American Agreement on Labor Cooperation (NAALC) signé en septembre 1993

1440 The North American Free Trade Agreement (NAFTA) entrée en vigueur en 1994

1441 Selon le Comité Fronterizo de Obreras (CFO — Border Committee of Women Workers), avant les accords, le salaire moyen se situait entre 70 et 80 \$ par semaine; après les accords, il est passé à 38 \$ par semaine. Comité Fronterizo de Obreras, *Six Years of NAFTA: A View from Inside the Maquiladoras*, Philadelphia, CFO in cooperation with the Mexico-U.S. Border Program of the American Friends Service Committee Piedras Negras, Coahuila, octobre 1999, p. 2

1442 Ibid.

de syndicat, embauches d'enfants de moins de quatorze ans, conditions d'hygiène et de sécurité de plus en plus déplorable. Les femmes, qui représentent 60 % du million de travailleurs<sup>1443</sup>, ont les postes les moins qualifiés, les moins rémunérés et les plus précaires. La violence qu'elles rencontrent à l'extérieur se poursuit à l'usine : d'abord obligées de subir des tests de grossesse pour être embauchées, elles doivent ensuite se plier au contrôle de leur cycle menstruel et endurer quotidiennement excès et abus en tous genres, notamment sexuels<sup>1444</sup>. Autrement dit, les maquiladoras font partie intégrante du continuum de violence dont il est question dans la définition du féminicide. La juriste Elvia Arriola, spécialiste des droits civils des femmes, explique ainsi :

« [...] les meurtres de Ciudad Juárez sont une manifestation extrême des schémas systémiques d'abus, de harcèlement et de violence contre les femmes qui travaillent dans les maquiladoras – une manière de les traiter qui est un corollaire des privilèges et de l'absence de réglementation dont bénéficient leurs employeurs dans le cadre de l'Accord de libre-échange nord-américain.<sup>1445</sup> »

Indépendamment de la vulnérabilité et la maltraitance sociales et économiques des femmes, l'exonération d'impôts dont bénéficient les maquiladoras impacte profondément la ville de Juárez, incapable de financer et de mettre en œuvre les infrastructures, les équipements et les services publics de base propres à assurer à ses habitants une sécurité minimale et des conditions de vie décentes. Le manque d'argent explique également la corruption de la police, faiblement rémunérée, mais aussi l'incapacité des autorités judiciaires à résoudre les crimes par manque de personnels formés et de matériels médico-légaux performants<sup>1446</sup>.

Les maquiladoras, on le voit, constituent la toile de fond essentielle à la compréhension des féminicides de Juárez mais elles n'apparaissent jamais dans les images d'Herbaut qui n'évoque que la prostitution et le trafic de drogue – avec des images de consommateurs d'héroïne, d'hommes suspectés du meurtre d'un trafiquant et d'une voiture éclaboussée

1443 Melissa W. Wright, *Disposable Women*, op. cit. p. 79

1444 Sergio González Rodríguez, op. cit. p. 31; Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarardo, op. cit. p. 239; Melissa W. Wright, *Disposable Women*, op. cit. p. 85

1445 Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarardo, op. cit. p. 28 “[...] the Ciudad Juárez murders are an extreme manifestation of the systemic patterns of abuse, harassment, and violence against women who work in the maquiladoras – treatment that is an attributable by-product of the privileges and lack of regulation enjoyed by the investors who employ them under the North American Free Trade Agreement.”

1446 Voir par exemple, Rosa-Linda Fregoso, Cynthia Bejarardo, op. cit. pp. 234-236

de sang à la suite d'un règlement de compte. Dans une interview, le photographe explique qu'il a voulu montrer des hommes « perdus, violents et machistes.<sup>1447</sup> » Mais il reprend, là encore, le cliché éculé des Mexicaines, éternelles victimes de la culture machiste et violente du pays, qui permet d'occulter les questions de genre et les discriminations au cœur des politiques économiques de villes frontières comme Juarez. Pour justifier leur indifférence et écarter toute responsabilité, les dirigeants des maquiladoras eux-mêmes y ont recours, ainsi que le souligne Melissa W. Wright :

« Ils [les managers] soutiennent que ces femmes sont victimes de leur culture. [...] L'image des victimes de meurtre vues comme des victimes culturelles – beaucoup sont d'anciennes employées de maquiladoras enlevées sur leurs trajets domicile-travail – est précieuse pour l'industrie. Les maquiladoras se disculpent en s'appuyant sur les représentations conventionnelles d'une culture mexicaine intrinsèquement violente, du machisme jaloux et de la sexualité féminine. Quels que soient les investissements dans les infrastructures publiques pour améliorer les transports, dans l'éclairage des rues, dans le renforcement de la sécurité publique [...], rien ne permettra de faire la différence.<sup>1448</sup> »

Même conçue comme un projet artistique, la série 6/7 Ciudad Juarez avec son esthétique documentaire possède une aura d'authenticité, d'autant plus grande que son auteur est un photoreporter renommé. Pour reprendre les termes de Michel Poivert, « ces images affirment l'authenticité de la chose vécue (l'expérience de terrain et la vertu d'attestation de l'enregistrement) [...].<sup>1449</sup> » Mais tandis que le photographe Richard Barnes, reporter lui aussi, revendique de vouloir transformer la cabane d'Unabomber en objet artistique, Herbaut, à l'opposé, entend montrer aux spectateurs la réalité des féminicides de Juarez. Dans une interview consacrée à cette série, il emploie d'ailleurs le mot de « reportage<sup>1450</sup> » pour la désigner. Hormis les paysages-scènes de crime qui restituent avec justesse l'idée que les femmes sont réduites à des objets jetables sans valeur, la série, prise dans son ensemble, accumule malencontreusement les poncifs

1447 *Vice Magazine*, interview citée.

1448 Melissa W. Wright, *Disposable Women*, op. cit. pp. 87-89 “These women, they maintain, are victims of their culture. [...] The image of the murder victims – many of them former maquila employees abducted on their commutes between home and work – also represents value for the industry as cultural victims. Through the descriptions of Mexican cultural violence, jealous machismo, and female sexuality, maquiladora exculpation finds its backing. No degree of investment in public infrastructure to improve transportation routes, finance lighting on streets, boost public security, [...] will make any difference.”

1449 Michel Poivert, « Le photojournalisme érigé en objet culturel », *Art Press*, n° 306, novembre 2004

1450 *Vice Magazine*, interview citée. « [...] ce qui m'a intéressé et qui m'intéresse à chaque fois dans chaque reportage c'est le mystère. Ça m'intriguait vraiment de savoir pourquoi depuis 10 ans, il y a des meurtres en pagaille et que l'on n'ait jamais retrouvé d'assassin. »

associant les victimes à la prostitution et au trafic de drogue, sans jamais rendre compte des mécanismes économiques et sociaux à l'œuvre dans leur féminicide. « J'ai décidé d'éviter toute empathie [...] pour ne pas faire de cadeau dans ma manière de photographier les femmes une fois sur le terrain<sup>1451</sup> » déclare Herbaut au cours de cette même interview et on peut dire que malheureusement, sur ce point il a réussi.

## 2.3 Les féminicides domestiques : Angela Strassheim

C'est une autre forme de féminicide que la photographe américaine Angela Strassheim place au cœur de sa série *Evidence* : le meurtre conjugal. Aujourd'hui, les meurtres et les violences conjugales tendent à être reconnus comme un véritable problème social. Rappelons qu'à l'échelle mondiale<sup>1452</sup>, 82 % des victimes de meurtres conjugaux sont des femmes, une proportion que l'on retrouve à l'identique dans les statistiques nationales des pays occidentaux comme la France<sup>1453</sup> ou les États-Unis<sup>1454</sup>. L'O.N.U note également une augmentation des meurtres depuis 2012, la France depuis 2019<sup>1455</sup> et les États-Unis, depuis 2014<sup>1456</sup>. Ce type de crimes est l'aboutissement

---

<sup>1451</sup> Ibid.

<sup>1452</sup> Office des Nations Unies contre la drogue et le crime (United Nations Office on Drugs and Crime), *Global Study on Homicide: Gender-related Killing of Women and Girls*, Vienna, 2019, p. 11 «The disparity between the shares of male and female victims of homicide perpetrated exclusively by an intimate partner is substantially larger than for victims of homicide perpetrated by intimate partners or other family members: roughly 82 per cent female victims versus 18 per cent male victims.»

<sup>1453</sup> En 2013, selon Alexia Delbreil et Jean-Louis Senon, le pourcentage était de 82,8; les auteurs précisait que ces chiffres devaient être sous-estimés car n'étaient comptabilisés que les couples officiels (mariés, concubins ou pacsés), Alexia Delbreil, Jean-Louis Senon, « L'homicide conjugal: questions de prévention? » in Frédéric Chauvaud, Lydie Bodiou, Myriam Soria, Ludovic Gaussot, Marie-José Grihom (dir.), *Le corps en lambeaux: Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 309-319

<sup>1454</sup> Selon un rapport du ministère de la Justice américain, les femmes représentaient, en 2007, 70 % des victimes de meurtre conjugal. U.S. Department of Justice (The Bureau of Justice Statistics), *Female Victims of Violence, NCJ 228356*, septembre 2009, p. 3

<sup>1455</sup> Selon un article du Monde, daté de 2020, les féminicides conjugaux ont augmenté de 21 % en 2019 (par rapport à 2018). *Le Monde*, 18 août 2020, [en ligne: [https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/08/18/en-2019-le-nombre-de-feminicides-a-augmente-de-21-en-france\\_6049189\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/08/18/en-2019-le-nombre-de-feminicides-a-augmente-de-21-en-france_6049189_3224.html)]; en 2020, les violences conjugales avaient augmenté de 10 % mais les meurtres avaient, eux, baissé par rapport à 2019; en 2021, les chiffres sont légèrement repartis à la hausse (113 femmes tuées contre 102 l'année précédente), voir France Info et AFP, novembre 2021 [[https://www.francetvinfo.fr/societe/feminicides/les-violences-conjugales-ont-augmente-de-10-sur-l-annee-2020-selon-le-ministere-de-l-interieur\\_4854395.html](https://www.francetvinfo.fr/societe/feminicides/les-violences-conjugales-ont-augmente-de-10-sur-l-annee-2020-selon-le-ministere-de-l-interieur_4854395.html)] et le site du collectif « Féminicides par compagnons ou ex », <https://www.feminicides.fr/>

<sup>1456</sup> Les données sont présentées de manière beaucoup plus fragmentées pour les États-Unis – on a le nombre de femmes tuées dans un cadre conjugal mais jamais reporté en pourcentage ou en ration sur la totalité de la population féminine: pour l'organisation NOW (Violence Against Women), par exemple, « In 2005, 1,181 women were murdered by an intimate partner. That's an average of three women every day. » [<https://now.org/resource/violence-against-women-in-the-united-states-statistic/#endrefi>]; pour l'organisation Violence Policy Center, 92 % des femmes assassinées le sont par un proche et 62 % l'ont été au sein d'une relation intime. Entre 2014 et 2018, le taux de femmes assassinées est passé de 1.08 sur 100 000 à 1.28 sur 100 000, c'est-à-dire une augmentation de 19 %. Violence Policy Center, *When Men Murder Women*, septembre 2020, p. 2; selon les chiffres du FBI, « Le pourcentage d'hommes tués par un proche est passé de 10,4 % en 1980 à 4,9 % en 2008, soit une baisse de 53 %. Pour les femmes, le pourcentage a augmenté de 5 % au cours de la même période. », U.S. Department of Justice (The Bureau of Justice Statistics), *Homicide Trends in the United States, 1980-2008*, November 2011, NCJ 236018, p. 18

paroxystique d'une violence conjugale installée depuis longtemps. L'homme passe le plus souvent à l'acte lorsque sa femme manifeste son désir de séparation ou lorsque celle-ci vient de se produire<sup>1457</sup>. Si l'on en croit l'historien Fabrice Virgili, « tout au long du siècle les crimes se ressemblent quand il s'agit pour un homme, d'interdire le départ de sa femme.<sup>1458</sup> » Il ajoute que « la perspective de perdre celle l'on pensait posséder fonctionne comme un déni du pouvoir, de l'autorité et de la virilité toute puissante<sup>1459</sup> », ce qui motive son passage à l'acte. Autrement dit, « la femme ne peut être que soumise ou morte<sup>1460</sup> ». Ces meurtres sont d'une violence fréquemment excessive, dépassant la simple mise à mort : la rage de la dépossession entraîne l'anéantissement du corps de l'autre<sup>1461</sup>. En France, les homicides conjugaux sont plutôt commis par armes blanches ou à mains nues<sup>1462</sup> tandis que l'arme à feu prédomine aux États-Unis<sup>1463</sup>.

Jusqu'aux années 1970-1980, les violences conjugales n'étaient considérées ni abusives, ni même scandaleuses dans nos sociétés occidentales : la femme étant assujettie à son mari, il s'agissait avant tout d'une affaire privée. En France, par exemple, il a fallu attendre 1970 pour que l'épouse cesse d'être, aux yeux de la loi, une mineure placée sous l'autorité de son époux<sup>1464</sup>. Les mouvements féministes de la deuxième vague<sup>1465</sup> ont progressivement infléchi la perception qu'on avait de ce type de meurtres. Il en a résulté des lois visant à criminaliser les auteurs et des politiques publiques de soutien aux victimes. Si des progrès significatifs ont été réalisés et si la « virilité violente<sup>1466</sup> » est aujourd'hui condamnée, certains clichés subsistent néanmoins, notamment dans les médias dont l'impact est considérable. Ceux-ci

<sup>1457</sup> Voir George W. Barnard, Hernan Vera, Maria I. Vera, Gustave Newman, "Till Death Do Us Part: A Study of Spouse Murder", *Bulletin of the American Academy of Psychiatry and the Law*, Vol. 10, n° 4, 1982, pp. 271-280; Alexia Delbreil et Jean-Louis Senon, chap. cit.

<sup>1458</sup> Fabrice Virgili, « Virilités violentes, virilités inquiètes », in Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, tome 3, Paris, Seuil, 2011, pp.71-98

<sup>1459</sup> Ibid.

<sup>1460</sup> Ibid.

<sup>1461</sup> Ibid.; Alexia Delbreil et Jean-Louis Senon, chap. cit.

<sup>1462</sup> Alexia Delbreil et Jean-Louis Senon, chap. cit.

<sup>1463</sup> Violence Policy Center, op. cit.

<sup>1464</sup> Voir Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome 5, *De la première Guerre Mondiale à nos jours*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1985), p. 65; Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, tome IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, coll. « Tempus », 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1991), pp. 130-133

<sup>1465</sup> Selon la sociologue Pauline Delage, les féministes de la première vague (fin du XIX<sup>e</sup> siècle, 1<sup>re</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle) dénonçaient déjà l'obéissance au mari en France et, aux États-Unis, ont été à l'origine d'une prise en compte de la violence maritale dans certains tribunaux du pays. Voir Pauline Delage, *Violences conjugales. Du combat féministe à la cause publique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017

<sup>1466</sup> Fabrice Virgili, chap. cit.

sont en effet autant les produits que les producteurs de « notre vision collective de la réalité dans la constante dynamique du maintien ou du changement de notre vision sociale.<sup>1467</sup> » Et comme le rappellent les chercheuses Ghislaine Guérard et Anne Lavender, « 95 % des personnes [...] désignent les médias comme la première source d'information en ce qui concerne les crimes et la justice criminelle<sup>1468</sup> ». Or ceux-ci livrent encore trop souvent une représentation stéréotypée des femmes victimes et des meurtres conjugaux. Malgré une nette augmentation du terme « féminicide » dans les médias français – il apparaît seulement 4 fois en 2003 mais 2151 fois en 2019<sup>1469</sup> –, l'idée que le meurtre serait une simple dispute qui a dérapé et l'usage d'expressions telles que « crime passionnel » sont encore fréquents. Plusieurs études<sup>1470</sup>, réalisées sur des articles de presse parus en France et au Canada entre 1986 et 2018, montrent bien l'enracinement de ce type de formules et un traitement journalistique favorisant plutôt le meurtrier au détriment de sa victime. S'agissant des médias américains, nous avons déjà fait remarquer que les crimes conjugaux s'y trouvent minorés malgré leur fréquence, au profit des meurtres de femmes commis par des tueurs inconnus. Lorsqu'ils les traitent, ils mobilisent les mêmes stéréotypes et imaginaires du couple ou de l'amour<sup>1471</sup> que leurs homologues français ou canadiens.

Ainsi, dans les récits journalistiques, le tueur occupe la première place. Sa victime est souvent reléguée à la marge ou purement effacée quand, par exemple, son bourreau se suicide : « Meurtre d'Oyonnax : le coup de folie d'un mari suicidaire<sup>1472</sup> ». Les psychologues et sociologue Annik Houel, Patricia Mercader et Helga Sobota

<sup>1467</sup> Ibid.

<sup>1468</sup> Ghislaine Guérard, Anne Lavender, « Le fémicide conjugal, un phénomène ignoré : Une analyse de la couverture journalistique de trois quotidiens montréalais », *Recherches féministes*, Vol. 12, n° 2, 1999, pp. 159-177

<sup>1469</sup> Chiffres donnés en 2020 par l'association Acrimed : <https://www.acrimed.org/Mots-mediatiques-du-drame-familial-aufeminicide>

<sup>1470</sup> Annik Houel, Patricia Mercader et Helga Sobota étudient cent soixante-seize articles de deux quotidiens régionaux, *Le Progrès* et *Le Dauphiné libéré*, de 1986 à 1993, in Annik Houel, Patricia Mercader, Helga Sobota, *Crime passionnel, crime ordinaire?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2003; pour Ghislaine Guérard et Anne Lavender, trois journaux canadiens, *Le Journal de Montréal*, *La Presse* et *The Gazette* sur l'année 1993 in Ghislaine Guérard, Anne Lavender, op. cit.; Giuseppina Sapio examine 97 articles de la presse nationale et locale parus entre février 2017 et mars 2018, in Giuseppina Sapio, « L'amour qui hait. La formule 'crime passionnel' dans la presse française contemporaine », *Semen*, n° 47, 2019, [En ligne : <http://journals.openedition.org/semen/12324>]

<sup>1471</sup> Voir, par exemple, Marian Meyers, op. cit.; Cathy Ferrand Bullock, Jason Cubert, "Coverage of Domestic Violence Fatalities by Newspapers in Washington State", *Journal of Interpersonal Violence*, Vol. 17, n° 5, May 2002, pp. 475-499; Nancy Berns, "Degendering the Problem and Gendering the Blame: Political Discourse on Women and Violence", *Gender and Society*, Vol. 15, n° 2, Apr. 2001, pp. 262-281

<sup>1472</sup> *Le Progrès* du 4 novembre 2018 sur le site de Sophie Gourion qui répertorie les titres problématiques dans la presse sur le sujet des violences maritales et des féminicides conjugaux : <https://lesmotstuent.tumblr.com/>

font remarquer que les photographies d'illustration subissent le même traitement asymétrique :

« Cette disparition des victimes féminines comme sujets se retrouve d'ailleurs dans le corpus des photographies : une seule photographie de femme pour deux hommes est la proportion inverse du *sex ratio* des victimes, qui est d'un homme pour deux femmes. »

Lorsque le ou la journaliste tente des explications psychologisantes sur l'auteur, comme l'abus d'alcool ou de drogue, la dépression, la mère possessive, le père absent ou encore le caractère sanguin, c'est en général pour minimiser et justifier son geste. Selon la professeure de psychologie sociale, Patrizia Romito, cette psychologisation est autant « une tactique de dépolitisation, chargée de maintenir le statu quo et de renforcer le pouvoir dominant<sup>1473</sup> » qu'une manière de décriminaliser l'acte homicide. Quant à la victime, il n'est pas rare qu'elle soit blâmée, soit parce qu'elle voulait partir, soit parce qu'elle aurait dû partir, soit encore, et plus sournoisement, parce qu'elle était autoritaire. Le ou la journaliste dresse alors le portrait d'une marâtre en se fondant exclusivement sur les paroles rapportées de son assassin ou sur le témoignage de ses proches. Un article du *Parisien*, daté de 2019, relate ainsi le meurtre de Pascale Aymard, abattue de deux balles dans le thorax par son conjoint :

« Mais ceux qui ont côtoyé Pascale la décrivent aussi comme une femme pas facile. [...] Pascale faisait enrager son compagnon en évoquant une relation sans fondement avec le médecin qui lui avait réalisé des implants capillaires. [...] Ils vivaient confortablement. Mais c'est Pascale qui avait de l'argent. [...] Robert est passé aux aveux expliquant son geste irréparable par la colère lors de cette dernière dispute. Un comble pour cet homme féru de yoga et de méditation. "Il n'a pas le profil d'un tueur, précise une autre source proche de la défense. Il a un casier judiciaire extrêmement léger. C'est un homme sans histoire qui a eu geste malheureux".<sup>1474</sup> »

Quant à l'expression crime ou drame « passionnel », elle convoque l'imaginaire romantique de « l'amour fou » et induit l'idée d'une relation fusionnelle qui permet d'englober le couple entier dans l'acte meurtrier. Le titre du *Parisien*, « Le mortel pas

<sup>1473</sup> Patrizia Romito citée in Francis Dupuis-Déri, « La banalité du mâle. Louis Althusser a tué sa conjointe, Hélène Rytmann-Legotien, qui voulait le quitter », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 34, n° 1, 2015, pp. 84-101.

<sup>1474</sup> *Le Parisien*, 8 janvier 2019

de deux du chanteur de cabaret et de sa compagne<sup>1475</sup> » laisse ainsi penser qu’il s’agit du suicide d’un couple puisque le « pas de deux » est une chorégraphie dansée à deux pour symboliser l’amour romantique. En réalité, il s’agit d’un homme qui a brûlé sa femme. Fréquemment, d’ailleurs, des tournures humoristiques sont employées : « Ivre, il poignarde son amie croyant ouvrir son carton à pizza<sup>1476</sup> » ou bien, « Elle peine sur les mots croisés, il l’électrifie<sup>1477</sup> » (on apprend dans l’article que « ce dernier l’aurait auparavant frappée avec une latte en bois »). Les psychologues Houel, Mercader et Sobota soulignent également que la presse se refuse à distinguer le statut matrimonial du couple et continue de désigner la victime séparée ou divorcée, comme la propriété de son bourreau :

« Par l’emploi du vocable “sa femme” pour désigner la victime, le journaliste prolonge la durée du couple bien au-delà du divorce [...] l’aptitude des femmes divorcées à recouvrer leur pleine liberté reste sujette à caution. [...] le couple est une entité qui ne se défait pas sous la seule pression d’une rupture imposée par la femme. [...] la séparation est présentée comme insuffisante pour faire taire le sentiment de possession [...] Dans le mécanisme d’appropriation dont la presse se fait l’écho, non seulement les femmes ne disposent pas de la faculté de rompre les attaches morales créées par le couple, mais encore se voient-elles refuser l’accès à une autonomie affective et sexuelle.<sup>1478</sup> »

Dernière caractéristique, enfin, du traitement médiatique des meurtres conjugaux : le fait de les aborder comme des faits divers accidentels et isolés a pour effet d’occulter leur caractère systémique et d’effacer, du même coup, l’idée même de féminicide.

Après des recherches sur internet, dans la presse ou dans les rapports publiés chaque année sur les meurtres conjugaux, la photographe Angela Strassheim se rend, entre 2008 et 2009, aux quatre coins des États-Unis – Boston, Minneapolis ou Los Angeles – pour retrouver et photographier les scènes des crimes commis dans le passé, proche ou lointain. Sa série se compose de deux groupes d’images qui se répondent l’un l’autre : dix-huit images de maisons prises de l’extérieur et en couleur et treize autres images en noir et blanc de décors domestiques à peine éclairés. Sur les meubles, les murs ou les sols, des traces d’éclaboussures presque

<sup>1475</sup> *Le Parisien*, 18 août 2019

<sup>1476</sup> *La Provence*, 24 mars 2018

<sup>1477</sup> *Le Télégramme*, 24 mai 2019

<sup>1478</sup> Annik Houel, Patricia Mercader, Helga Sobota, chapitre 6, “L’enfer du couple », op. cit.

phosphorescentes se détachent de la pénombre. Ancienne photographe médico-légale, Strassheim a utilisé du Luminol pour révéler les protéines d'hémoglobine du sang encore présentes. Il en résulte des images spectaculairement tragiques mais d'un tragique paradoxalement silencieux: la vue frontale et obscure d'un mur de chambre constellé de minuscules taches qu'on devine aller jusqu'au plafond, un coin de sol carrelé maculé de traces blanches, un bar américain dont la partie inférieure est entièrement barbouillée d'une couche lumineuse ou encore, un vestibule en haut d'un escalier où les murs et les portes sont mouchetés de blanc.

Ces images saisissantes sont légendées comme elles le seraient dans un dossier judiciaire: *Evidence* n° 5 (preuve n° 5) par exemple. En revanche, les photographies en extérieur sont dénommées selon les armes du crime utilisées: *scissors, clock radio cord, large fan* (ciseaux, cordon de radio-réveil, grand ventilateur), *gun, kitchen knife 4* (pistolet, couteau de cuisine n° 4), *12-inch stiletto knife* (stylet de 30 cm), *shotgun, hands* (fusil à pompe, mains), *35 caliber lever action Marlin 336C rifle* (carabine de chasse à levier de sous-garde Marlin 336), etc. Lorsque les images sont exposées, les clichés d'intérieurs domestiques noir et blanc sont tirés en grand format – environ 1 m sur 1,20 m – et disposés en alternance avec les tirages de petit format des extérieurs pris en couleur. Malgré leur taille réduite, ces photographies de maisons confortables et de pelouses manucurées sont essentielles à la série: dominées par une esthétique commerciale qui les fait ressembler à des images de brochure d'agence immobilière, elles renvoient à l'idéal culturel de la banlieue pavillonnaire et à son puissant imaginaire de bonheur conjugal et familial. Pour l'historien Christopher Lasch, banlieue et bonheur sont en effet intrinsèquement liés:

« La soi-disant famille traditionnelle, où le mari travaille à l'extérieur et la femme reste à la maison avec les enfants, n'était pas du tout traditionnelle. C'était une nouveauté née au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, produite par une exaspération croissante face aux obligations et aux contraintes extérieures, par un équilibre entre la liberté et le choix et face aux événements tumultueux du monde, qui rendaient le rêve d'un refuge privé en banlieue de plus en plus souhaitable. L'idée que la vie domestique fournissait un tel refuge avait une histoire plus longue, bien sûr, mais c'est dans les banlieues pavillonnaires d'après-guerre qu'elle s'est presque réalisée. C'est uniquement dans les banlieues, conçues pour isoler le domicile du lieu de travail et pour l'affranchir de tous types d'influences extérieures,

que la famille pouvait être réellement envisagée comme un “refuge sacré”, une “oasis, loin de l’agitation du monde”, [...], une “forteresse”, un “îlot de sérénité, d’aide et d’entente au milieu d’un environnement trépidant, artificiel et souvent cupide”.<sup>1479</sup> »

La banlieue pavillonnaire et suburbaine américaine n’est pas seulement l’emblème du rêve américain, synonyme de prospérité matérielle, de mobilité sociale et de consommation ostentatoire, comme nous l’avions déjà souligné. Elle incarne aussi la famille modèle : blanche, hétéronormée, de la classe moyenne et supérieure. Son image de bonheur idéal se trouve sérieusement écornée lorsque la journaliste Betty Friedan publie, en 1963, *The Feminine Mystique* (*La femme mystifiée*)<sup>1480</sup>. Cheffe de file de la seconde vague féministe qui s’annonce, Friedan part en guerre contre la célébration de la femme au foyer et dénonce son enfermement dans la cage dorée du pavillon de banlieue. Les nombreux témoignages féminins qu’elle recueille dressent un tableau catastrophique de leur état mental et affectif, entre dépression, alcoolisme et boulimie. Son livre donne le coup d’envoi des luttes et des contestations féministes qui vont profondément et durablement changer la société américaine « au point que tout ce qui s’est passé avant les années 1960 est désormais relégué à l’ère de la “famille traditionnelle”<sup>1481</sup> ». Ces mutations et bouleversements engendrent une vision de plus en plus sombre de la banlieue et de la famille. Le *suburban Gothic* (gothique suburbain), comme l’appelle Bernice Murphy, se déploie ainsi à partir des années 1970 dans la paralittérature et dans les fictions cinématographiques. Murphy le définit comme :

« [...] un sous-genre qui s’applique, avant tout, à jouer de la suspicion lancinante en laissant supposer que même le quartier, la maison ou la famille d’apparence la plus ordinaire a quelque chose à cacher, et même si l’endroit semble paisible et

1479 Christopher Lasch, *Women and The Common Life: Love, Marriage, and Feminism*, New York, W.W. Norton & Company, 1997, p. 105 “The traditional family, so called, where the husband goes out to work and the wife stays home with the children, was not traditional at all. It was a mid-twentieth-century innovation, the product of a growing impatience with external obligations and constraints, of the equation of freedom with choice, and of tumultuous world events that made the dream of a private refuge in the suburbs more and more appealing. The idea that domestic life would provide such a refuge had a longer history, of course, but it was only in the postwar suburbs that it came close to realization. The family could plausibly be described as a ‘holy refuge,’ an ‘oasis far from the maddening throng,’ [...] a ‘fortress,’ an ‘island of serenity and support and understanding in a hectic, plastic, often avaricious world,’ only in suburbs founded on the separation of the home not merely from the workplace but from outside influences of any kind.”

1480 Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, (With a New Introduction and Epilogue by the Author), New York, Dell Book, 1979 (1<sup>re</sup> éd. 1963)

1481 Christopher Lasch, op. cit. p. 105 “The *Feminine Mystique*, published in 1963, launched a new wave of feminist agitation, which has changed the American landscape far more deeply than earlier waves – to the point where everything that took place before the sixties is now consigned to the era of the ‘traditional family.’”

harmonieux, ce n'est plus qu'une question de minutes avant que se produise un incident dramatique (et généralement sinistre). Le trope de la maison de banlieue d'apparence paisible mais avec un TERRIBLE SECRET en son sein est si familier qu'il est devenu un cliché. [...] Dans le gothique suburbain, ceux qui font peser la menace d'un grand danger sont presque toujours les voisins ou sa propre famille, plus que l'extérieur. Ici, l'horreur commence toujours à la maison [...] <sup>1482</sup> »

Les premiers films sur le thème de la famille effrayante se rattachent au genre horrifique auquel « elle a toujours appartenu de plein droit », ainsi que le relève ironiquement le théoricien du cinéma, Robin Wood<sup>1483</sup>. On y trouve la famille créatrice de monstres (*Carrie*<sup>1484</sup>, 1976, *Halloween*<sup>1485</sup>, 1978, *The Amityville Horror*<sup>1486</sup>, 1979) et la famille où les parents ensemble ou séparément sont violents (*Parents*<sup>1487</sup>, 1989, *The Girl Next Door*<sup>1488</sup>, 2007) ou incapables de protéger leurs enfants (la saga de *A Nightmare on Elm Street* [*Les griffes de la nuit*]<sup>1489</sup>, de 1984 à 1991). Progressivement, cette famille suburbaine détraquée déborde du genre horrifique et contamine les autres films (*Welcome to the Dollhouse*<sup>1490</sup> [*Bienvenue dans l'âge ingrat*, 1995] *Pleasantville*<sup>1491</sup>, 1998, *Happiness*<sup>1492</sup>, 1998, *American Beauty*<sup>1493</sup>, 1999, *Suburbicon*<sup>1494</sup> [*Bienvenue à Suburbicon*, 2017]). La violence exclusivement masculine peut être représentée sous une forme métaphorique, à l'exemple du tueur d'adolescents, Freddy Krueger<sup>1495</sup>, « archétype [...]

<sup>1482</sup> Bernice M. Murphy, *The Suburban Gothic*, op. cit. p. 2 « [...] the Suburban Gothic is a sub-genre concerned, first and foremost, with playing upon the lingering suspicion that even the most ordinary-looking neighbourhood, or house, or family, has something to hide, and that no matter how calm and settled a place looks, it is only ever a moment away from dramatic (and generally sinister) incident. The trope of the peaceful-looking suburban house with a TERRIBLE SECRET within is one so familiar as to have passed into cliché. [...] In the Suburban Gothic, one is almost always in more danger from the people in the house next door, or one's own family, than from external threats. Horror here invariably begins at home [...] »

<sup>1483</sup> Robin Wood, « The American Family Comedy: From Meet Me in St. Louis to The Texas Chainsaw Massacre » in Barry Keith Grant (ed.), *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*, Detroit, Wayne State University Press, 2018, p. 178

<sup>1484</sup> Tiré d'une nouvelle de Stephen King (1974) ; *Carrie*, Brian De Palma (réalisateur), USA, Red Bank Films, 1976, film 90 min

<sup>1485</sup> *Halloween*, John Carpenter (réalisateur), USA, Compass International Pictures, 1978, film 91 min

<sup>1486</sup> *The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg (réalisateur), USA, Cinema 77, 1979, film 118 min

<sup>1487</sup> *Parents*, Bob Balaban (réalisateur), USA, Great American Films, 1989, film 81 min

<sup>1488</sup> *The Girl Next Door*, Gregory M. Wilson (réalisateur), USA, Modernciné, 2007, film 91 min

<sup>1489</sup> *A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven (réalisateur), USA, New Line Cinema, 1984, film 91 min ; la franchise se décline ensuite en cinq films jusqu'en 1991 [*A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge* (1985), *A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors* (1987), *A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master* (1988), *A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child* (1989) et *Freddy's Dead: The Final Nightmare* (1991)], sans compter trois autres films de 1994 à 2010 [*Wes Craven's New Nightmare* (1994), *Freddy vs. Jason* (2003) et *A Nightmare on Elm Street* (2010)]

<sup>1490</sup> *Welcome to the Dollhouse*, Todd Solondz (réalisateur), USA, Suburban Pictures, 1995, film 87 min

<sup>1491</sup> *Pleasantville*, Gary Ross (réalisateur), USA, Larger Than Life, 1998, film 120 min

<sup>1492</sup> *Happiness*, Todd Solondz (réalisateur), USA, Killer Films, 1998, film 139 min

<sup>1493</sup> *American Beauty*, Sam Mendes (réalisateur), USA, DreamWorks, 1999, film 122 min

<sup>1494</sup> *Suburbicon*, George Clooney (réalisateur), USA, Silver Pictures, 2017, film 105 min

<sup>1495</sup> Personnage central de la saga *A Nightmare on Elm Street* : Freddy est un *serial killer* qui a été brûlé vif plusieurs années auparavant ; il revient (sous une forme démoniaque) se venger en assassinant dans leur sommeil les enfants de ceux qui l'ont tué.

du mauvais père<sup>1496</sup> » selon son créateur, Wes Craven, ou sous une forme parfaitement explicite, comme dans *The Stepford Wives*<sup>1497</sup> (*Les Femmes de Stepford*, 1975), *Blue Velvet*<sup>1498</sup> (1986), *The Stepfather* (*Le beau-père*, 1987), *Crime and Punishment in Suburbia*<sup>1499</sup> (*Crime + Punishment*, 2000) ou *The Lovely Bones*<sup>1500</sup> (2009).

Le « gothique suburbain » trouve son expression la plus saisissante dans le film *The Stepfather*<sup>1501</sup>. Il s'ouvre sur des images d'une banlieue archétypale et fantasmée : un enfant à vélo distribue le journal en le jetant sur chacune des pelouses impeccables situées devant de belles et grandes maisons, proprement alignées de part et d'autre d'une jolie rue verdoyante. Accompagnée d'une musique gaie de sitcom, la caméra s'arrête sur une maison typique de la classe moyenne, ni cossue, ni modeste. La musique se fait plus inquiétante lorsqu'on pénètre à l'étage où un homme, maculé de sang, se douche. Prêt et habillé, d'une banalité tout à fait rassurante, il sort de la salle de bain et se met à ranger soigneusement quelques jouets laissés dans le couloir avant de prendre l'escalier, une valise à la main. À mesure qu'il descend, on remarque que certains cadres accrochés au mur sont légèrement de travers. Soudain, une longue trace laissée par une main ensanglantée surgit sur le mur. Arrivé en bas, l'homme, imperturbable, pose sa valise et redresse une chaise tombée à terre. La caméra recule alors et panote lentement sur le salon derrière lui pour montrer trois corps massacrés baignant dans leur sang. L'homme traverse calmement le vestibule et alors qu'il ouvre la porte d'entrée, la caméra se déplace vers le sol et révèle un

1496 Wes Craven cité in Tony Williams, "Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror" in Barry Keith Grant (ed.), *The Dread of Difference: Gender and The Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1996), p. 203 "Craven also [...] envisaging Freddy Krueger as a 'paradigm of the threatening adult: the savage side of male adulthood, the ultimate bad father.'"

1497 Comme le roman éponyme d'Ira Levin (1972) dont il est tiré, *The Stepford Wives* s'inscrit en droite ligne de Betty Friedan et de sa vision de la ménagère suburbaine piégée et lobotomisée par la société patriarcale, à tel point qu'elle est assassinée par les hommes et remplacée par un robot. *The Stepford Wives*, Bryan Forbes (réalisateur), USA, Palomar Pictures, 1975, film 115 min

1498 Dans une banlieue tout ce qu'il y a de plus normale, un chef mafieux ultra violent kidnappe le mari et le fils d'une femme pour l'obliger à devenir son esclave sexuel; *Blue Velvet*, David Lynch (réalisateur), USA, De Laurentiis Entertainment Group, 1986, film 120 min

1499 L'histoire d'un viol commis par un beau-père sur sa belle-fille adolescente, laquelle en retour le démembrer au couteau électrique; *Crime and Punishment in Suburbia*, Rob Schmidt (réalisateur), USA, United Artists, 2000, 100 min

1500 Tiré du livre éponyme et best-sellers d'Alice Sebold (2002), le film raconte l'histoire d'une adolescente violée et tuée par son voisin, un *serial killer*; *The Lovely Bones*, Peter Jackson (réalisateur), USA, UK, NZ, DreamWorks Pictures, 2009, 135 min

1501 Jerry Blake est un homme qui cherche la famille parfaite. Lorsque celle-ci se révèle décevante, il la tue et s'en va en chercher une autre. (*The Stepfather*, Joseph Ruben (réalisateur), USA, ITC Productions, 1987, 89 min) Selon la professeure en études cinématographiques, Patricia Brett Erens, « le film adopte une position féministe car s'il met au premier plan le pouvoir patriarcal, c'est pour postuler que l'ordre maternel est le seul capable d'affronter les éléments destructeurs du patriarcat. » in Patricia Brett Erens, « The Stepfather by Joseph Ruben, Jay Benson », *Film Quarterly*; Vol. 41, n° 2, Winter, 1987-1988, pp. 48-54

enfant gisant ensanglanté, son nounours à la main. La porte se referme. Le spectateur se retrouve dehors pour voir l'homme s'éloigner en sifflant gaiement. Le film joue tout du long sur le contraste entre la façade propre d'une jolie maison suburbaine et le climat de danger qui règne dans son intérieur, comme une métaphore du masque social derrière lequel se cache le meurtrier. L'association des images dans la série de Strassheim produit le même effet, elle est un parfait équivalent visuel de ce qui caractérise les violences domestiques : le secret et le confinement. Ainsi que le fait remarquer le sociologue Daniel Welzer-Lang, cette violence s'exerce exclusivement dans l'intimité, « elle n'est pas visible [...] hors les protagonistes des scènes où elle se passe.<sup>1502</sup> »

L'idée typiquement gothique de la façade trompeuse amène naturellement celle, tout aussi gothique, d'une forme de paranoïa, comme l'explique elle-même Strassheim :

« Ce qui m'a donné l'idée du projet, c'est quand une étudiante de la fac où j'enseignais à Minneapolis s'est fait assassiner par son mari dans un appartement que je connaissais en plus très bien. Des amis à moi y vivaient douze ans auparavant, quand moi-même j'étais étudiante. [...] je suis devenue obsédée par cette affaire pour cette raison et aussi parce que l'homicide conjugal est l'une de mes plus grandes peurs ; ne jamais vraiment savoir avec qui je vis, avoir confiance et me retrouver à lutter pour ma vie.<sup>1503</sup> »

Ses propos font écho à l'article de l'écrivaine Joanna Russ, *Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic* (Quelqu'un veut me tuer et je pense que c'est mon mari : le gothique moderne)<sup>1504</sup> à propos d'un genre romanesque « entre Jane Eyre et Rebecca<sup>1505</sup> » très populaire auprès des femmes dans les années 1960, dans lequel l'héroïne ne cesse de se demander si son prétendant ou mari « peut être ou non un fou ou un meurtrier<sup>1506</sup> ».

<sup>1502</sup> Daniel Welzer-Lang cité in Fabrice Virgili, chap. cit.

<sup>1503</sup> Interview donnée en juillet 2014 à *Musée Magazine* : « I was inspired to begin the project when a graduate student, where I was teaching in Minneapolis, was murdered by her husband in an apartment that I knew quite well years before. [...] I became obsessed with this particular case because of that, but also because it was a familial homicide which is one of my biggest fears; not totally knowing who you live with, being caught off guard fighting for my life. » [en ligne : <https://museemagazine.com/culture/art-2/features/established-artist-interview-angela-strassheim>]

<sup>1504</sup> Joanna Russ, "Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 6, n° 4, Spring 1973, pp. 666-691

<sup>1505</sup> Ibid. "The Modern Gothics resemble, instead, a crossbreed of Jarne Eyre and Daphne Du Maurier's Rebecca and most of them advertise themselves as 'in the Du Maurier tradition,' 'in the Gothic tradition of Rebecca,' and so on."

<sup>1506</sup> Ibid. "The emotional center is that 'handsome, magnetic suitor or husband who may or may not be a lunatic or murderer'"

Une dernière remarque, en guise de conclusion: si Strassheim nous a bien confirmé que les victimes de ses scènes de crime étaient toutes des femmes, elle n'insiste curieusement pas sur ce point lors de ses interviews, comme si elle craignait, d'une certaine manière, de politiser son travail. Elle reprend même à son compte certains biais médiatiques qui minimisent le féminicide, en suggérant, par exemple, une cause ponctuelle et étrangère à la domination masculine « l'effondrement tragique de l'économie du pays en 2008 a augmenté le nombre de ces types de crimes<sup>1507</sup> », ou en utilisant des termes flous tels que « homicide familial » ou même « crimes passionnels ». Elle laisse entendre que l'homicide surgirait du néant comme une sorte de tragédie accidentelle<sup>1508</sup> le fameux « coup de sang » évoqué dans la presse et qu'il s'agirait de crimes dont les torts seraient partagés:

« Ce sont des crimes passionnels. La plupart de ces gens se sont d'abord aimés, ils se sont engagés l'un envers l'autre et ils étaient, d'une manière ou d'une autre, dans une relation amoureuse. Beaucoup de ces meurtres se sont produits au moment de préparer le dîner. La conversation tourne mal, les gens dérapent et attrapent un couteau à steak.<sup>1509</sup> »

Sa frilosité se reflète d'ailleurs dans son choix de ne pas nommer les victimes ou de ne pas indiquer les circonstances des meurtres dans les légendes de ses clichés. Autrement dit, elle efface le caractère genré de ce type d'homicides. Ainsi, cette série photographique correspond à ce que Sarah Whitney, professeure en littérature et en études féminines, décrit comme une œuvre « gothique postféministe », une œuvre qui s'empare d'un sujet éminemment politique et social tel que le féminicide conjugal, mais le tempère en adoptant un ton ambivalent. Selon Whitney, de nombreuses œuvres féminines de ces dernières années sont caractéristiques de la culture postféministe ambiante:

---

<sup>1507</sup> Stephen Knudsen, "Prying Religion, Sexuality, Self-Identity, and Forensics: A Conversation with Angela Strassheim", *ArtPulse Magazine*, juillet 2012: "The tragic destruction of this nation's economy in 2008 increased the number of these types of crimes." [en ligne: <http://artpulsemagazine.com/prying-religion-sexuality-self-identity-and-forensics-a-conversation-with-angela-strassheim>] Les chiffres du ministère de la Justice contredise Strassheim puisqu'ils montrent que les féminicides conjugaux, après avoir baissés de 1980 à 1995, remontent progressivement à partir de cette date et leur statistiques ne montrent pas, pour l'année 2008, une augmentation brutale. Voir U.S. Department of Justice, Bureau of Justice Statistics, "Homicide Trends in the United States, 1980-2008", November 2011, NCJ 236018

<sup>1508</sup> Selon Alexia Delbreil et Jean-Louis Senon, il y a généralement, ultérieurement à l'acte irréparable, un passé de violence conjugale. Alexia Delbreil, Jean-Louis Senon, chap. cit.

<sup>1509</sup> *Musée Magazine*, art. cit. "They're crimes of passion. Most of these people started out by loving each other; they committed to one another, and they were in some type of love relationship. A lot of these murders happened over preparations for dinner. Conversation goes wrong and people snap and grab a steak knife."

« Les femmes victimes ou en danger sont, bien sûr, des incontournables du genre gothique. Cependant, la manière de raconter ces histoires est nettement différente dans la culture postféministe qui proclame haut et fort que la lutte pour la liberté des femmes est terminée. [...] L'accusation que le féminisme promeut la pensée victimaire persiste encore aujourd'hui jusqu'à devenir la pierre angulaire de l'idéologie postféministe. Ainsi, le gothique postféministe doit négocier entre l'expérience de la terreur [...] et l'humeur anti-victimaire actuelle. [...] Le désengagement de bon aloi de nombreuses œuvres postféministes – autrement dit, la stratégie de ne pas voir l'inégalité des sexes – contribue à entretenir le leurre de la “mission accomplie”, si ancrée dans la pensée postféministe. [...] Ce curieux mélange de gravité lugubre et d'apaisement illustre l'ambivalence de la culture postféministe et son désir de concilier violences persistantes et vision optimiste sur l'égalité des sexes.<sup>1510</sup> »

Malgré sa retenue, consciente ou non, Strassheim livre avec *Evidence* une œuvre puissante et terriblement efficace, une œuvre qui a le mérite de porter sur le devant de la scène artistique un fait social majeur, le meurtre conjugal.

## Conclusion

Commis par un inconnu ou par un proche, le meurtre de femme est la forme la plus extrême et la plus visible du continuum féminicide. Le fait que les photographes-artistes reprennent, depuis quelques années, l'iconographie de la scène de crime pour l'évoquer témoigne de l'attention nouvelle dont il est l'objet. Les scènes de crime fictives d'Anna Fox et de Lara Tabet interrogent la place des femmes dans l'espace public et la question de leur contrôle social en détournant l'imaginaire érotique de la femme assassinée, si puissamment ancrés dans la culture populaire

<sup>1510</sup> Sarah E. Whitney, *Splattered Ink: Postfeminist Gothic Fiction and Gendered Violence*, Urbana, University of Illinois Press, 2016, p. 2 “Menaced and victimized women are, of course, staples of the gothic genre. Yet the stakes for telling these stories are distinctly different in postfeminist culture, which proclaims loudly and consistently that the struggle for women’s freedom is finished.”; p. 25 “The accusation that feminism promotes victimist thinking lingers to this day, and it has become a cornerstone of postfeminist ideology. Thus, postfeminist gothic must negotiate between the [...] experience of terror and the current antivictimist mood.”; p. 28 “The polite disengagement of many postfeminist works – in other words, the strategic not-seeing of gender inequity – works to preserve the ‘mission accomplished’ illusion that is so entrenched in postfeminist thought.”; p. 36 “This curious mixture of lugubriousness and pacification illustrates postfeminist culture’s ambivalence about reconciling the enduring fact of sexual violence with a chipper worldview on gender.”; sur l'idéologie postféministe, voir également Christine Bard, Mélissa Blais, Francis Dupuis-Déri, *Antiféminismes et masculinismes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Presse Universitaire de France, 2019

de masse. Malgré leur différence d'âge et de culture, leurs imaginaires du danger et de la scène de crime sont identiques : la nuit, les lieux extérieurs déserts, le déchet et le viol. Quant à Rosana Simonassi, elle construit sa série autour de l'exploitation mercantile et la consommation de l'image médiatique de la femme assassinée. La diversité des lieux et des situations révèle en creux le danger omniprésent. Dans une lignée plus documentaire, les scènes de crime désertiques et jonchées d'immondices de Guillaume Herbaut traduisent bien l'idée du peu de valeur des femmes de Juarez mais leur association, au sein de la série, avec les poncifs de la prostitution et de la drogue atténue leur portée et produit une image faussée des féminicides de la ville frontalière. Quant aux images chocs d'Angela Strassheim, elles se nourrissent d'imaginaires déjà fortement enracinés dans la culture américaine : la banlieue et la famille dangereuses, ses façades pimpantes et sa violence cachée. Strassheim emprunte également à l'imaginaire de la clausturation pour évoquer le cercueil, au sens figuré et littéral, des femmes et des enfants victimes de la violence domestique.



### CHAPITRE 3 LES SCÈNES DE CRIME RACISTES

---

Pour clore cette partie dédiée à la « banalité du mal », nous proposons deux corpus d'images photographiques portant sur le thème du racisme, évoqué à travers la scène de crime. Le premier nous fait revenir sur des lieux des meurtres commis par les suprémacistes blancs sur les Afro-Américains dans les années 1960. Il nous permet de remonter le temps et de retracer l'histoire étroitement liée du Klu-Klu-Klan et du lynching (lynchage), devenu au début du xx<sup>e</sup> siècle, l'effroyable spectacle de la « banalité du mal ». Le fait que le lynching soit, encore aujourd'hui, un sujet éminemment tabou pour la communauté blanche américaine montre que la question de la domination et du racisme n'a jamais été résolue. La preuve en est avec l'élection de Donald Trump et le resurgissement récent du suprémacisme blanc. Avec le deuxième corpus, ce sont les scènes de crime de néonazis allemands que nous parcourons. Là encore, l'idéologie nazie que l'on pouvait croire définitivement éteinte après la guerre avec le dévoilement des horreurs de la Shoa n'était en réalité qu'assoupie et dissimulée. Elle resurgit, elle aussi, dans les années 1990, accompagnée de sa kyrielle d'agressions et de crimes.

#### 3.1 Chroniques du racisme ordinaire : le lynchage en spectacle

La photographie montre un paysage de sous-bois baigné d'un pâle soleil. Les broussailles jaunies semblent vaporeuses dans la fragile clarté hivernale. Le lieu apparaît mélancolique dans la lumière délicate. Le cliché est signé Anthony Karen, un ancien marine devenu photographe documentaire à la fin des années 1990. Depuis une vingtaine d'années, Karen documente la nébuleuse suprémaciste et néonazie américaine, en particulier les groupuscules du Ku Klux Klan, au Texas, en

Pennsylvanie ou au Kansas. Cette image de paysage fait partie d'une importante série photographique, *The Hanging Tree (L'arbre aux pendus)*, qui réunit quarante-quatre images dont seize sont des scènes de crime.

Soixante-neuf ans se sont en effet écoulés entre cette photographie de sous-bois et la découverte au même endroit le 25 juillet 1946, de quatre cadavres, deux hommes et deux femmes, gisant dans leur sang, leur visage, leur bras, leurs épaules criblés de balles, dont certaines ont été tirées à bout portant. Nous sommes à proximité du pont de Moore's Ford sur la rivière Appalache, à quelques kilomètres de la ville de Monroe en Géorgie. Les hommes ont les mains liées par une même corde et l'un des deux en a une autre enserrée autour du cou. Le corps de l'une des deux femmes présente de multiples plaies, des lacérations à la tête, sur la poitrine et sur les bras. Dépêché sur place, le coroner conclut son examen par l'invariable formule de crimes commis « *at the hands of persons unknown*<sup>1511</sup> » (du fait d'auteurs inconnus). À peine les corps emportés et les officiels partis, la scène de crime est envahie par les curieux venus parfois de loin, ramasser des souvenirs : « des balles fichées dans les troncs d'arbres », des « morceaux de corde » ou une « douille de pistolet Luger<sup>1512</sup> ». Qu'importe puisque la police n'a pas cherché et ne cherchera jamais les indices de cette scène de crime. Les victimes s'appelaient Roger Malcom, sa femme Dorothy, enceinte de sept mois, George et Mae Dorsey. Ils sont Noirs.

Alors que ce lynchage aurait dû, comme tant d'autres avant lui, rester confidentiel – le nombre de spectateurs était modeste –, la nouvelle des meurtres se répand dans tout le pays et provoque une vague d'indignation d'autant plus forte que l'une des victimes, George Dorsey, était un vétéran tout juste revenu de la Seconde Guerre mondiale. Le président Truman demande à son ministère de la justice d'ouvrir une enquête et la petite ville de Monroe se retrouve noyée

---

<sup>1511</sup> Voir Philip Dray, *At the Hands of Persons Unknown: The Lynching of Black America*, New York, Modern Library, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 2002), [édition numérique non paginée], "The coroner's inevitable verdict, "Death at the hands of persons unknown," affirmed the public's tacit complicity: no persons had committed a crime, because the lynching had been an expression of the community's will." Voir également les écrits sur le lynchage d'Ida B. Well, journaliste et activiste Noire (1862-1931) : Ida B. Well, Jacqueline Jones Royster, *Southern Horrors and Other Writings. The Anti-Lynching Campaign of Ida B. Wells, 1892-1900*, Boston, Bedford/St. Martin's, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 1997)

<sup>1512</sup> Anthony S. Pitch, *The Last Lynching: How a Gruesome Mass Murder Rocked a Small Georgia Town*, New York, Skyhorse Publishing, 2016 [édition numérique non paginée] "As they left, souvenir hunters came forward, with more arriving later that night and in days to come, leaving their headlights on to illuminate the crime scene and make it easier to scavenge for mementoes. They pried loose bullets embedded in tree trunks behind where the victims had fallen, and carried off pieces of rope and even an empty Luger pistol cartridge case."

sous un flot d'agents du FBI. Quelques mois plus tard, un grand jury, composé de vingt et un Blancs et deux Noirs, se réunit pour entendre plus d'une centaine de personnes citées à comparaître. Aucun coupable n'est identifié. Le quadruple meurtre de Moore's Ford Bridge reste aujourd'hui encore impuni. Il représente le dernier lynchage commis par un groupe conséquent, comme le souligne l'historien Manfred Berg :

« [...] les lynchages spectaculaires n'étaient plus à la mode, mais la culture de la violence collective persistait dans le sud rural, tout comme la règle tacite selon laquelle les hommes Blancs qui abusaient et tuaient des Noirs n'étaient pas punis par d'autres hommes Blancs.<sup>1513</sup> »

Si les lynchages continuent longtemps après la guerre, ils ne représentent plus un accomplissement rituel d'une communauté entière et bien que leurs auteurs ne soient ni inquiétés, ni condamnés, ils ne peuvent plus les revendiquer au nom de la justice populaire. Car le lynchage, né durant la Révolution américaine<sup>1514</sup>, se développe autour de l'idée maîtresse selon laquelle la justice démocratique se rend exclusivement par le peuple et engage la responsabilité de toute une communauté. Il prend ses racines dans la conquête de l'Ouest et la constitution des premières milices vigilantes. Jackson Turner défend et justifie ainsi son bien-fondé :

« La démocratie de l'Ouest englobait la liberté individuelle, ainsi que l'égalité. L'homme de la frontière était sans retenue. Il savait maintenir l'ordre, même en l'absence d'autorité légale. S'il y avait des voleurs de bétail, la loi de lynch s'avérait soudaine et efficace : les régulateurs<sup>1515</sup> des Carolines étaient les prédécesseurs des clubs de revendications de l'Iowa et des comités de vigilance de Californie. [...] La justice substantielle, rendue de la manière la plus directe, constituait l'idéal du pionnier. Il n'avait que peu de patience pour les nuances subtiles ou les procédures scrupuleuses. S'il estimait que c'était la bonne chose à faire, alors elle devait être exécutée de la manière la plus prompte, la plus rustre et la plus efficace. Les causes en étaient l'absence de vie politique organisée et les modes

<sup>1513</sup> Manfred Berg, *Popular Justice: A History of Lynching in America*, Chicago, Ivan R. Dee, 2011 [édition numérique non paginée] “[...] spectacle lynchings were no longer fashionable, but the culture of mob violence lingered on in the rural South, including the unwritten rule that white men would not punish other white men for abusing and killing black people.”

<sup>1514</sup> Le lynchage, appelé aussi loi de Lynch, vient du Colonel Charles Lynch (1736-1796) qui avait organisé, durant la Révolution américaine, un tribunal extrajudiciaire en Virginie pour lutter contre l'anarchie ambiante mais aussi et surtout, contre les Loyalistes. Selon Manfred Berg, il s'agissait le plus souvent d'humiliations publiques, coups de fouet et badigeonnage de goudron et de plumes. Manfred Berg, op. cit.

<sup>1515</sup> Le premier mouvement de vigilants, appelé les Regulators, émerge en Caroline du Sud entre 1767 et 1769 ; voir Richard Maxwell Brown, “Historical Patterns of Violence in America”, chap. cit. p. 50

de vie autonomes des communautés pionnières dans lesquelles on exaltait et donnait libre cours à la liberté individuelle.<sup>1516</sup> »

Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le lynchage n'implique pas une mise à mort systématique, il s'agit plutôt d'infliger un châtiment public, douloureux et surtout humiliant. Il se pratique sur tout le territoire américain, aussi bien sur les Blancs que sur les Noirs. C'est avec la propagation des milices vigilantes qu'il devient progressivement une peine de mort, par pendaison le plus souvent. Le chapitre le plus meurtrier du lynchage s'ouvre après la guerre civile, dans la période dite de Reconstruction, lorsque la population blanche des États vaincus du Sud s'oppose à l'abolition de l'esclavage et à l'affranchissement de tous les Afro-Américains imposés par les vainqueurs. Le lynchage des Noirs se distingue alors de celui des Blancs parce qu'il tire son origine des *Black Codes* (Codes Noirs) selon lesquels il était possible, voire légitime, de supplicier les esclaves puisque ceux-ci ne relevaient pas des lois communes. C'est pourquoi, contrairement au Blanc, le Noir est torturé avant d'être pendu. La plupart des Américains l'ignorent comme le reconnut le sénateur John Kerry en 2005, lors des débats sénatoriaux sur l'éventualité de présenter des excuses aux Afro-Américains :

« Je pensais plutôt bien connaître l'histoire, mais je vais vous dire, avant de voir ces photographies qui ont éveillé ma curiosité et m'ont poussé à en savoir plus sur le sujet, j'avais toujours pensé, comme la plupart des Américains, qu'un lynchage s'arrêtait à une corde lancée sur la branche d'un arbre. La vérité sur cet épisode de l'histoire américaine est tellement plus atroce, tellement plus sombre, tellement plus monstrueuse qu'on a du mal à croire que c'est arrivé. Les lynchages n'étaient pas que des lynchages; c'étaient des tortures institutionnalisées. [...] Des individus étaient littéralement torturés pour le plaisir devant des foules qui applaudissaient une vraie maison de fous. [...]»<sup>1517</sup> »

---

<sup>1516</sup> Frederic Jackson Turner, op. cit. "Western democracy included individual liberty, as well as equality. The frontiersman was impatient of restraints. He knew how to preserve order, even in the absence of legal authority. If there were cattle thieves, lynch law was sudden and effective: the regulators of the Carolinas were the predecessors of the claims associations of Iowa and the vigilance committees of California. [...] Substantial justice, secured in the most direct way, was the ideal of the backwoodsman. He had little patience with finely drawn distinctions or scruples of method. If the thing was one proper to be done, then the most immediate, rough and ready, effective way was the best way. It followed from the lack of organized political life, from the atomic conditions of the backwoods society, that the individual was exalted and given free play."

<sup>1517</sup> Apologizing to Lynching Victims and Their Descendants; Congressional Record Vol. 151, n° 77 (Senate - June 13, 2005) page S6374 "I thought I knew history pretty well, but I will tell you, until I saw this array of photographs which then sparked my curiosity to read more about it, I had always thought, like most Americans, that a lynching was just slinging a rope over a branch of a tree and that was it. The story is so much more gruesome than that, so much more dark and horrendous as a moment in American history that it is really hard to believe it happened at all. [...] Lynchings were not just lynchings; they were organized torture. [...] People were literally tortured for sport in front of people, and crowds would cheer bedlam. [...]"

Parmi les photographies que John Kerry évoque se trouvent probablement celles du calvaire d'Henry Smith en 1893 à Paris, au Texas. Accusé du meurtre d'une enfant, Smith, en fuite, fait l'objet d'une gigantesque chasse à l'homme. Dès la nouvelle de sa capture dans l'état voisin de l'Arkansas, une foule venue de toute la région prend d'assaut les trains et encombre les routes en direction de Paris. Les commerces et les écoles prévoient de fermer le jour où l'on doit l'y ramener. Lorsque le prisonnier arrive à la gare, 10 000 personnes<sup>1518</sup> l'attendent sur le quai. Attaché à une chaise placée sur un char de carnaval « pour parodier un roi sur son trône<sup>1519</sup> » Smith est transporté à travers la ville jusqu'à un échafaud surélevé. Son martyre commence et dure presque une heure, comme le raconte la journaliste et activiste Ida B. Wells :

« Le père de l'enfant, son frère et deux oncles se sont alors mis autour du Nègre attaché à la plateforme et lui ont enfoncé des fers chauds dans sa chair tremblante. C'était horrible – cet homme en train d'agonir lentement sous la torture, enveloppé par la fumée de sa propre chair brûlée. La foule compacte acclamait chacun des gémissements du monstre, chacune des contorsions de son corps. [...]. Après avoir brûlé ses pieds et ses jambes, les fers chauds – il y en avait plein à portée de main – lui étaient appliqués de haut en bas sur son estomac, sur son dos et sur ses bras. Puis on lui a brûlé les yeux et enfoncé les fers dans sa gorge. Une fois la vengeance de la famille Vance<sup>1520</sup> accomplie, la foule s'est mise à empiler toutes sortes de combustibles autour de l'échafaud, puis elle a versé de l'huile et y a mis le feu. Le Nègre tentait de se jeter en dehors mais il était repoussé par ceux qui se trouvaient à proximité. Il fit encore une tentative, mais ils l'ont encordé et tiré en arrière.<sup>1521</sup> »

Son lynchage reste dans les annales sanglantes de l'histoire américaine parce qu'il symbolise le premier lynchage « moderne »<sup>1522</sup> : en assurant son retentissement et sa diffusion à grande échelle, la nouvelle technologie contemporaine – le train, la

<sup>1518</sup> Ida B. Wells, Jacqueline Jones Royster, op. cit. p. 89 “Arriving here at 12 o'clock the train was met by a surging mass of humanity 10,000 strong.”

<sup>1519</sup> Ibid. “The negro was placed upon a carnival float in mockery of a king upon his throne [...].”

<sup>1520</sup> L'enfant assassinée s'appelait Myrtle Vance

<sup>1521</sup> Ida B. Wells, Jacqueline Jones Royster, op. cit. p. 90 “The child's father, her brother, and two uncles then gathered about the Negro as he lay fastened to the torture platform and thrust hot irons into his quivering flesh. It was horrible – the man dying by slow torture in the midst of smoke from his own burning flesh. Every groan from the fiend, every contortion of his body was cheered by the thickly packed crowd of 10,000 persons. [...] After burning the feet and legs, the hot irons – plenty of fresh ones being at hand – were rolled up and down Smith's stomach, back, and arms. Then the eyes were burned out and irons were thrust down his throat. The men of the Vance family having wreaked vengeance, the crowd piled all kinds of combustible stuff around the scaffold, poured oil on it and set it afire. The Negro rolled and tossed out of the mass, only to be pushed back by the people nearest him. He tossed out again, and was roped and pulled back.”

<sup>1522</sup> Voir Grace Elizabeth Hale, *Making Whiteness: The Culture of Segregation in The South, 1890-1940*, New York, Vintage Books, 1998; Amy Louise Wood, *Lynching and Spectacle: Witnessing Racial Violence in America, 1890-1940*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2009

photographie, le phonographe – le fait accéder au statut d'évènement national. Vendues et largement diffusées sous forme de cartes postales, de photos-cartes – disponibles à l'unité ou en série – ou de cartes stéréoscopiques, les nombreuses photographies prises à chaque étape de son calvaire ont particulièrement contribué à le transformer en divertissement à grand spectacle. Deux photographes locaux, John Mertins et Frank Hudson, en sont les principaux auteurs: le premier réalise une série titrée *Little Myrtle Vance Avenged. Aged Three Years, Eight Months and One Day* (La petite Myrtle Vance vengée. Âgée de trois ans, huit mois et un jour), le deuxième rivalise avec *The avengers of Little Myrtle Vance, and The Villain Brought to Justice* (Les vengeurs de la petite Myrtle Vance et le scélérat traduit en justice)<sup>1523</sup>. Celui-ci commercialise également une carte stéréoscopique de l'échafaud pris à peu de distance où l'on voit les hommes de la famille Vance torturer le malheureux Smith<sup>1524</sup>. Plusieurs images de ces deux séries sont réunies dans un album-souvenir<sup>1525</sup> publié spécialement pour l'occasion, *The Facts in the Case of the Horrible Murder of Little Myrtle Vance and Its Fearful Expiation at Paris, Texas, February 1st, 1893* (Le récit des faits dans l'affaire de l'horrible meurtre de la petite Myrtle Vance et son terrible châtement à Paris, Texas, le 1<sup>er</sup> février 1893). Son éditeur, un certain P. L. James, y raconte, entre autres, l'installation des photographes avant l'évènement:

« Plusieurs photographes se sont préparés en amont pour avoir les meilleurs angles de vue. L'un d'entre eux s'est mis en haut d'un arbre à proximité et a positionné son appareil de manière à prendre une vue surplombante de l'échafaud pour obtenir les meilleures vues possibles de la torture et de la crémation finale. Nous utilisons ces vues pour montrer en images les dernières scènes de la Passion texane.<sup>1526</sup> »

L'album déroule ensuite chaque étape du lynchage, depuis ses préparatifs jusqu'à son paroxysme final, l'incendie de l'échafaud. Lorsque l'on regarde l'ensemble des clichés, on constate que « Smith ne constitue pas l'élément central des photographies », ainsi que le

<sup>1523</sup> Library of Congress, Prints and Photographs Division, Lot 2839 [certaines images sont visibles en ligne: <https://www.loc.gov/search/?fa=partof:lot+2839>]

<sup>1524</sup> Frank Hudson, *The burning of Smith*, (8,3 x 8,6 cm), International Center of Photography, New York [en ligne: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/burning-of-smith>]

<sup>1525</sup> P. L. James, *The Facts in the Case of the Horrible Murder of Little Myrtle Vance and Its Fearful Expiation at Paris, Texas, February 1st, 1893*, Paris, Texas, 1893

<sup>1526</sup> P. L. James, op. cit. p. 19 "Preparations were previously made by several photographers for points of vantage, one of whom was to be seen high up in a tree near by, where he had leveled his camera so as to command an elevated view of the scaffold, and thus obtain the best possible views of the torture and final cremation. These views we use as showing pictorially the last scenes in the passion-play of Texas."

fait remarquer Jacqueline Goldsby<sup>1527</sup>, professeure d'études Afro-Américaines. En réalité, c'est la foule, par son ampleur et son omniprésence, qui s'impose comme le véritable sujet des images. En la montrant calme et ordonnée, les photographies communiquent non seulement une impression d'unité mais aussi l'idée qu'elle agit de manière légitime. Comment, en effet, autant de gens aussi civilisés pourraient-ils se tromper?

Aux photographies s'ajoute un enregistrement sonore du supplice de Smith, copié en plusieurs exemplaires et vendu à travers tout le pays pour y être exploité sous la forme d'un spectacle. Goldsby rapporte le témoignage (publié en 1901) de l'activiste anti-lynchage Samuel Burdett, alors qu'il se promène dans les rues de Seattle<sup>1528</sup> :

« Burdett est tombé sur une foule “qui assistait à une sorte de divertissement”. “Curieux”, il s'approcha du groupe et se faufila vers l'avant, là “où un homme était monté sur une espèce de socle ou de plate-forme.” Au centre du cercle, Burdett s'aperçut que ce n'était pas une représentation théâtrale improvisée ou une harangue de rue mais une présentation soigneusement préparée de ce que la technologie américaine la plus moderne pouvait offrir en 1893. Une exposition “destinée aux citoyens civilisés qui veulent assouvir leur penchant pour l'abominable – pour l'horrible”, se souvient Burdett avec angoisse, la présentation “consistait en des vues photographiques doublées d'un enregistrement phonographique d'un Nègre qui venait d'être brûlé vif à Paris, au Texas.” [...] Cet incroyable assemblage d'images et de son intriguait Burdett, qui [...] “prit les tubes acoustiques du phonographe et les plaça à [ses] oreilles”. [...] Encore rongé par la culpabilité une décennie plus tard, il écrivait sur cet instant: “Ô comble de l'horreur! Entendre ce pauvre homme crier, gémir et supplier pour sa vie devant des milliers de personnes venues de toutes les régions du pays pour voir sa mort.” [...] Néanmoins, on ne sait pas en le lisant, ce qui horrifie le plus Burdett, la foule de Paris au Texas qui assista au meurtre ou les spectateurs fascinés de Seattle.<sup>1529</sup> »

1527 Jacqueline Goldsby, *A Spectacular Secret: Lynching in American Life and Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, p. 241 “[...] we can see that Smith is not the focal point of the photograph.”

1528 Samuel Burdett, *A Test of Lynch Law, an Expose of Mob Violence, and the Courts of Hell*, Seattle, 1901 (D. A. P. Murray Pamphlet Collection (microfilm), United States Library of Congress)

1529 Jacqueline Goldsby, op. cit. p. 13-14 “Burdett came upon a crowd ‘that was attending some sort of entertainment.’ ‘Curious,’ he approached the group, threading his way to the front ‘where a man was mounted on a stand or platform of some sort.’ At the center of the circle, Burdett clearly saw that the attraction was not an impromptu theatrical performance or a street-corner oration, but a carefully planned display of the newest technology America had to offer in 1893. An exhibit ‘for civilized citizens to enjoy according to their individual relish for the awful – for the horrible,’ Burdett recalled in anguish, the presentation ‘consisted of photographic views, coupled with phonographic records of the utterances of a negro who had been burned to death in Paris, Texas, a short time before.’ [...] This remarkable combination of sight and sound intrigued Burdett, who [...] ‘took up the tubes of the phonographic instrument and placed them to [his] ears.’ [...] gripped by guilt nearly a decade later, he described the moment: ‘Oh, horror of horrors! just to hear that poor human being scream and groan and beg for his life, in the presence and hearing of thousands of people, who had gathered from all parts of the country about to see it.’ [...] However, as his prose also demonstrates, it is unclear who horrifies Burdett more: the mob that watched the murder in Paris, Texas, or the entranced audience of onlookers in Seattle.”

Si les modalités du lynchage découlent des codes esclavagistes, l'origine de son caractère collectif provient quant à lui des *slave patrols* (milices esclavagistes) qui avaient pour but de pourchasser et de tuer les esclaves fugitifs. Tous les hommes Blancs, propriétaires d'esclaves ou non, devaient y prendre part : lyncher les Noirs et défendre à tout prix la hiérarchie raciale sont ainsi perçus comme un devoir moral collectif. De plus, la défiance à l'égard du gouvernement fédéral, culturelle et héritée de la frontière, incite les populations sudistes à faire passer leurs convictions au-dessus des lois, d'autant qu'on leur permet d'instaurer à partir de 1877 des lois ségrégationnistes dites « Jim Crow<sup>1530</sup> », un rétablissement à peine déguisé de l'esclavage.

L'un des legs les plus célèbres de ces milices esclavagistes est le Ku Klux Klan<sup>1531</sup>, apparu en 1866 à Pulaski dans le Tennessee. Il s'agit au départ d'une sorte de confrérie, formée sur le modèle des fraternités universitaires par un petit groupe de vétérans de la Guerre civile. Motivés par l'ennui, ils cherchent à se distraire en effrayant la population noire : ils chevauchent la nuit, habillés de longue robe blanche et masqués d'une capuche pour se faire passer pour des fantômes<sup>1532</sup>. À mesure que le groupe s'agrandit, la fraternité et son esprit carabin cèdent la place à une milice politique au service de la cause suprémaciste et du parti démocrate<sup>1533</sup>, alors le parti de l'esclavagisme. Le Klan essaime en une multitude de groupuscules autonomes, bien au-delà des frontières du Tennessee. Leurs actions ne se limitent plus à l'intimidation, elles deviennent violentes et meurtrières et si elles visent essentiellement les communautés noires, elles ciblent également les personnes de confession juive, des représentants politiques, des militants ou simplement des sympathisants unionistes et des antiesclavagistes. Le Congrès à majorité républicaine réagit en promulguant trois lois<sup>1534</sup> qui permettent

1530 Jim Crow est le premier personnage de spectacles de ménestrel (Minstrel Show) dans lesquels les Blancs imitaient – en se peignant notamment le visage en noir (blackface) – de manière caricaturale et dégradante les Noirs. Jim Crow est créé par l'acteur Thomas Dartmouth "Daddy" Rice en 1828. Jim Crow est vite devenu le surnom raciste donné aux Afro-Américains puis, à la fin du siècle, aux lois des États sudistes qui limitaient gravement leur liberté et leurs droits.

1531 Ku Klux vient du mot grec Kuklos (le cercle). Voir Wyn Craig Wade, *The Fiery Cross: The Ku Klux Klan in America*, Oxford, Oxford University Press, 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1987), p. 33

1532 Voir David Cunningham, *Klansville, U.S.A.: The Rise and Fall of the Civil Rights-Era Ku Klux Klan*, Oxford, Oxford University Press, 2013 p. 18 et Wyn Craig Wade, op. cit. pp. 33-34

1533 Le parti démocrate, descendant du parti républicain-démocrate fondé par Thomas Jefferson (qui possédait des plantations et des esclaves) est le parti esclavagiste sudiste tandis que le parti républicain, fondé en 1854, est à l'époque, le parti abolitionniste nordiste.

1534 Les Enforcement Acts : 31 mai 1870 (qui fait de l'atteinte au droit de vote un délit fédéral), 28 février 1871 (permet un contrôle fédéral des listes électorales et des élections) et le 20 avril 1871, surnommée le Ku Klux Klan Act (permet aux procureurs fédéraux de poursuivre tout individu qui empêcherait l'expression constitutionnelle, la suspension de l'Habeas Corpus et la possibilité de faire intervenir l'armée fédérale.)

des arrestations massives. Les condamnations sont rares ou légères mais la répression suffit à éclipser pour un temps seulement le Klan. Selon Berg, environ vingt mille affranchis auraient été tués par le Klan entre 1868 et 1871<sup>1535</sup>. L'affaiblissement temporaire du Klan n'arrête toutefois pas les exactions, ni les lynchages et le règne installé de la terreur permet la reprise en main des états du sud par les démocrates aux élections de 1876. On estime à 1985 le nombre de Noirs lynchés entre 1882 et 1903<sup>1536</sup>.

Deux reproductions de photos-cartes anciennes figurent dans la série d'Anthony Karen : l'une du cadavre pendu à un arbre de Leo Frank, entouré de plusieurs hommes, et l'autre de l'arbre seul, accompagné de la mention « l'arbre où Frank a été pendu ». La raison majeure de leur présence dans la série tient au fait que la renaissance du Klan en 1915 est corrélée au lynchage de Frank et même si son implication directe n'a pas été formellement établie<sup>1537</sup>, le meurtre porte néanmoins sa signature. Accusé de l'assassinat d'une ouvrière de treize ans, Mary Phagan, Leo Frank<sup>1538</sup>, juif new-yorkais et directeur de l'usine où travaillait la victime, est enlevé de sa prison par un groupe d'hommes auto-désignés *The Knights of Mary Phagan* (les chevaliers de Mary Phagan). Frank est assassiné parce que juif mais il n'est pas torturé. À l'instar d'Henry Smith, son lynchage est parmi les plus médiatisés de ce début de siècle, grâce à la photographie mais aussi à une nouvelle innovation technique, le cinéma. Des milliers de personnes se déplacent pour voir le corps encore pendu sur la scène du lynchage ou aux pompes funèbres lorsqu'il y est transféré. Les photographies professionnelles prises à l'occasion se déclinent en multiples photos-cartes souvenirs et cartes postales envoyées désormais sous enveloppe suite à l'interdiction de 1908 d'expédier ce type d'images par la poste<sup>1539</sup>. Une carte postale<sup>1540</sup>, par exemple, se compose de plusieurs images : le portrait de Leo Frank, une vue de l'usine où il travaillait avec la victime et une photographie du

<sup>1535</sup> Manfred Berg, op. cit.

<sup>1536</sup> Richard Maxwell Brown, chap. cit. p. 38

<sup>1537</sup> C'est ce qu'affirme l'historienne Nancy MacLean, laquelle souligne par ailleurs, les liens avec le KKK, in Nancy MacLean, *Behind the Mask of Chivalry: The Making of the Second Ku Klux Klan*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 12

<sup>1538</sup> Sur l'affaire Leo Frank, voir Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence: Films of Social Conscience in the Silent Era*, New York, Alfred A. Knopf, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1990)]; Manfred Berg, op. cit.; Nancy MacLean, "Gender, Sexuality and The Politics of Lynching: The Leo Frank Case Revisited" in William Fitzhugh Brundage (ed.), *Under Sentence of Death: Lynching in The South*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1997, pp. 158-188

<sup>1539</sup> Amy Louise Wood, op. cit. p. 109

<sup>1540</sup> Bibliothèque numérique de Géorgie : [https://dlg.usg.edu/record/dlg\\_vang\\_cob852-86](https://dlg.usg.edu/record/dlg_vang_cob852-86)

lynchage<sup>1541</sup>, avec au premier plan, deux hommes de dos regardant son corps inerte pendu à un arbre. Sur la photo-carte reproduite par Karen, le cadavre se trouve de face, entouré d'hommes. Il s'agit d'un tirage dont le négatif a été inversé mais aussi recadré: sur l'image originale, en effet, se trouve sur la gauche un photographe muni de son appareil à soufflets<sup>1542</sup>, lequel demeure quasi invisible sur la droite de la photo-carte de Karen.

Succédant à l'enregistrement sonore, c'est l'enregistrement cinématographique qui contribue, cette fois, à sa large diffusion: deux films d'actualités, l'un de Pathé, l'autre de Gaumont, destinés aux salles de cinéma, ont en effet été tournés sur la scène de crime, avant que le corps de Frank ne soit descendu<sup>1543</sup>. Le directeur d'un théâtre d'Atlanta en fait une telle promotion que la police doit intervenir, selon le magazine *Variety*:

« La police s'opposait moins aux images qu'au procédé extrême que le directeur Logan employa pour faire la publicité du "spectacle". Il a traversé la ville dans un gros camion équipé d'un ensemble de petits carillons qui tintaient en continu et d'un panneau sur chacun de ses côtés qui indiquait "Leo Frank lynché. Scènes réelles du lynchage au Georgian aujourd'hui." La police, qui a jugé que la présentation dans le hall du théâtre était quelque peu "lourde", n'avait d'autres solutions que de tout supprimer.<sup>1544</sup> »

On apprend également dans le très influent journal de l'industrie cinématographique, *The Moving Picture World*, que la police de Philadelphie recommande aux théâtres de ne pas les projeter<sup>1545</sup> et que le comité de censure du Kansas débat encore sur l'autorisation ou l'interdiction de leur diffusion<sup>1546</sup>. Le lynchage de Frank fait également l'objet d'un documentaire suivi d'un film de fiction réalisé par un farouche opposant

1541 L'original se trouve à la Library of Congress mais elle ne peut pas être agrandie sur le site (<https://www.loc.gov/pictures/item/2004669761/>); elle est visible en revanche sur le site: <https://www.leofrank.org/image-gallery/lynchers/>

1542 Voir la carte postale dans la collection du Museum of Fine Arts de Boston: <https://collections.mfa.org/objects/621208/the-lynching-of-leo-frank.jsessionid=23996F47AAFF1C8D66639595C58FD20C> et la collection des Archives de Géorgie: <https://vault.georgiaarchives.org/digital/collection/vg2/search/searchterm/Leo%20Frank> ou celle de la Bibliothèque numérique de Géorgie: [https://dlg.usg.edu/records?f%5Bsubject\\_facet%5D%5B%5D=Lynching--Georgia--Marietta&f%5Btype\\_facet%5D%5B%5D=StillImage&only\\_path=true](https://dlg.usg.edu/records?f%5Bsubject_facet%5D%5B%5D=Lynching--Georgia--Marietta&f%5Btype_facet%5D%5B%5D=StillImage&only_path=true)

1543 Kevin Brownlow, op. cit.

1544 *Variety*, 27 août 1915, p. 15 "The police did not object as much against the picture as they did to the extreme method utilized by Manager Logan in advertising the 'attraction.' A large auto truck was driven through the city with a set of chimes playing continually, calling attention to the sign displayed on its sides reading 'Leo M. Frank Lynched. Actual scenes of the lynching at the Georgian today.' The lobby display at the theatre was considered somewhat 'strong' by the police who saw no other way to adjust except to suppress the exhibition."

1545 *The Moving Picture World*, 18 septembre 1915, p. 2026

1546 Ibid. p. 2027

à la peine de mort, Hal Reid<sup>1547</sup> et, selon l'historien Robert Jackson<sup>1548</sup>, il inspirera encore, les années suivantes, de multiples films.

C'est encore un film qui favorise la renaissance du Klan cette année-là : *The Birth of a Nation*<sup>1549</sup> (*Naissance d'une nation*), réalisé par un ancien confédéré<sup>1550</sup>, D. W. Griffith. Couronné de succès dès sa sortie, le film est clairement nostalgique d'un Sud esclavagiste, présentant les Klanners en héros romantiques et l'homme noir en bête assoiffée de sexe. Le film s'adresse sans aucun doute aux Sudistes tant il justifie et célèbre le racisme biologique, ainsi que l'explique l'historienne Amy Louise Wood :

« Nulle part ailleurs en Amérique, la réaction du public n'a été aussi forte que dans le Sud. Les images projetées d'agressions sexuelles de Noirs contre des femmes blanches et la réponse vengeresse du Klan à ces agressions étaient intelligibles de manière immédiate et familière aux spectateurs déjà profondément imprégnés de la rhétorique et des images glorifiant le lynchage. De plus, les fortes réactions émotionnelles et viscérales des spectateurs devant ces scènes manifestaient un esprit communautaire identique, uni autour de la croyance en la supériorité blanche, que *Naissance* lui-même décrivait et célébrait. Par conséquent, regarder le film légitimait ce sentiment collectif. Autrement dit, à l'instar des premiers films de lynchage, *Naissance* transformait le public en spectateurs de lynchage et rendait leur consommation de violence respectable, voire légitime<sup>1551</sup>. »

Dans le sillage du film, le Klan renaît officiellement de ses cendres lors d'une cérémonie<sup>1552</sup> au cours de laquelle William Joseph Simmons, ancien prédicateur itinérant et futur *Imperial Wizard* (Sorcier Impérial) brûle une croix sur la *Stone Mountain* près d'Atlanta. Le groupe d'une trentaine d'hommes se baptise les *Knights of the Ku Klux Klan* (Les Chevaliers du Ku Klux Klan). Cette deuxième renaissance du Klan constitue la plus prospère de ses trois phases : son expansion dépasse les frontières des États sudistes pour devenir, au début des années 1920, une organisation

<sup>1547</sup> Si le documentaire de Reid, *Leo M. Frank (Showing Life in Jail) and Governor Slaton*, est perdu aujourd'hui, ce film en revanche nous est parvenu : *Thou Shall Not Kill*, Hal Reid (réalisateur), USA, Circle Film Corp., 1915 ; voir Kevin Brownlow, op. cit.

<sup>1548</sup> Robert Jackson, *Fade In, Crossroads: A History of the Southern Cinema*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 192

<sup>1549</sup> *The Birth of a Nation*, D. W. Griffith (réalisateur), USA, David W. Griffith Corp., 1915, film 190 min

<sup>1550</sup> Jack Temple Kirby, "D. W. Griffith's Racial Portraiture", *Phylon*, Vol. 39, n° 2, 1978, pp. 118-127

<sup>1551</sup> Amy Louise Wood, op. cit. p. 150 "Nowhere was audience reaction as strong as in the South. The images that the film projected of black sexual assault against white women and the Klan's vengeance for those assaults imparted immediate and familiar meanings for viewers already well acquainted with and deeply invested in prolynching rhetoric and images. Moreover, spectators' strong emotional and visceral responses to these scenes evinced the same mob spirit, united in a sense of white superiority, that Birth itself depicted and celebrated. Watching the film, in turn, legitimated that crowd sensibility. In other words, as with early lynching films, Birth transformed audiences into lynching spectators and made their spectatorship of violence respectable, even righteous."

<sup>1552</sup> Le jour de Thanksgiving Day 1915, le 25 novembre.

réellement nationale, rassemblée sous une autorité bien plus centralisée que la fois précédente. S'il ne compte que 4000 adhésions en 1919, celles-ci atteignent le chiffre record de 700 000 trois ans plus tard et ses actifs s'élèvent à plus de 400 000 dollars<sup>1553</sup>. Autre nouveauté de cette refonte du Klan, le cercle des personnes ciblées englobent maintenant les catholiques mais aussi les protestants qui refusent de se plier au dogme fondamentaliste des états de la bien-nommée *Bible Belt*<sup>1554</sup> (littéralement, ceinture biblique). À la faveur d'une succession de scandales en tous genres, notamment financiers, l'aura du Klan pâlit à nouveau à la fin des années 1920. Cette nouvelle éclipse n'efface en rien l'idéologie suprémaciste blanche et si les lynchages de Noirs tendent à diminuer à mesure qu'augmentent les condamnations à la peine capitale au cours des années 1930<sup>1555</sup>, ils ne vont jamais entièrement disparaître.

En 1945, soit un an avant le quadruple meurtre du pont Moore's Ford, une gigantesque croix brûle à nouveau sur la *Stone Mountain* pour célébrer la troisième renaissance du Klan sous le nom, cette fois, d'*Association of Georgia Klans* (Association des Klans de Géorgie). Sous l'impulsion de son nouveau leader, Samuel Green, obstétricien à Atlanta, le Klan essaime en Géorgie, en Alabama, en Floride, dans le Tennessee et les deux Caroline. Toutefois, les premiers frémissements d'une évolution des opinions émergent. Le président Truman et de nombreux hommes politiques, toutes tendances confondues, prennent conscience de l'infamie que représentent les lynchages pour une nation qui entend s'ériger en première puissance du monde libre. Les campagnes anti-lynchage menées dès le début du siècle par diverses mouvements en faveur des droits civiques, notamment le NAACP<sup>1556</sup> et le CIC<sup>1557</sup>, portent leur fruit auprès du grand public, de plus en plus choqué par ce type d'exactions sanglantes. De plus, les champs de bataille ont donné un nouvel aplomb aux soldats afro-américains qui, à leur retour, se sentent nettement moins enclins que leurs aînés à tolérer la

<sup>1553</sup> Charles O. Jackson, "William J. Simmons: A Career in Ku Kluxism", *The Georgia Historical Quarterly*, Vol. 50, n° 4, 1966, pp. 351-365

<sup>1554</sup> La Bible Belt correspond à peu près aux États sudistes: les deux Caroline, Mississippi, Arkansas, Louisiane, Géorgie, Oklahoma, Tennessee, Alabama, Virginie. D'autres États aussi comme le Missouri, le Kentucky, une partie du Texas, de la Floride, de l'Ohio, de l'Illinois et de l'Indiana.

<sup>1555</sup> Manfred Berg voit en effet une corrélation entre la diminution des lynchages et l'augmentation de 44 % des condamnations à mort envers les Noirs dans les années 1930. Manfred Berg, op. cit.

<sup>1556</sup> National Association for the Advancement of Colored People fondée en 1909 entre autres par le sociologue W.E.B. Du Bois et la journaliste Ida B. Wells

<sup>1557</sup> Commission on Interracial Cooperation fondée en 1919 à Atlanta par Lugenia Burns Hope, John J. Eagan et Will Alexander

privation de leurs droits et la violence à leur rencontre. Plus largement, les Noirs du Nord et de l'Ouest du pays, profitant d'une certaine prospérité économique depuis la guerre, revendiquent leurs droits de manière plus affirmée. En contrecoup, les États du Sud sont le théâtre de soubresauts dramatiques et meurtriers auxquels se livrent une vaste nébuleuse de groupuscules suprémacistes blancs, affiliés de près ou de loin au Klan, comme en témoigne le lynchage sur le pont de Moore's Ford. Entre 1954, date à laquelle la Cour Suprême rend son arrêt<sup>1558</sup> sur l'inconstitutionnalité de la ségrégation scolaire et 1968, année de l'assassinat de Martin Luther King, les exactions racistes s'amplifient à un rythme journalier : intimidations, représailles, passages à tabac, émeutes sanglantes, meurtres, incendies et attentats à la bombe. N'agissant plus au nom de la justice populaire, le Klan adopte une nouvelle manière d'opérer, rapide et discrète. Ses meurtres sont malgré tout considérés comme des lynchages puisque le Klan les exécute en toute impunité, avec la bénédiction de la population, des jurés et des autorités, autant politiques que judiciaires. C'est la raison pour laquelle Anthony Karen intègre la photographie du lynchage de Leo Frank à sa série majoritairement dédiée aux assassinats du Klan durant la période des droits civiques.

L'assassinat de Willie Edwards en Alabama au mois de janvier 1957, illustre cette nouvelle stratégie criminelle du Klan : sous le prétexte qu'il aurait fait des avances à une femme blanche, Edwards est kidnappé par quatre Klansmen qui le conduisent sur le pont Tyler-Goodwin (près de Montgomery) et le forcent à sauter dans la rivière Alabama, une quarantaine de mètres au-dessous. Son corps est repêché trois mois plus tard. Les officiels s'empressent de qualifier les causes de la mort d'inconnues et de rendre promptement le corps à sa femme, Sarah Edwards. Anthony Karen a photographié l'ancienne route qui menait au pont, détruit en 1985. Bordée de chaque côté par de hautes broussailles, envahie de feuilles mortes et trouée de larges flaques d'eau, elle est à peine visible sur le cliché en noir et blanc. Un arbre mort est couché en travers. La végétation coupe la perspective et empêche d'apercevoir la rivière. Il ressort de l'image un triste sentiment d'abandon qui peut être lu comme une métaphore visuelle du cas de Willie Edwards : une mort anonyme, passée entre

---

<sup>1558</sup> Brown v. Board of Education of Topeka, rendu le 17 mai 1954

les mailles du filet médiatique, qualifiée de « noyade » dans un vague entrefilet du journal local<sup>1559</sup>. Son meurtre tombe dans l'oubli jusqu'en 1976, quand le procureur de l'État de l'Alabama, Bill Baxley, chargé de rouvrir plusieurs affaires de meurtres racistes, s'y intéresse. Un ancien Klansman, Raymond Britt, déjà acquitté dans deux attentats à la bombe, accepte de témoigner en échange de son immunité. Il raconte précisément comment lui et trois Klansmen nommément cités – Henry Alexander, Sonny Kyle Livingston, James York –, ont forcé Willie Edwards à sauter du pont. Malgré tout et à la surprise générale, le vieux juge Frank Embry (plus de quatre-vingts ans) rend une fin de non-recevoir, arguant qu'il ne pouvait y avoir homicide puisque la cause de la mort n'était pas connue. L'affaire rebondit en 1993, lorsque la compagne d'Henry Alexander affirme, cours d'une interview télévisée, que celui-ci a avoué le meurtre d'Edwards sur son lit de mort. Elle confirme les noms précédemment livrés par Britt. La complicité du FBI dans le classement de ce type de meurtres émerge par la même occasion : le Bureau avait volontairement dissimulé des preuves pour éviter un procès à Henry Alexander au prétexte qu'il était un de leurs informateurs. En 1997, la procureure du comté de Montgomery ordonne une nouvelle autopsie du corps, enterré maintenant depuis quarante ans. La mort par homicide est cette fois reconnue et relance l'enquête bien qu'il ne reste que deux suspects encore en vie. Convoqué, le grand jury admet la responsabilité du Ku Klux Klan mais n'inculpe personne. En 2011, le Ministère de la justice demande au FBI de réexaminer le dossier avant de le clore définitivement en 2013<sup>1560</sup>. Le crime d'Edwards montre, à l'instar de centaines d'autres<sup>1561</sup>, que malgré les fortes présomptions de culpabilité qui pèsent sur eux, les bourreaux bénéficient d'une impunité toujours renouvelée.

Lorsqu'en 1964, la ségrégation est définitivement abolie avec la promulgation de la loi sur les droits civils (*Civil Rights Act*), rien ne le laissait pourtant présager. Certes,

<sup>1559</sup> Le *Montgomery Advertiser* selon Wayne Greenhaw, *Fighting the devil in Dixie: how civil rights activists took on the Ku Klux Klan in Alabama*, Chicago, Lawrence Hill Books, 2011, p. 16

<sup>1560</sup> L'article de Liz Ryan, "Willie Edwards Jr.: The Klan sought to erase his memory, his family made sure it endured" sur le site d'informations, *Alabama Political Reporter*; résume très bien toutes les différentes étapes judiciaires. [en ligne : <https://www.alreporter.com/2022/03/29/willie-edwards-jr-the-klan-sought-to-erase-his-memory-his-family-made-sure-it-endured/>]; voir aussi Wayne Greenhaw, op. cit. et Paige Eugenia Young, *Unknown Martyr: The Murder of Willie Edwards, Jr., and Civil Rights Violence in Montgomery, Alabama*, Master of Arts, under the direction of Robert Pratt, Athens, University of Georgia, 2003, 242 p.

<sup>1561</sup> Le livre de l'écrivain Michael Newton, par exemple, répertorie des centaines et des centaines de meurtres d'Afro-Américains commis entre 1934 et 1970, toujours non résolus aujourd'hui. Michael Newton, *Unsolved Civil Rights Murder Cases, 1934-1970*, Jefferson, McFarland Publishing, 2016

une majorité de l'opinion publique blanche, sensibilisée depuis un moment déjà aux atrocités des lynchages, voit d'un mauvais œil les lois « Jim Crow » des États sudistes. Mais ses sentiments vis-à-vis des Afro-Américains demeurent ambigus tant le racisme est profondément enraciné dans la culture américaine. Quant au monde politique, sa duplicité est pire encore, entre un parti démocrate qui compte dans ses rangs tous les sénateurs et gouverneurs ségrégationnistes, élus la plupart du temps avec l'aide du Ku Klux Klan, et des Républicains abolitionnistes, mais passifs et souvent lâches. Lors des débats sénatoriaux de 2005, le sénateur républicain de Virginie, George Allen, a reconnu l'inaction coupable du sénat, en prenant pour exemple leur refus constamment renouvelé de légiférer sur le lynchage :

« Malheureusement, l'histoire de cette auguste institution est entachée [...] L'un des échecs du Sénat est de ne pas avoir agi quand il le fallait. C'était une époque où nous essayions d'établir l'égalité des chances entre tous les Américains. Pourtant, ce ne fut manifestement pas le cas. [...] Aucune justification n'est possible. Ils avaient clairement tort. Ils ont regardé ailleurs. Ils ont tourné la tête. [...] Ils ont accepté et autorisé des agissements odieux et plein de haine.<sup>1562</sup> »

Ainsi, au début des années 1960, la fin de la ségrégation est loin d'être acquise<sup>1563</sup>. Le mouvement pour les droits civiques, mené entre autres par Martin Luther King, réalise que pour s'attirer les faveurs de l'opinion blanche modérée et faire réagir au plus haut niveau de l'État, la démonstration de masse est nécessaire mais pas suffisante. Il faut rendre visible la violence et la brutalité raciste, il faut que les discours sur la souffrance des Afro-Américains soient visuellement restitués. Autrement dit, il leur faut gagner la guerre des images. Les stratèges du mouvement préparent ainsi le « projet C » : œuvrer pour une confrontation entre les manifestants non-violents et la police afin d'exposer aux yeux de tous la cruauté des suprémacistes sudistes<sup>1564</sup>.

<sup>1562</sup> Apologizing to Lynching Victims and Their Descendants: Congressional Record Vol. 151, n° 77 (Senate - June 13, 2005) page S6371 "Unfortunately, this August body has a stain on its history [...] It is one of the failures of the Senate to take action when action was most needed. It was a time where we were trying to make sure all Americans had equal opportunity. However, that clearly was not the case. [...] There is no rationale. They were clearly wrong. They turned their eyes. They turned their heads. [...] There was an acceptance and a condonation of vile, hate-filled activity." [en ligne: <https://www.congress.gov/congressional-record/2005/06/13/senate-section/article/S6364-3>]

<sup>1563</sup> Selon David B. Oppenheimer, professeur de droit et spécialiste de la discrimination, en 1963, John Kennedy refuse catégoriquement de présenter un projet de loi sur les droits civils. David B. Oppenheimer, "Kennedy, King, Shuttlesworth and Walker: The Events Leading to the Introduction of the Civil Rights Act of 1964", *University of San Francisco Law Review*, Vol. 29, 1995, pp. 645-679

<sup>1564</sup> Voir Frances Fox Piven, Richard A. Cloward, *Poor People's Movements: Why they succeed, How They Fail*, New York, Vintage Books, 1979 (1<sup>re</sup> éd. 1977); pp. 181-263

Le choix de la ville de Birmingham dans l'Alabama tombe sous le sens car c'est là où règne la ségrégation la plus féroce, comme l'expliquera King quelques mois plus tard :

« Les racistes du coin ont, en toute impunité, intimidé, harcelé et même tué des Nègres. L'un des exemples les plus récents et les plus saisissants de la terreur qui règne à Birmingham a été la castration d'un homme noir<sup>1565</sup> dont le corps mutilé avait été abandonné sur une route déserte. Aucune maison noire n'est à l'abri des bombes et des incendies. Entre 1957 et le mois de janvier 1963, et alors que Birmingham a toujours affirmé que ses Nègres étaient "heureux", il y a eu dix-sept attentats à la bombe, jamais résolus, contre des églises noires et des maisons de leaders des droits civiques. [...] Vous viviez dans la plus grande ville d'un État policier, présidé par un gouverneur George Wallace dont le vœu d'investiture a été de promettre "la ségrégation maintenant, la ségrégation demain, la ségrégation pour toujours !" Vous viviez, en fait, dans la ville la plus ségrégationniste d'Amérique.<sup>1566</sup> »

Dès avril 1963, les actions sit-ins, manifestations, boycotts commencent mais les scènes les plus marquantes se déroulent au début du mois de mai dans le parc Kelly Ingram où de nombreux jeunes manifestants, étudiants, lycéens ou collégiens, se rassemblent. Pour les disperser, le commissaire Eugene « Bull » Connor, raciste notoire, recourt aux bergers allemands des brigades cynophiles et aux lances à incendie des pompiers anti-émeutes. À une époque où la télévision a déjà pénétré 90 % des foyers américains, les images filmées sont dévastatrices<sup>1567</sup>. Les photographies le sont tout autant et si la presse sudiste locale les ignore, la presse nationale et internationale les publie. Deux séries d'images, l'une réalisée par Bill Hudson et l'autre par Charles Moore, se distinguent particulièrement et sont diffusées à grande échelle par l'Associated Press. Sous le titre « Dogs and Hoses

<sup>1565</sup> Il s'agit de Judge Edward Aaron, kidnappé au hasard par six membres du KKK en septembre 1957 qui l'ont castré à l'aide d'une lame de rasoir puis l'ont laissé pour mort près d'une route. C'est l'un des très rares cas de l'époque où les meurtriers sont identifiés, arrêtés, jugés et condamnés, même si quatre d'entre eux sont finalement graciés par le gouverneur démocrate George Wallace.

<sup>1566</sup> Martin Luther King, Jr., *Why We Can't Wait*, London, Penguin Classics, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1964) [édition numérique non paginée] "Local racists have intimidated, mobbed, and even killed Negroes with impunity. One of the more vivid and recent examples of the terror of Birmingham was the castration of a Negro man, whose mutilated body had then been abandoned on a lonely road. No Negro home was protected from bombings and burnings. From the year 1957 through January of 1963, while Birmingham was still claiming that its Negroes were "satisfied," seventeen unsolved bombings of Negro churches and homes of civil-rights leaders had occurred. [...] You would be living in the largest city of a police state, presided over by a governor George Wallace whose inauguration vow had been a pledge of 'segregation now, segregation tomorrow, segregation forever!' You would be living, in fact, in the most segregated city in America."

<sup>1567</sup> Le journaliste Paul Hemphill dira "Those days in May created the most chilling television images recorded during the civil rights movement in America." Hemphill cité in Davi Johnson, "Martin Luther King Jr.'s 1963 Birmingham Campaign as Image Event", *Rhetoric & Public Affairs*, Vol. 10, no 1, Spring 2007, pp. 1-25

Repulse Negroes at Birmingham » (Les chiens et les lances à eau repoussent les Nègres à Birmingham), le *New York Times*<sup>1568</sup> fait sa une avec trois images d'Hudson, dont l'une est aujourd'hui devenu iconique: un jeune Noir, parfaitement stoïque, subit l'assaut d'un berger allemand jeté tous crocs dehors sur lui. La photographie est d'autant plus accablante que le policier maître-chien agrippe le garçon au revers de son gilet et semble l'empêcher de bouger. Non moins iconiques, les clichés de Moore paraissent dans le média le plus influent du pays<sup>1569</sup>, l'hebdomadaire *Life* qui consacre onze pages aux évènements de Birmingham. Si le texte de l'article répugne à blâmer ouvertement la mentalité raciste des habitants et ne donne la parole qu'à seize Blancs « ébranlés » et « perplexes<sup>1570</sup> », l'ensemble est malgré tout ravageur pour les partisans de la ségrégation. Le récit s'ouvre sur une photographie pleine page d'une femme et de deux jeunes garçons (la mère et ses fils ?) plaqués contre un mur par la violence d'une lance à eau. Suivent d'autres images de gens brutalement terrassés par l'eau puis plusieurs clichés d'une même scène: des chiens « vicieux<sup>1571</sup> » en train de déchiqueter le pantalon d'un homme qui tente en vain de leur échapper. C'est l'une d'entre elles qu'Andy Warhol<sup>1572</sup> choisira pour sa lithographie *Birmingham Race Riot* (1964), comprise dans sa série des *Death and Disasters*.

Suite à la diffusion de ces images, l'un des instigateurs des manifestations, Wyatt Tee Walker<sup>1573</sup>, est satisfait: « Bien sûr, les gens se sont fait mordre par les chiens! Je dirais au moins deux ou trois. Mais cher ami, une image vaut mille mots!<sup>1574</sup> ». King évoque rétrospectivement leur efficacité redoutable:

« La brutalité avec laquelle les autorités réprimait l'individu noir est devenue inopérante à partir de l'instant où elle ne pouvait plus s'accomplir de manière

<sup>1568</sup> *The New York Times*, 4 mai 1963

<sup>1569</sup> En 1954, *Life* a environ 5,5 millions d'abonnés et augmente ses tirages régulièrement pour atteindre plus de 7 millions en 1965. Michael DiBari, spécialiste des médias visuels et de photojournalisme, explique qu'il faut y ajouter son « coefficient de transmission » (pass-along factor), c'est-à-dire le fait qu'il est transmis et lu par d'autres personnes que l'abonné: ainsi, au début de 1965, on estime que la totalité de ses lecteurs s'élève à 32 millions. Michael DiBari, *Advancing the Civil Rights Movement: Race and Geography of Life Magazine's Visual Representation, 1954-1965*, Lanham, Lexington Books, 2017, p. 8

<sup>1570</sup> *Life*, 17 mai 1963, p. 36 "The white people of that city, shaken by recent events, are perplexed about what to do."

<sup>1571</sup> Ibid. "With vicious guard dogs, the police attacked the marchers [...]"

<sup>1572</sup> Warhol recadre et inverse l'image initiale: dans sa lithographie, le chien et le policier se retrouve à gauche de l'image.

<sup>1573</sup> Activiste de la première heure aux côtés de Martin Luther King avec lequel il fonde le Southern Christian Leadership Conference (SCLC) en 1957 et dont il devient le président en 1960. Il est l'un des stratèges du « projet C ». Voir Frances Fox Piven, Richard A. Cloward, op. cit. p. 241

<sup>1574</sup> Cité in Diane McWhorter, *Carry Me Home, Birmingham, Alabama: The Climactic Battle of The Civil Rights Revolution*, New York, Simon & Schuster Paperbacks, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 2001) [édition numérique non paginée] "Sure, people got bit by the dogs!" Walker said later. "I'd say at least two or three. But a picture is worth a thousand words, dahlin'."

discrète et sans témoins. Elle a été capturée — comme on capture le fugitif d'un pénitencier — dans les gigantesques cercles de lumière des projecteurs. Elle a été saisie par un éclat éblouissant qui a révélé au monde entier sa vérité brutale.<sup>1575</sup> »

Le président Kennedy est effectivement écœuré<sup>1576</sup> par ce qu'il a vu. Sa réponse ne se fait pas attendre et le 11 juin, il s'adresse à la nation dans une allocution télévisée :

« Devant l'ampleur des appels à l'égalité à Birmingham ou ailleurs, aucune ville, aucun État, ni aucun corps législatif ne peut raisonnablement choisir de les ignorer. [...] Cela ne peut pas se résoudre par la répression policière. On ne peut pas laisser s'amplifier les manifestations. On ne peut pas non plus les apaiser avec des gestes ou des paroles symboliques. C'est le moment d'agir au Congrès, d'agir dans votre État et votre localité et, surtout, sur l'ensemble de notre vie quotidienne. [...] Dès lors, je demande au Congrès de voter une loi donnant à tous les Américains le droit d'être servis dans les établissements ouverts au public — hôtels, restaurants, théâtres, commerces et autres de ce type. Cela me semble être un droit fondamental. Le dénier constitue une indignité injustifiée qu'aucun Américain, en 1963, ne devrait endurer, comme c'est le cas pour nombre d'entre eux. [...] Je demande également au Congrès d'autoriser le gouvernement fédéral à jouer un rôle plus actif dans les actions en justice visant à mettre fin à la ségrégation dans l'enseignement public. [...] D'autres moyens seront également requis, pour protéger le droit de vote notamment. [...] Nous sommes en droit d'attendre de la communauté noire qu'elle se montre digne de confiance et qu'elle respecte la loi, mais en retour, elle est en droit d'attendre que la loi se montre équitable et que la Constitution ne regarde pas la couleur de la peau, comme le disait le juge Harlan au tournant du siècle.<sup>1577</sup> »

Très tôt le lendemain matin, à Jackson dans le Mississippi, Medgar Evers, militant du NAACP<sup>1578</sup>, rentre d'une réunion organisée à la dernière minute la veille

<sup>1575</sup> Martin Luther King, Jr., op. cit. "The brutality with which officials would have quelled the black individual became impotent when it could not be pursued with stealth and remain unobserved. It was caught — as a fugitive from a penitentiary is often caught — in gigantic circling spotlights. It was imprisoned in a luminous glare revealing the naked truth to the whole world."

<sup>1576</sup> David B. Oppenheimer, art. cit. "In response to the police violence, President Kennedy stated that the newspaper photographs had made him 'sick.'"

<sup>1577</sup> Discours de J. F. Kennedy le 11 juin 1963 sur CBS depuis le Bureau ovale. "The events in Birmingham and elsewhere have so increased the cries for equality that no city or State or legislative body can prudently choose to ignore them. [...] It cannot be met by repressive police action. It cannot be left to increased demonstrations in the streets. It cannot be quieted by token moves or talk. It is a time to act in the Congress, in your State and local legislative body and, above all, in all of our daily lives. [...] I am, therefore, asking the Congress to enact legislation giving all Americans the right to be served in facilities which are open to the public — hotels, restaurants, theaters, retail stores, and similar establishments. This seems to me to be an elementary right. Its denial is an arbitrary indignity that no American in 1963 should have to endure, but many do. [...] I'm also asking the Congress to authorize the Federal Government to participate more fully in lawsuits designed to end segregation in public education. [...] Other features will be also requested, including greater protection for the right to vote. [...] We have a right to expect that the Negro community will be responsible, will uphold the law, but they have a right to expect that the law will be fair, that the Constitution will be color blind, as Justice Harlan said at the turn of the century." [en ligne : <https://www.americanrhetoric.com/speeches/jfkcivilrights.htm>]

<sup>1578</sup> National Association for the Advancement of Colored People

au soir, suite à l’allocution de Kennedy. À peine sorti de sa voiture garée dans l’allée de sa maison, Evers est atteint d’une balle dans le dos. Quelques secondes plus tard, sa femme Myrlie le découvre mort sur le pas de la porte. Un fusil est retrouvé à proximité de la scène de crime. Plusieurs témoins indiquent la présence sur les lieux de la voiture de Byron de la Beckwith, un vendeur d’engrais local, connu pour sa détestation des Noirs et des juifs et ses liens étroits avec le Ku Klux Klan et le Citizens’ Councils (comités de citoyens)<sup>1579</sup>, surnommé le « Klan en col blanc<sup>1580</sup> ». Les empreintes sur l’arme du crime confortent leurs déclarations et permettent d’accuser de la Beckwith. Malgré les preuves accablantes, les deux procès qui se tiennent en 1964 n’aboutissent à aucune condamnation, les deux jurys exclusivement blancs ne parvenant pas à une décision unanime. En 1989, le journal de Jackson, *The Clarion-Ledger*, publie des documents prouvant qu’une agence ségrégationniste de l’État du Mississippi<sup>1581</sup> avait non seulement mis Medgar Evers sous surveillance peu avant son assassinat mais avait aussi truqué la sélection des jurés pour le deuxième procès du meurtrier. La nouvelle enquête aboutit, en 1994, à un troisième procès à la suite duquel De La Beckwith est condamné pour meurtre.

La scène de crime d’Evers, le pas de la porte où sa femme l’a trouvé mort, et le fusil de Beckwith, conservé au département des archives et de l’histoire du Mississippi<sup>1582</sup>, font partie des images de la série d’Anthony Karen. Celui-ci a photographié le fusil de deux manières : posé sur une table, face à une croix du Klan à demi consumée, comme pour symboliser les deux extrêmes d’une même terreur, et tenu dans les mains de l’une des conservatrices des archives. Le décor administratif et l’absence de toute théâtralisation esthétique des deux images sous-tendent l’idée que ces meurtres racistes suivaient une routine ordinaire, presque bureaucratique. Ces images donnent un écho visuel aux interrogations quant à la cruauté des lynchages et la banalité de leurs auteurs, une « banalité du mal » que Berg évoque ainsi :

<sup>1579</sup> Sur la formation et l’histoire du Citizen’s Council, voir l’article de l’historienne Stephanie R. Rolph d’octobre 2019 sur le site Mississippi History Now [en ligne : <https://mshistorynow.mdah.ms.gov/issue/the-citizens-council>] et la réédition du livre de la journaliste Maryanne Vollers dédié plus largement au meurtre de Medgar Evers et aux procès de Byron de la Beckwith : Maryanne Vollers, *Ghosts of Mississippi: The Murder of Medgar Evers, The Trials of Byron De La Beckwith, and The Haunting of The New South*, New York, Argo-Navis, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1995)

<sup>1580</sup> Maryanne Vollers, op. cit. [édition numérique non paginée], “[...] often called the white-collar Klan [...]”

<sup>1581</sup> La Mississippi State Sovereignty Commission créée en 1956 et dissoute en 1977 ; voir Maryanne Vollers, op. cit.

<sup>1582</sup> The Mississippi Department of Archives and History

« [...] les historiens se sont posés la question lancinante de savoir comment des “Américains ordinaires”, qui avaient des familles, allaient à l’église, occupaient des emplois stables et se prétendaient des citoyens respectueux des lois, étaient capables de perpétrer de telles atrocités sans jamais éprouver aucune culpabilité ni remords. [...] La plupart des actes de violence collective dans l’histoire, y compris les meurtres de masse, les génocides et les crimes de guerre, ont été commis non par des déviants pervers, mais par des “gens ordinaires” agissant en toute bonne conscience parce qu’ils recevaient des ordres, croyaient dans le bien-fondé de leur cause ou plus simplement, saisissaient l’opportunité d’exercer impunément un pouvoir de vie et de mort.<sup>1583</sup> »

Rejeton d’une vieille famille ruinée de planteurs sudistes, Beckwith incarne cet Américain ordinaire que son éducation raciste a rendu perméable aux thèses les plus extrêmes, notamment celles de Thomas Brady, juge à la Cour Suprême du Mississippi<sup>1584</sup>, qui en 1954 avertissait les Sudistes qu’ils devaient mener un « combat à mort » pour garder leur sang « blanc et pur », sinon « la bataille serait bientôt perdue<sup>1585</sup> ». À sa mort en 2001, Beckwith avait toujours la conviction chevillée au corps que les Blancs seraient réduits en esclaves une fois l’intégration des Afro-Américains achevée<sup>1586</sup>. Sa terreur et sa haine étaient restées aussi intactes que lorsqu’il avait tiré dans le dos de Medgar Evers.

Lorsque les lois « Jim Crow » prennent fin officiellement, la terreur et les meurtres ne s’arrêtent pas pour autant. La violence et l’idéologie suprémaciste persistantes sont au cœur du travail de Karen : il les montre en réunissant des scènes de crimes commis par le Ku Klux Klan entre 1964 et 1981 et des images récentes de l’organisation raciste rassemblements, portraits ou croix plantée et brûlée dans un jardin. Sa série sonne comme un rappel que le suprémacisme est toujours aussi vivace. Ses paysages de crime varient : tantôt charmants — une jolie berge éclairée d’un soleil matinal de la rivière

<sup>1583</sup> Manfred Berg, op. cit. “[...] historians have pondered the nagging question of why ‘ordinary Americans’ who had families, went to church, held steady jobs, and otherwise claimed to be law-abiding citizens were capable of perpetrating such atrocities while showing no signs of shame or remorse. [...] Most acts of collective violence in history, including mass murder, genocide, and war crimes, have been committed not by perverted aberrants but by ‘ordinary people’ acting in perfectly good conscience because they received orders, believed in noble causes, or simply saw an opportunity to exert power over life and death with impunity.”

<sup>1584</sup> Il est nommé en 1963 à la Cour Suprême du Mississippi.

<sup>1585</sup> “[...] if the people of the South do not now make up their minds that this is a mortal combat [...] to keep his blood white and pure, the battle will soon be lost.” Extrait d’un discours que le juge donne à Greenwood (Mississippi) et qu’il édite par la suite sous la forme d’un livret de seize pages : *A Review of Black Monday by Judge Tom P. Brady of the Fourteenth Circuit Court District Brookhaven, Miss. In an Address Made To The Indianola Citizens’ Council October 28th, 1954*, [téléchargeable en ligne : [https://egrove.olemiss.edu/citizens\\_pamph/3/](https://egrove.olemiss.edu/citizens_pamph/3/)]. Selon Maryanne Vollers, Beckwith, présent lors du discours, avait été subjugué par les paroles du juge. Il s’est d’ailleurs porté volontaire pour vendre le livret dans les rues de Greenwood. Maryanne Vollers, op. cit.

<sup>1586</sup> C’est ce que prétend le juge Brady au sujet de l’Inde dans *Black Monday*, p. 4 : “White slaves came after the integration had taken place [...]”

Sunflower<sup>1587</sup> où fut retrouvé en 1970 le cadavre de Rainey Pool , tantôt majestueux les grands pins de la forêt nationale d’Homochitto<sup>1588</sup> où furent torturés puis assassinés Charles Eddie Moore et Henry Hezekiah Dee , tantôt inquiétants une route forestière nocturne<sup>1589</sup>, éclairée par les phares d’une voiture à l’endroit précis où des Klansmen ont vidé plusieurs chargeurs de leur fusil de chasse sur Clifton Walker. D’autres images sont plus prosaïques : la porte de la maison de Medgar Evers, un terrain sur lequel se tenait la cordonnerie de Frank Morris avant que le Klan n’y mette le feu et le tue<sup>1590</sup> ou encore un bord de route où se dresse un panneau commémorant l’assassinat du lieutenant-colonel Lemuel Penn<sup>1591</sup>. Karen n’use d’aucun effet visuel ou esthétique comme pour mieux amplifier la banalité des lieux.

Karen indique très précisément dans chacune de ses légendes, les circonstances, les modes opératoires, les tortures éventuelles et l’issue judiciaire. Toutes les affaires qu’il choisit d’évoquer dressent un tableau sombre des pouvoirs politiques et des institutions judiciaires : leur inertie, leur indifférence ou leur refus de traduire en justice des coupables depuis longtemps identifiés. Elles exposent également la complicité, tout au long des décennies, du FBI et des services de police gangrenés par le Klan ou simplement ralliés à son idéologie. Les scènes de crime de Karen rappellent, comme en écho, le constat de Tafeni English<sup>1592</sup>, après la clôture définitive du meurtre de Willie Edwards : « Avec quelle facilité on classe les affaires quand il s’agit des Noirs<sup>1593</sup>. »

Si Karen ne nomme pas toujours les meurtriers mais les désigne plutôt sous le nom générique du Ku Klux Klan, aucun doute ne subsiste néanmoins quant aux responsabilités partagées de la communauté blanche. Ne pas mentionner clairement les responsables individuels et collectifs, fut l’une des critiques majeures adressées à une exposition itinérante de photographies et de cartes postales de lynchages, datées entre 1880 et 1960, qu’un brocanteur d’Atlanta avait dénichées chez des

<sup>1587</sup> Mississippi

<sup>1588</sup> Mississippi

<sup>1589</sup> À Woodville dans le Mississippi

<sup>1590</sup> Le 10 décembre 1964 à Ferriday en Louisiane.

<sup>1591</sup> Penn est abattu de plusieurs balles par plusieurs membres du Klan sur la route nationale 172, près de Colbert en Géorgie, le 11 juillet 1964.

<sup>1592</sup> Directrice du Civil Rights Memorial Center de l’association Southern Poverty Law Center à Montgomery en Alabama, laquelle a représenté et aidé la famille Edwards dans ses tentatives pour faire condamner les meurtriers de Willie Edwards.

<sup>1593</sup> “When it comes to black people, how easy it was to close the case”, Tafeni English citée dans l’article de Liz Ryan sur le site *Alabama Political Reporter* [en ligne : <https://www.alreporter.com/2022/03/29/willie-edwards-jr-the-klan-sought-to-erase-his-memory-his-family-made-sure-it-endured/>]

particuliers dans leurs greniers et leurs albums photos ou chinées dans des marchés aux puces locaux. Organisée dans une petite galerie de New York pour la première fois en janvier 2000, l'exposition rencontre un succès tel qu'elle tourne jusqu'en 2005 dans plusieurs grandes villes américaines, sous le titre *Without Sanctuary: Lynching Photography in America* (Sans sanctuaire: les photographies de lynchages en Amérique). Les commentaires réprobateurs ne portaient pas sur le fait de montrer de telles images mais sur leur présentation dépolitisée et l'absence de réflexion sur les responsabilités de chacun. C'est ce que dénonce l'historienne Grace Elizabeth Hale dans son compte rendu de l'exposition :

« L'histoire du lynchage exposée dans "Without Sanctuary" passe néanmoins sous silence ceux des Blancs qui ont participé à ces atrocités. Sur de nombreuses photos [...] les Blancs, les adultes et même les enfants, se tiennent là, souriants, à côté des cadavres et des cendres. Pourquoi nommer les morts et ne pas nommer les vivants sur ces images ? Pourquoi en apprenons-nous si peu sur ceux qui ont pris part aux tortures, sur ceux qui les ont photographiées et sur ceux qui ont envoyé ces cartes postales ? Pourquoi ne savons-nous rien sur ceux qui ont conservé ces images durant toutes ces années, ni sur ceux qui les ont vendues à James Allen, le brocanteur qui les a achetées et a réuni cette collection ? Qui est le propriétaire du bureau dans lequel Allen dit avoir trouvé sa première photographie de lynchage, celle de Leo Frank qu'il a achetée trente dollars ? Dans de nombreux cas [...] les enquêtes menées par la NAACP (National Association for the Advancement of Coloured People) sont facilement accessibles dans leurs archives de la Bibliothèque du Congrès. [...] les spectateurs se retrouvent devant une exposition analogue au spectacle que les lynchers eux-mêmes avaient élaboré. En se focalisant sur les victimes Noires plutôt que sur les Blancs meurtriers, tortionnaires ou, dans le meilleur des cas, spectateurs, en refusant d'aborder l'épineuse question de la race et de la violence dans l'histoire américaine, "Without Sanctuary" produit une nouvelle version de la vieille histoire ségrégationniste.<sup>1594</sup> »

---

<sup>1594</sup> Grace Elizabeth Hale, "Without Sanctuary," *Journal of American History*, Vol.89, n° 3, 2002, pp. 989-94 "The history of lynching on display in 'Without Sanctuary,' however, is almost entirely silent about the whites involved in the atrocities. In many of the photos [...] the whites, adults and even children, stand smiling with the corpses and the ash. Why do we learn the names of the dead in those images and not the names of the living? Why do we learn very little about the people who participated in the tortures, took the photographs, and sent the postcards? Why do we learn nothing about the people who saved the images down through the years and the people who sold them to James Allen, the antique and junk dealer who purchased the photographs in recent years and assembled this collection? Whose desk was it, after all, where Allen has claimed he located his first lynching photograph, an image of Leo Frank he bought for thirty dollars? [...] In many cases [...] NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) investigators' reports are readily available in that organization's papers at the Library of Congress. [...] viewers are left with an exhibit that is too close to the spectacle created by the lynchers themselves. 'Without Sanctuary's' focus on blacks as victims rather than whites as murderers, torturers, or at best spectators - its refusal to ask the hard questions about race and violence in American history - produces an updated version of that old segregating story."

L'historienne de l'art RM Wolff, s'interroge, pour sa part, sur le « nous » collectif employé par les commissaires de l'exposition et sur le terme « les Américains » du collectionneur James Allen, expliquant lors d'une interview que « les Américains ne parlent pas ouvertement du racisme parce qu'ils ne se rendent pas compte de sa cruauté ». Elle fait remarquer, à juste titre, que les militants du NAACP qui, en 1930, arboraient sur le devant de leur local une bannière où était écrit « un homme s'est fait lyncher hier », que les ouvriers noirs qui défilaient à Memphis en 1968 avec une pancarte « *I Am a Man* » (Je suis un homme) ou que ceux qui manifestent aujourd'hui avec des banderoles « *Black Lives Matter* » (La vie des Noirs comptent) ne font partie ni de ce « nous », ni des « Américains »<sup>1595</sup>. Et elle conclut :

« [...] qu'il est urgent de pointer du doigt avec quelle aisance le public venu voir les photographies de lynchage est réduit à n'être que « Blanc » ou « des Blancs naïfs/innocents » ou encore, comme dans le cas ci-dessus, à « des Américains ». À partir de cette préconception, les organisateurs de l'exposition et même les spectateurs continuent de considérer les musées comme des espaces de normalisation et de valorisation de la culture et de points de vue blancs. *Without Sanctuary* permet ainsi aux Blancs de voir, d'apprendre, de débattre et d'éprouver une émotion, mais ce faisant, l'exposition réintègre le lynchage dans le registre d'un spectacle destiné aux Blancs. Ne pas montrer que le lynchage appartient à ce registre, jadis et aujourd'hui, élude la question de la responsabilité en conservant un « nous » criminels, complices, photographes, curateurs, spectateurs anonyme et de ce fait, dispensé de rendre des comptes.<sup>1596</sup> »

Comprise sous cet angle, l'exposition se présente comme une sorte de resucée de la formule judiciaire canonique des crimes perpétrés « *at the hands of persons unknown* » (du fait d'auteurs inconnus<sup>1597</sup> ». Outre la question des responsabilités, l'exposition est également accusée de promouvoir l'idée que le lynchage appartient à un passé révolu, qu'il faut tourner la page et se réconcilier. Dans sa critique de *Without Sanctuary*, la

<sup>1595</sup> RM Wolff, "Persons Unknown: lynching Photographs in the Museum" in Elena Stylianou, Theopisti Stylianou-Lambert (eds.), *Museums and Photography: Displaying Death*, Abingdon, Routledge, 2017, p. 142

<sup>1596</sup> Ibid. "I find it urgent to call out how easily the audience for lynching photographs is reduced to 'whites,' or 'naïve/innocent whites,' or in the case above 'Americans.' In this reduction, exhibition organizers and even viewers continue to posit museums as spaces for normalizing and elevating white perspectives and culture. This returns *Without Sanctuary* back to an opportunity for whites to see, learn, dialogue, and feel, and in doing so, reiterates lynching as an activity of white spectacle. Failing to mark lynching as such an activity, both then and now, dodges accountability by keeping the 'we' of perpetrators, conspirators, photographers, curators, viewers anonymous and, thereby, un-accountable."

<sup>1597</sup> Voir Philip Dray, op. cit. et Ida B. Well, Jacqueline Jones Royster, op. cit.

professeure de droit et ardente défenseuse de la « théorie critique de la race<sup>1598</sup> », Patricia J. Williams, elle-même arrière-arrière-petite-fille d'une esclave, insiste sur ce point en particulier :

« Le lynchage n'est pas un vestige des temps anciens mais il fait partie de notre modernité. Ses effets ont non seulement façonné les Noirs, mais aussi des millions de Blancs bien vivants. Où sont aujourd'hui ces criminels survivants toujours libres d'aller et venir ? Où sont aujourd'hui les enfants sur ces images, les enfants de ces enfants, ceux dont les écoles étaient déclarées fériées pour leur permettre d'assister à la célébration dans la communion du démembrement des chairs et des os des Noirs ? Comment, aujourd'hui, cette violence traumatique se répète-t-elle, comment la réexamine-t-on alors qu'elle reste empreinte d'une irréalité mystique et pourtant, si étonnamment quotidienne ?<sup>1599</sup> »

Selon l'avocate des droits civiques, Jill Collen Jefferson, le lynchage n'est pas un vestige du passé mais une pratique qui « n'a jamais cessée aux États-Unis<sup>1600</sup> ». Ce qui a disparu, dit-elle, ce sont les photographies et leur circulation. Depuis 2000, par exemple, une dizaine d'hommes Noirs sont morts pendus à un arbre, rien que dans l'État du Mississippi<sup>1601</sup>. Jefferson constate que là encore, la manière d'enquêter ou plutôt de ne pas enquêter ressemble aux précédentes décennies :

« Lorsque les autorités arrivent sur le lieu d'une pendaison, celle-ci est presque immédiatement considérée comme un suicide. La scène de crime n'est pas préservée. L'enquête est bâclée. Et malgré des preuves contraires, le suicide est officiellement retenu. L'affaire est enterrée sauf si quelqu'un la relance de nouveau.<sup>1602</sup> »

---

1598 Critical Race Theory est, selon, Magali Bessone, « un courant intellectuel né aux États-Unis dans les années 1980, principalement sous l'égide de juristes et comme nouveau paradigme légal. [...] le grand enjeu de la CRT est d'expliquer pourquoi les progrès formels dans l'égalité des droits pour les Afro-Américains liés à la fin de la ségrégation légale n'ont pas produit d'amélioration réelle dans leurs conditions de vie et n'ont pas fait progresser ni l'idée ni l'espoir d'une intégration socio-politique de la société américaine toujours aussi fermement ségréguée. » Voir Magali Bessone, « Quelle place pour la critique dans les théories critiques de la race ? », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 142, n° 3, 2017, pp. 359-376

1599 Patricia J. Williams, « Without Sanctuary », *The Nation*, 14 février 2000 « Lynching is not a relic of the ancient past but a piece of our modernity. Its repercussions shape not just blacks but millions of white people who are very much alive. Not then but now, where are those surviving perpetrators who still walk free? Not then but now, where are the children in those pictures, and the children of those children, those little ones whose schools declared a holiday that they might watch the communionlike dispersal of black flesh and bits of bone? Not then but now, how does this traumatic violence repeat itself, re-view itself, and yet remain so mystically unreal, so stunningly routine? » [en ligne : <https://www.thefreelibrary.com/Without+Sanctuary.-a059664468>]

1600 Interview donnée dans le *Washington Post*, le 8 août 2021 [en ligne : <https://www.washingtonpost.com/nation/2021/08/08/modern-day-mississippi-lynchings/>]

1601 La liste se trouve dans l'article du *Washington Post*

1602 Ibid. « When authorities arrive on the scene of a hanging, it's treated as a suicide almost immediately. The crime scene is not preserved. The investigation is shoddy. And then there is a formal ruling of suicide, despite evidence to the contrary. And the case is never heard from again unless someone brings it up. »

Dora Appel assure que les meurtres racistes ont resurgi dans des proportions inquiétantes et évoque un autre phénomène, peu médiatisé et pourtant en hausse lui aussi, le harcèlement au travail des personnes noires, consistant à leur laisser ici ou là des nœuds de pendu<sup>1603</sup>.

Ce qui est certain, c'est que l'accession à la Maison Blanche d'un homme comme Donald Trump soutenu par les pires néonazis et suprémacistes blancs du pays Rocky J. Suhayda, chef du parti nazi américain ou trois anciens Klansmen, David Duke, Don Black et August Kreis, pour n'en citer que quelques-uns<sup>1604</sup> a aggravé la hausse des crimes racistes : selon les données du FBI, ils ont augmenté de 17 % entre 2016 et 2017 puis doublé entre 2018 et 2019<sup>1605</sup>. On parle même d'un « effet Trump<sup>1606</sup> », en lien direct avec sa rhétorique ouvertement raciste. Il a été d'ailleurs observé que l'ancien magnat de l'immobilier a été plébiscité dans les comtés fortement liés, historiquement et culturellement, aux lynchages des Afro-Américains et au Ku Klux Klan<sup>1607</sup>. Le rapport 2019 de l'association Southern Poverty Law Center révèle une inquiétante augmentation de 55 % du nombre de groupes suprémacistes blancs entre 2017 et 2019. Elle estime à 940 le nombre de groupes haineux à caractère racial et/ou religieux actifs sur le territoire américain<sup>1608</sup>. Cette résurgence spectaculaire témoigne combien la haine des Noirs est inextinguible, si profondément enracinée dans certains États.

En faisant dialoguer scènes de crimes de lynchages passés et images récentes du Klan, Anthony Karen montre la permanence de la menace. Le dernier cliché de la série, le plus récent aussi (2017), se présente comme une scène de crime symbolique : les effigies de Barack Obama et de Martin Luther King, posées côte à côte au milieu

1603 Dora Appel, "On Looking: Lynching Photographs and Legacies of Lynching after 9/11", *American Quarterly*, Vol. 55, n° 3, 2003, pp. 470-471

1604 Voir l'enquête du magazine *Mother Jones*, "Meet the Horde of Neo-Nazis, Klansmen, and Other Extremist Leaders Endorsing Donald Trump" du 21 septembre 2016 [en ligne : <https://www.motherjones.com/politics/2016/09/trump-supporters-neo-nazis-white-nationalists-klk-militias-racism-hate/>]

1605 Voir l'article de CNN sur le rapport du FBI de 2019 : <https://edition.cnn.com/2020/11/16/politics/hate-crimes-fbi-report/index.html>; le rapport est disponible sur le site du FBI : <https://www.fbi.gov/news/press-releases/fbi-releases-2019-hate-crime-statistics>

1606 Voir Griffin Edwards, Stephen Rushin, "The Effect of President Trump's Election on Hate Crimes", *Social Science Research Network*, janvier 2018 [en ligne : [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3102652](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3102652)]

1607 Rebecca Abbott, Amy Kate Bailey, "Historical Mob Violence and the 2016 Presidential Election", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 694, n° 1, 2021, pp. 172-188; voir aussi Mattias Smångs, "The White Working Class and the Legacy of the 1960s Ku Klux Klan in the 2016 Presidential Election", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 694, n° 1, 2021, pp. 189-204

1608 The Southern Poverty Law Center, *Year in Hate and Extremism Report 2019* [en ligne : <https://www.splcenter.org/year-hate-and-extremism-2019>]

d'une forêt, sont truffés d'impacts de balles laissées par des membres du Klan lors d'une séance d'entraînement.

### 3.2 La résurgence d'une idéologie : les néonazis allemands

L'Allemagne voit resurgir, elle aussi, ses vieux démons. Depuis les années 1990, des groupes néonazis, parfois encouragés par la population locale, enchaînent attaques et crimes racistes<sup>1609</sup> : violentes agressions de vendeurs de rue vietnamiens et prises d'assaut de deux foyers de travailleurs mozambicains à Hoyerswerda<sup>1610</sup> (du 17 au 23 septembre 1991), incendie d'un foyer d'immigrés à Rostock sous les applaudissements des habitants empêchant volontairement l'intervention de la police et des secours<sup>1611</sup> (du 22 au 26 août 1992), incendies mortels de maisons ou d'immeubles occupés par des familles turques, à Mölln<sup>1612</sup> (22 novembre 1992), à Solingen<sup>1613</sup> (29 mai 1993), à Ludwigshafen<sup>1614</sup> (2 février 2008) ou de foyers d'immigrés, à Saarlouis<sup>1615</sup> (19 septembre 1991) et à Lübeck<sup>1616</sup> (18 janvier 1996). À cela s'ajoutent de nombreux assassinats isolés, depuis l'étudiant turc Mete Ekşi à Berlin en 1991

<sup>1609</sup> De notre point de vue, ces crimes sont plus racistes que xénophobes étant l'idéologie néonazie qui les sous-tend et invoque la supériorité de la « race » blanche sur les autres.

<sup>1610</sup> Une foule de néonazis attaque des vendeurs de marché vietnamiens puis s'en prend à deux foyers de demandeurs d'asile, armée de cocktails Molotov ; tandis que les immigrés sont évacués par bus, des habitants, qui avaient rejoints les agresseurs, jubilent devant les caméras de télévision que leur ville « n'a plus d'étrangers ». Voir Esther Adaire, "This Other Germany, The Dark One": Post-Wall Memory Politics Surrounding the Neo-Nazi Riots in Rostock and Hoyerswerda", *German Politics and Society*, Vol. 37, Issue 133, n° 4, 2019, pp. 43-57; voir aussi Panikos Panayi, "Racial Violence in the New Germany 1990-93", *Contemporary European History*, Vol. 3, n° 3, 1994, pp. 265-287

<sup>1611</sup> Attaque puis incendie d'un foyer de travailleurs vietnamiens et leur famille, lesquels, bloqués à l'intérieur avec une équipe de la télévision ZDF, se réfugient sur le toit. Il n'y a pas de morts, seulement des blessés. On peut voir quelques images tournées à l'époque dans le film documentaire réalisé en 1993, *The Truth Lies in Rostock* (visible sur <https://www.youtube.com/watch?v=5P2tAfG6SPE>); voir aussi Géraldine Schwarz, *Les Amnésiques*, Paris, Flammarion, 2017 et un article daté de 2015 sur le magazine en ligne, *Slate*: <http://www.slate.fr/story/106993/rostock-nuits-cristal-allemande-reunifiee>

<sup>1612</sup> L'incendie criminel fait trois victimes : deux fillettes turques, Ayşe Yılmaz et Yeliz Arslan, et leur grand-mère, Bahide Arslan. Deux jeunes néonazis, Michael Peters, 26 ans et Lars Christiansen, 20 ans, sont arrêtés peu après et jugés l'année suivante. Voir l'article du *Los Angeles Times*: <https://latimes.com/archives/la-xpm-1992-11-24-mn-1124-story.html>

<sup>1613</sup> L'incendie cause la mort de cinq femmes et fillettes turques, âgées de 4 à 27 ans. Quatre jeunes néonazis – le plus vieux à 25 ans – sont reconnus coupables en 1995; voir le *Los Angeles Times*: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-10-14-mn-56738-story.html>

<sup>1614</sup> L'incendie d'un immeuble de quatre étages provoque la mort de 9 personnes. Malgré des graffitis néonazis sur l'immeuble, l'enquête conclut un mois plus tard que l'origine n'est pas criminelle sans pour autant expliquer sa cause. L'affaire n'a jamais été clairement résolue. Voir le site d'information allemande en anglais *The Local*: <https://www.thelocal.de/20080304/10485/> ou le site américain ABC News: <https://abcnews.go.com/International/story?id=4251714&page=1>

<sup>1615</sup> Un mort et deux blessés graves. Il faut attendre 2022 pour qu'un suspect, néonazi notoire, soit arrêté. Site d'information France 24: <https://www.france24.com/fr/europe/20220404-en-allemande-un-suspect-arr%C3%AAAt%C3%A9-pour-l-incendie-raciste-d-un-foyer-de-r%C3%A9fugi%C3%A9s-il-y-a-30-ans>

<sup>1616</sup> L'incendie provoque la mort de dix personnes, âgées de 4 à 27 ans et en blesse plusieurs dizaines d'autres. Voir par exemple, le *Washington Post* du 19 janvier 1996: [https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1996/01/19/fire-kills-10-at-refugee-hostel-in-germany/19960119-191-1-allemande-craint-un-reveil-xenophobe-incendie-suspect-d-un-foyer-d-etrangers-a-fait-dix-morts-hie\\_159792/](https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1996/01/19/fire-kills-10-at-refugee-hostel-in-germany/19960119-191-1-allemande-craint-un-reveil-xenophobe-incendie-suspect-d-un-foyer-d-etrangers-a-fait-dix-morts-hie_159792/)

jusqu'au politicien Walter Lübcke, tué d'une balle dans la tête sur la terrasse de sa maison en 2019<sup>1617</sup>, et des attentats antisémites comme l'incendie des synagogues de Lübeck (deux années de suite, en 1994 et 1995), de Halle<sup>1618</sup> (2019), de Düsseldorf<sup>1619</sup> et d'Erfurt (2000). Rien que pour l'année 1991, le nombre d'agressions perpétrées par l'extrême-droite néonazie passe de 270 à 1483<sup>1620</sup> et entre 1991 et 1994<sup>1621</sup>, elle est responsable de 1499 incendies criminels. Sur les 169 homicides extrémistes commis entre 1990 et 2018, plus de 40 % seraient motivés par le racisme<sup>1622</sup>.

C'est dans ce contexte de multiplication de crimes néonazis que l'artiste et photographe allemande Eva Leitolf commence sa série photographique *Deutsche Bilder – Eine Spurensuche*, qu'elle traduit en anglais par *German Images – Looking for Evidence (Images allemandes – à la recherche d'indices)*. Elle la réalise en deux temps : de 1992 à 1994, comme travail de fin d'études à l'université Duisburg-Essen, puis de 2006 à 2008. Dans la perspective, dit-elle, de « saisir ce qui se trouvait au-delà du salut hitlérien des skinheads<sup>1623</sup> », sa première série se focalisait sur les victimes d'actes racistes et sur leurs auteurs néonazis. Dans la deuxième série, en revanche, l'artiste se concentre exclusivement sur les lieux où ont été commis des assassinats ou de graves agressions. Pour ce faire, elle adopte le style documentaire<sup>1624</sup> : frontalité, netteté, mise en retrait de l'auteur. Son choix méticuleux des sites, souvent verdoyants ou pittoresques, et sa préférence marquée pour une lumière uniforme et douce ne doivent rien au hasard : elle vise délibérément à donner à ses paysages de crime une atmosphère aussi ordinaire et rassurante que possible. Élaborées dans un esprit similaire à celui des clichés en extérieur d'Angela Strassheim, les images de Leitolf

1617 Plusieurs listes existent sur les meurtres individuels : [https://second.wiki/wiki/todesopfer\\_rechtsextemer\\_gewalt\\_in\\_der\\_bundesrepublik\\_deutschland#cite\\_note-2](https://second.wiki/wiki/todesopfer_rechtsextemer_gewalt_in_der_bundesrepublik_deutschland#cite_note-2) et, sur Berlin uniquement, <http://berlin.niemandistvergessen.net/en/about-us/> ; voir aussi le chapitre « The Blood of German is a Special Fluid » in Peter Wyden, *The Hitler Virus: The Insidious Legacy of Adolf Hitler*, New York, Arcade Publishing, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 1998)

1618 Deux morts le 9 octobre 2019 : <https://www.rfi.fr/europe/20201221-allemande-prison-%C3%A0-perp%C3%A9tuit%C3%A0-pour-l-assaillant-de-la-synagogue-de-halle>

1619 *Le Monde* du 11 novembre 2000 : [https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/11/11/la-manifestation-de-berlin-contre-le-racisme-suivie-massivement\\_3711455\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/11/11/la-manifestation-de-berlin-contre-le-racisme-suivie-massivement_3711455_1819218.html)

1620 Panikos Panayi, art. cit.

1621 Daniel Koehler, *Right-Wing Terrorism in the 21st Century: The 'National Socialist Underground' and The History of Terror from The Far-Right in Germany*, New York, Routledge, Coll. "Routledge Studies in Fascism and The Far Right", 2017 (1<sup>re</sup> éd. 2016)

1622 Valérie Dubslaff, « Les traditions de la violence : le terrorisme d'extrême droite en République fédérale d'Allemagne », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique*, Vol. 152, 2022, pp. 89-106 [en ligne : <https://journals.openedition.org/chrhc/18400>]

1623 Interview de l'artiste au magazine en ligne, *Reading the Pictures* : "At the time I understood the early photographs as an attempt to look for what was there besides the Hitler-saluting skinheads." [en ligne : <https://www.readingthepictures.org/2010/05/looking-back-at-looking-for-evidence-a-recent-interview-with-eva-leitolf/>]

1624 Olivier Lugon, op. cit.

affichent cette même esthétique de la « brochure », non pas celle d'une agence immobilière mais plutôt celle d'un office du tourisme.

Ici, c'est un coin de parc soigneusement entretenu, aux tonalités de vert changeant sous l'effet de la lumière, une petite stèle insolite dressée sous l'ombre d'un arbre. Là, un paysage champêtre composé d'un petit pont de bois et d'un vaste champ de blé, laissant apercevoir en perspective la silhouette d'un village. Tout y est rectiligne, soigneux, impeccable, à l'image de ces placettes tirées au cordeau, avec leurs pavés nets et réguliers, leurs rues géométriques et leurs trottoirs immaculés ou de ces maisons à colombages, pittoresques, massives et cossues, aux jardins propres entourés de solides barrières de bois. Presque toutes les photographies dégagent la même atmosphère d'ordre et de netteté tatillonne, de quiétude et de prospérité tranquille, aux antipodes de l'imaginaire du danger habituellement associé à la nuit, aux endroits solitaires ou malfamés. L'aspect figé des lieux produit néanmoins un effet troublant de décor en trompe-l'œil, comme s'il s'agissait d'une toile peinte en fond de scène. Tout vole en éclats à la lecture des textes que Leitolf juxtapose aux images. Présentés sous la forme d'un fascicule mis à disposition des visiteurs lors des expositions<sup>1625</sup> ou sous la forme de simples légendes dans le livre-catalogue<sup>1626</sup> qui les accompagne, ils indiquent précisément la date, le lieu, les circonstances du meurtre ou des violences, racontent les enquêtes expéditives ou anormalement lentes, les suspects trop vite relâchés ou jamais identifiés, et la suppression fréquente du mobile raciste dans les rares cas où un procès a lieu, malgré les témoignages sur les propos racistes tenus pas les agresseurs.

Ainsi, la petite stèle dans le paisible parc municipal de Dessau commémore la mort d'un Mozambicain, roué de coups de pied puis traîné, nu, à travers le parc. Elle a été plusieurs fois vandalisée; sur le petit pont de bois de Viersen, un homme s'est fait insulter et physiquement agresser à cause de sa couleur de peau par quatre jeunes, jamais identifiés; à Wriezen, sur l'une de ces petites places soigneusement ordonnées, un handicapé mental de quinze ans a subi des injures racistes avant de se

<sup>1625</sup> Avant de faire l'objet d'une exposition à la pinacothèque d'Art moderne (Pinakothek der Moderne) de Munich en 2008, une sélection des clichés de la série avait été exposée au Deichtorhallen de Hambourg (1996) et aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles (1997). Leitolf expose ensuite régulièrement une partie des images, au moins jusqu'en 2016.

<sup>1626</sup> Eva Leitolf, *Deutsche Bilder – eine Spurensuche 1992–2008 (German Images – Looking for Evidence)*, cat. expo. (Pinakothek der Moderne, Munich, du 25 juillet au 19 octobre 2008), Cologne, Snoeck, 2008

faire taillader le cou par un groupe de jeunes déjà connu pour d'autres agressions et étalage de symboles interdits ; à Bad Frankenhausen, un homme de vingt ans a traité de « cochons de nègres » les membres d'une chorale de gospel américaine en les menaçant de sa baïonnette. Lors de son interrogatoire, il a revendiqué ses sympathies néonazies. Sur la place d'un quartier de Althaldensleben, appelé « Olln », des affiches ont été partout placardées qui proclamaient qu'« aucun non-Blanc ne doit mettre les pieds ici ! » et « Gardez Olln propre ! ». Aucun suspect n'a été identifié. Quant au charmant village de maisons à colombage, il s'agit de Schöna, haut lieu touristique de la Suisse Saxonne, devenue depuis 2004 un parfait exemple de l'implantation réussie du parti néonazi NPD (Nationaldemokratische Partei Deutschlands<sup>1627</sup>) : le village lui donne régulièrement entre 23 et 26 % de ses votes aux élections locales et plus de 10 % aux élections fédérales et européennes<sup>1628</sup>. Ici, à Schöna, personne n'est choqué quand l'un de ses conseillers municipaux assiste à la fête du village avec un tee-shirt où il est écrit « Prêt pour le Reich »<sup>1629</sup>.

La volonté de Leitolf de réunir sans les hiérarchiser meurtres et agressions physiques et/ou verbales, montre qu'elle s'est documentée sur les stratégies propres au mouvement néonazi. Selon l'historienne Valérie Dubslaff<sup>1630</sup> en effet, celui-ci déploie « une large panoplie d'actions allant de l'injure ou de la menace à l'assassinat, de la violence de rue spontanée à l'attentat à la bombe minutieusement planifié » pour installer « un climat de peur et d'insécurité dans la société. » Associer comme le fait Leitolf, des exactions néonazies à des images ostensiblement lisses, ressemblant à des cartes postales touristiques, est une façon de rendre visible le filtre à travers lequel la société allemande perçoit l'extrême-droite. De même, placer sur un même plan scènes de crime et lieux notoirement connus de la vitrine légaliste et parlementaire du néonazisme, est un moyen de suggérer aux spectateurs que crimes racistes et néonazisme prétendument « modéré » sont l'avertissement et le revers de la même pièce. Si dans son premier opus, Leitolf tentait de prendre le contre-pied

1627 Qu'on traduit par Parti national-démocrate d'Allemagne.

1628 Pour plus de détails, voir Delphine Iost, *Géopolitique de l'extrême droite dans les nouveaux länder*, Thèse de géopolitique, sous la direction de Béatrice Giblin, Paris, Université de Paris 8, 2012, 531 p.

1629 Article de 2008 dans *Der Spiegel International* : <https://www.spiegel.de/international/germany/germany-s-far-right-village-it-s-high-time-people-woke-up-a-558860.html>

1630 Valérie Dubslaff, art. cit.

des récits médiatiques souvent chargés de xénophobie et de stéréotypes négatifs sur l'immigration et de montrer l'ancrage solide de l'idéologie néonazie, dans le second réalisé douze ans plus tard elle dresse un constat douloureux sur l'échec des autorités et de la société en général à circonscrire les nostalgiques du III<sup>e</sup> Reich. Lorsque Leitolf achève cette deuxième série en 2008, la menace néonazie est systématiquement minimisée, quand elle n'est pas purement niée alors même qu'elle est devenue de plus en plus visible. *Deutsche Bilder – Eine Spurensuche* de Leitolf incarne à la fois l'aveuglement de la société allemande et le prélude à son réveil brutal.

Celui-ci surgit en novembre 2011, lorsque les autorités découvrent accidentellement l'existence d'un groupeuscule terroriste appelé « Clandestinité nationale-socialiste » (*Nationalsozialistischer Untergrund*, NSU). Auteur d'au moins dix meurtres, deux attentats à la bombe et une quinzaine de braquages de banques, le groupe néonazi sévissait depuis quatorze ans sans n'avoir jamais été repéré. Trois personnes, toutes nées dans les années 1970, en composent le noyau dur : Beate Zschäpe<sup>1631</sup> (née en 1975), Uwe Mundlos (né en 1973) et Uwe Böhnhardt (né en 1977). L'enquête révèle de graves dysfonctionnements, autant dans les services de renseignements, incapables de les détecter, que dans ceux de la police, plus prompte à chercher des coupables dans l'environnement des victimes immigrées qu'à suivre la piste de l'extrême-droite<sup>1632</sup>. La négligence dont ont fait preuve les institutions policières traduit, en réalité, la désinvolture généralisée vis-à-vis de l'extrême-droite. De nombreux commentateurs médiatiques analysèrent, par exemple, ces vagues de crimes racistes à travers le seul prisme de la réunification des deux Allemagnes, considérant les manifestations néonazies comme un vague simulacre, ponctuel et passager, d'une idéologie supposée moribonde depuis longtemps. En réalité, elle ne s'est jamais éteinte et s'est transmise entre générations<sup>1633</sup>. Selon les historiens spécialistes de la question, plusieurs facteurs

<sup>1631</sup> Seule survivante du groupe, les deux autres s'étant suicidés après le braquage raté qui mènera à la découverte du groupe, elle est condamnée en 2018 à la réclusion à perpétuité.

<sup>1632</sup> Daniel Koehler, op. cit. chapitre 6 "Role of the intelligence and police agencies"; voir aussi Valérie Dubslaff, art. cit. et l'article *Le Monde*/AFP/Reuters : [https://www.lemonde.fr/europe/article/2013/05/06/1-un-des-plus-grands-proces-neonazis-de-l-apres-guerre-s-ouvre-a-munich\\_3171291\\_3214.html](https://www.lemonde.fr/europe/article/2013/05/06/1-un-des-plus-grands-proces-neonazis-de-l-apres-guerre-s-ouvre-a-munich_3171291_3214.html)

<sup>1633</sup> Valérie Dubslaff, art. cit.

expliquent sa survivance : une dénazification incomplète<sup>1634</sup>, une population qui s'est longtemps auto-absoute en rejetant la responsabilité des atrocités commises sur le seul pouvoir nazi<sup>1635</sup> et un anticommunisme qui, durant la guerre froide, a favorisé les coalitions douteuses<sup>1636</sup>.

## Conclusion

On pourrait penser que revisiter les lieux où ont été perpétrés les crimes racistes des ségrégationnistes ou des néonazis s'apparente à un acte de mémoire, pour que ni les victimes, ni la période ne soient jamais oubliées. En réalité, ces scènes de crime ne sont pas des « lieux de mémoire » au sens où l'entendait Pierre Nora, elles ne symbolisent pas un « retour réflexif de l'histoire sur elle-même<sup>1637</sup> ». Les photographier n'a pas pour fonction de « bloquer le travail de l'oubli<sup>1638</sup> » puisque dans le cas américain comme dans le cas allemand, l'histoire n'est pas close. L'Amérique post-raciale, un temps évoquée au moment de l'élection de Barack Obama, n'existe pas comme en témoigne l'ampleur du mouvement *Black Lives Matter*. Quant à l'idéologie néonazie, elle a remplacé « l'aryanité par la blancheur<sup>1639</sup> » pour évoluer vers un « affirmationnisme blanc<sup>1640</sup> », ainsi que le fait remarquer Nicolas Lebourg, historien spécialiste de l'extrême droite. Cet habile changement rhétorique lui a permis d'élargir son audience et de susciter une adhésion plus grande. Ainsi s'explique la résurgence actuelle des mouvements d'extrême droite, selon Lebourg :

---

1634 Sur ce sujet, voir par exemple, Pierre Mirza, *L'Europe en chemise noire : les extrêmes droites en Europe de 1945 à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002 ; Alfred Wahl, *L'Allemagne de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009 ; Beate Klarsfeld, *Partout où ils seront*, Paris, Édition Spéciale, 1972 ; Theodor W. Adorno, « The Meaning of Working Through the Past » (« Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit », conférence donnée en novembre 1959), in Theodor W. Adorno, *Critical models: interventions and catchwords* (trad. Henry W. Pickford, introduction Lydia Goehr), New York, Columbia University Press, 2005, pp. 89-103 ; Esther Adaire, art. cit.

1635 Frank Bajohr, « 1. La société allemande et la persécution des Juifs, 1933-1945 » (trad. Olivier Mannoni), *Revue d'Histoire de la Shoah*, Vol. 209, n° 2, 2018, pp. 39-58

1636 Valérie Dubslaff, art. cit. ; Daniel Koehler, op. cit.

1637 Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire » in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1984, p. XXXIII

1638 Ibid. p. XXXV

1639 Nicolas Lebourg, « L'avenir d'une désillusion » in Nicolas Lebourg, *Les nazis ont-ils survécu ? Enquête sur les internationales fascistes et les croisés de la race blanche*, Paris, Le Seuil, 2019 [édition numérique non paginée]

1640 Ibid.

« Depuis la crise des réfugiés de 2015, un renouvellement des violences de l'extrême droite radicale européenne est perceptible, avec des faits qui convergent : en Allemagne, en France, en Grande-Bretagne, en Italie, en Grèce et en Suède, la question des réfugiés a servi à des militants radicaux de justificatif à des actions contre les migrants et des militants d'une gauche qu'ils considèrent au service du mondialisme, fourrier de l'invasion de l'Europe qu'ils imaginent.<sup>1641</sup> »

Les images récentes de croix gammées flottant devant les portes du parc Disney d'Orlando (Floride) en signe de soutien au gouverneur républicain Ron DeSantis contre lequel la multinationale s'oppose ouvertement en prenant position contre sa loi dite « don't say gay<sup>1642</sup> », montre bien que suprémacisme et néonazisme ont depuis longtemps fusionné, nourris d'un même fatras idéologique où se mêlent antisémitisme, racisme, xénophobie, virilisme et homophobie.

---

<sup>1641</sup> Ibid.

<sup>1642</sup> Loi entrée en vigueur en juillet 2022 et qui interdit aux écoles d'évoquer l'orientation sexuelle ou l'identité de genre.

## CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

---

À travers l'étude de trois phénomènes sociaux, le *serial killer*, les féminicides et le racisme, tous regroupés sous la bannière générique de la « banalité du mal », nous avons exploré plusieurs imaginaires de la scène de crime, à la fois dans la culture populaire de masse et dans le champ artistique. Le culte du tueur en série, figure à la fois héroïque et monstrueuse, traduit l'enracinement de la violence virile dans la société américaine et ses imaginaires. Sa montée en puissance à la fin des années 1960 est grandement facilitée par la violence meurtrière qui se déploie alors sur les écrans dans une surenchère visuelle de carnages en tous genres. L'arrêt officiel du code Hays, déjà moribond depuis plusieurs années, n'est pas pour grand-chose dans ce débordement soudain d'images brutales. L'historien du cinéma Stephen Prince observe, en effet, que la violence démesurée projetée sur grand écran n'est en réalité qu'un miroir tendu à l'Amérique contemporaine. S'appuyant sur l'exemple des films du réalisateur Sam Peckinpah, il explique :

« La violence sociale et politique de ces années-là, dont la guerre du Vietnam était l'emblème, amenait de nombreux intellectuels et personnalités publiques à reconnaître que la société américaine était malade de son appétit de destruction. Peckinpah partageait ce constat. [...] L'écoeurement de Peckinpah était l'écoeurement de l'Amérique. Comme tous les Américains, il avait assisté à "l'horreur de l'assassinat du président Kennedy et à la mort de son frère". Il partageait le choc et l'indignation de la nation face à des actes de sauvagerie comme le massacre de My Lai, lorsque les troupes américaines ont décimé des civils dans le village sud-vietnamien de My Lai, et la tuerie de Leno et Rosemary LaBianca, Sharon Tate et les autres, perpétrée par le gang de Charles Manson. [...] Il soutenait que ses images violentes s'inscrivaient dans un contexte social

submergé par la mort réelle qui dépassait en brutalité tout ce qu'il pouvait imaginer à l'écran.<sup>1643</sup> »

La fascination qu'exerce le *serial killer* révèle en réalité la fascination de la violence dans la culture américaine : la marchandisation de ses reliques en témoigne. De plus, en réexaminant les scènes de ses crimes sous le prisme des imaginaires du paysage de l'Ouest américain et de la cabane dans les bois, les photographes-artistes rappellent ses profondes racines historiques et culturelles.

Quant aux scènes de crime liées aux féminicides, ce fait social désormais reconnu, les artistes, pour la plupart féminines, utilisent ses imaginaires soit pour les détourner et interroger ainsi les fondements culturels de la violence faite aux femmes – l'image iconique de la femme assassinée, symbole de l'érotisation des meurtres de femmes, ou celle du foyer, symbole de sécurité et de bonheur domestique –, soit pour montrer la réalité de sa position éternellement dévalorisée – le terrain vague et son imaginaire du déchet. Enfin, nous avons clos le thème de la banalité du mal avec des scènes de crimes motivés par des idéologies mortifères puisant aux sources du racisme biologique, représentées à travers des images de lieux paisibles, pittoresques ou ordonnés.

On constate ainsi que la transposition dans l'art de la scène de crime mobilise peu ou prou les mêmes imaginaires que ceux véhiculés par la culture populaire de masse : la nuit, les lieux solitaires, les apparences trompeuses (la banlieue ou le village cossu), la belle femme assassinée. Mais sous l'effet de la narration artistique, ceux-ci se convertissent en autant de topoï visuels, tellement stéréotypés qu'ils deviennent les outils de leur propre déconstruction. On constate enfin que, dans l'ensemble, la scène de crime est mise au service d'une démarche critique et politique de dénonciation de la violence culturelle, patriarcale et raciale.

---

<sup>1643</sup> Stephen Prince, *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin, University of Texas Press, 1998 pp. 29-34 "The social and political violence of these years, especially emblemized in the Vietnam War, led many intellectuals and public figures to conclude that American society was uniquely diseased with appetites for destruction. Peckinpah shared in this commentary. [...] Peckinpah's revulsion was the revulsion of America. Like other Americans, he acknowledged "the horror of President Kennedy's assassination and his brother's death." He shared the nation's shock and outrage over such savageries as the My Lai massacre, when American troops slaughtered civilians in the South Vietnamese village of My Lai, and the slaughter of Leno and Rosemary LaBianca, Sharon Tate, and others by the Charles Manson gang. [...] He argued that his violent images had to be assessed within a social context that contained real brutality and actual death, worse than anything he might dream up for the screen."

**PARTIE III**  
**ESTHÉTIQUE ET IMAGINAIRE**  
**FORENSIQUE, DE LA TÉLÉ**  
**AU MUSÉE**

---



## INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE

---

Au début des années 1990, la scène de crime et l'enquête scientifique prennent une place de plus en plus importante dans les récits policiers, jusqu'à devenir hégémoniques à la fin de la décennie. Une véritable « culture forensique » s'installe durablement et si la télévision joue un rôle de premier plan dans son enracinement, la littérature policière et *true crime* figurent parmi ses premiers propagateurs. Ainsi médiatisées, ces nouvelles représentations de l'univers policier produisent et nourrissent tout un imaginaire forensique qui idéalise les capacités des sciences criminalistiques et les transforme en « machines à vérité », pour reprendre l'expression du sociologue des sciences Michael Lynch et de ses co-auteurs dans *Truth Machine: The Contentious History of DNA Fingerprinting*. Ils résument ainsi la croyance dans une « super science<sup>1644</sup> » sur laquelle repose l'imaginaire forensique :

« L'enquêteur idéal [...] se méfie des témoignages humains, il se comporte en héros impartial et laisse les preuves matérielles parler d'elles-mêmes. Les gens mentent, mais les indices matériels disent la vérité, à condition qu'on les écoute de manière "objective". [...] dans la réalité, la science forensique est nettement moins précise, moins incontestable et moins éblouissante que celle représentée à la télévision.<sup>1645</sup> »

Jim Fraser, expert scientifique et professeur en sciences criminalistiques, ajoute pour sa part, que l'imaginaire forensique se fonde sur « la conviction que tous les événements peuvent être restitués à partir de preuves scientifiques et que, toujours, la victime laisse un dernier message à déchiffrer et le tueur, ses traces, sa "signature".<sup>1646</sup> »

---

<sup>1644</sup> Sur l'imaginaire forensique, voir aussi Helena Machado, Susana Costa, "Biogéologie, the Forensic Imaginary and Criminal Investigation", *RCCS Annual Review*, n°5, 2013, pp. 84-105

<sup>1645</sup> Michael Lynch, Simon A. Cole, Ruth McNally, Kathleen Jordan, *Truth Machine: The Contentious History of DNA Fingerprinting*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, pp. IX-X "The ideal investigator [...] distrusts human testimony, and by heroically acting without prejudice, he allows physical evidence to speak for itself. People lie, but the evidence speaks the truth – that is, as long as one listens to it 'without presuppositions.' [...] such fictional portrayals are notoriously inaccurate, and that the reality of forensic science is far less clear, certain, and glamorous than portrayed on television."

<sup>1646</sup> Jim Fraser, *Forensic Science: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 2 "[...] the 'forensic imaginary' – the conviction that all events can be reconstructed from forensic evidence, that there is always a decipherable last message from the victim and evidence from the perpetrator; the 'signature' of the killer."

Cette troisième partie traite et explore cet imaginaire, d'une part parce qu'il est lié de façon intrinsèque à la scène de crime, qu'il la valorise et la place au premier plan et d'autre part parce que ses implications sociales débordent largement la seule sphère des médias de masse. Il imprègne tellement la culture populaire, médiatique et politique depuis presque trente ans qu'il a modifié en profondeur les notions de vérité, de certitude et de preuves et, plus généralement, la vision portée sur la science, la justice, la criminalité, la victimisation et le contrôle social. C'est ce que dit en substance Lindsay Steenberg, spécialiste du genre policier à la télévision et au cinéma :

« Cette fascination pour tout ce qui touche à la criminalistique ne se limite pas à un genre ou à un médium. Le regard forensique qui voit tout et qui déduit tout est à l'œuvre dans la culture américaine. [...] À bien des égards, le virage de la culture américaine vers les sciences forensiques marque un changement dans sa conception de ce qui est [...] civilisé, héroïque et intelligible au sein d'une société regardée comme de plus en plus chaotique et dangereuse.<sup>1647</sup> »

Le premier chapitre retrace le développement du récit policier abordé sous l'angle de l'enquête scientifique, depuis ses premiers balbutiements jusqu'à sa pleine expression dans le paysage médiatique et culturel. Sa trajectoire permet de comprendre pourquoi les enquêteurs scientifiques sont héroïsés au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle et d'esquisser les grandes lignes de l'imaginaire forensique, forgé aussi bien par les discours que par les images, principalement des clichés de scènes de crime. Ceux-ci, abondamment diffusés, fixent les codes esthétiques de la scène de crime et de son imaginaire désormais imbriqué à celui du forensique. Le deuxième chapitre porte plus précisément sur ces codes et examine, dans un premier temps, leurs caractéristiques formelles les plus saillantes et, dans un second temps, leur appropriation et réinterprétation par les photographes-artistes. Le dernier chapitre, enfin, approfondit les différentes connotations et fonctions attachées à l'imaginaire forensique que la télévision propage et leurs répercussions visuelles sur les scènes de crime artistiques.

---

<sup>1647</sup> Lindsay Steenberg, op. cit. p. 1 "This fascination with all things forensic is not limited to a genre or medium. The all-seeing, all-deducing forensic gaze is at work across American culture. [...] In many ways, American culture's turn to forensics marks a shift in the way it defines what is [...] civilised, heroic and enlightened in the face of a society believed to be increasingly chaotic and dangerous."

CHAPITRE I  
L'AVÈNEMENT  
DE LA CULTURE FORENSIQUE

---

La grande popularité des récits criminels, dont la presse, l'édition et le cinéma tirent un si grand profit, les amène à se retrouver naturellement parmi les programmes privilégiés dès les débuts du petit écran. Mais son format spécifique et les contraintes morales imposées par les commanditaires publicitaires et un public familial génèrent des fictions criminelles au manichéisme et à la pédagogie vertueuse qui encouragent à présenter les enquêtes sous un prisme plus scientifique. De son côté, la littérature *true crime*, qui se choisit le *serial killer* comme personnage favori, met en avant des enquêteurs plus spécialisés et les techniques plus pointues dont ils disposent pour capturer ce personnage quasi surhumain. Le cinéma, quant à lui, demeure en retrait, à quelques exceptions notables près, de l'avancée des sciences forensiques.

Sous les effets conjugués de l'envolée du *serial killer* et d'une image progressivement ternie de la police, le genre policier se cherche un nouvel héros, au seuil des années 1990. Il s'en trouve un dans le personnage jusqu'alors peu exploité de l'enquêteur-scientifique et, plus notablement encore, de l'enquêtrice-scientifique. La vague forensique qui s'annonce atteint d'abord la littérature policière puis se propage, suite à l'impact phénoménal du procès d'O.J. Simpson, dans toute la culture de masse mais surtout à la télévision, sous la forme, dans un premier temps, d'émissions d'infotainment et, dans un second temps à partir des années 2000, dans les séries de fiction.

## 1.1 Les principaux précurseurs : télévision et romans true crime

Dès que la télévision pénètre en masse les foyers américains au début des années 1950<sup>1648</sup>, le crime accompagne son essor, jusqu'à devenir rapidement la pierre angulaire de ses programmes aux heures de grandes écoutes. Si les récits policiers connaissent depuis longtemps un succès populaire jamais démenti, ils se prêtent parfaitement au format court et hebdomadaire de la télévision et leur dénouement où le bien (la loi) triomphe toujours du mal (le criminel) offre une vision moralement acceptable aux commanditaires publicitaires. Dans un article paru en 1987 sur l'histoire et les évolutions des personnages télévisés d'avocats et de policiers, le journaliste et critique Steven D. Stark souligne les liens historiques et profondément ancrés de la télévision avec le crime :

« Près d'un tiers de toutes les émissions de divertissement aux heures de grande écoute depuis 1958 ont porté sur le maintien de l'ordre et la criminalité, et, aux mêmes heures, près d'un tiers des personnages sont engagés dans la défense ou la violation de la loi. [...] À ses dix-huit ans, l'enfant américain moyen aura vu plus de 18 000 représentations de meurtres dans les séries télévisées. [...] Si la télévision est obsédée par le crime et la loi, c'est parce que les Américains sont également obsédés par le crime et la loi.<sup>1649</sup> »

Dès le début, les séries policières télévisées acquièrent une identité propre, différente du cinéma, d'une part parce qu'elles sont adaptées de programme radio et de pièces de théâtre, d'autre part, parce que « les deux principales sociétés de diffusion, NBC et CBS [...] se sont donc battues pour que la télévision soit autre chose qu'un produit dérivé du cinéma<sup>1650</sup> », comme le font remarquer David Marc et Robert Thompson, spécialistes des médias. Alors que le cinéma a tendance à romantiser le

<sup>1648</sup> Alors qu'en 1960 seulement 13,1 % des Français ont un poste, 90 % des Américains en sont déjà équipés. Voir Claire Sécail, *Le Fait-divers criminel à la télévision française (1950-2006). Étude de la fabrique et de la mise en scène du récit*, thèse en histoire, sous la direction de Christian Delporte, Versailles, Université de Versailles-Saint Quentin-en-Yvelines, 2007, 859 pages, p. 135 et les chiffres donnés par la bibliothèque du Congrès américain : "In 1950 only 9 percent of American households had a television set, but by 1960 the figure had reached 90 percent." [en ligne : <https://guides.loc.gov/american-women-moving-image/television>]

<sup>1649</sup> Steven D. Stark, "Perry Mason Meets Sonny Crockett: The History of Lawyers and the Police as Television Heroes", *University Miami Law Review*, Vol. 42, n° 1, 1987, p. 229 "Almost one-third of all prime-time entertainment shows since 1958 have concerned law enforcement and crime, and nearly a third of the characters on prime-time television are involved in either the enforcement or violation of the law. [...] By the time the average American child is eighteen, he or she will see more than 18,000 murders depicted on television dramas. [...] If television is obsessed with crime and the law, it is because Americans are obsessed with them as well."

<sup>1650</sup> David Marc, Robert J. Thompson, *Television in the Antenna Age: A Concise History*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, p. 56 "The two major broadcasting companies, NBC and CBS, did not want the Hollywood movie studios owning competitive television networks, and so they fought to identify television as something other than an outlet for film."

criminel, la télévision, elle, se montre nettement moins bienveillante à son égard pour la bonne raison, selon Marc, que « la tragédie [...] ne supporte pas le format sériel hebdomadaire<sup>1651</sup> » et le héros, représentant de la loi, « doit survivre pour revenir la semaine d'après, à la même heure, sur la même chaîne<sup>1652</sup> ». De plus, aucun doute ne doit subsister sur la culpabilité du criminel et les méthodes employées pour le confondre doivent être inattaquables. Peut-être est-ce là ce qui a créé un terreau propice à l'émergence d'une « culture forensique », dont les prémices sont nettement visibles dans deux séries phares de son histoire : *Dragnet* et *Quincy ME*.

Arrivée sur le petit écran en décembre 1951, la série *Dragnet*<sup>1653</sup> constitue l'un des plus gros succès de l'histoire de la télévision : chaque semaine, elle rassemble trente-huit millions de spectateurs<sup>1654</sup>. *Dragnet* est une série dite de « procédure policière » qui emprunte à la réalité ses personnages, ses méthodes et ses meurtres, comme les romans contemporains du même genre. Elle puise son réalisme à la source la plus directe, le LAPD<sup>1655</sup> avec lequel le créateur-producteur et acteur principal, Jack Webb, collabore étroitement : le LAPD ouvre ses dossiers pour l'écriture de chaque intrigue, il relit les scripts pour y apporter des corrections techniques et ses policiers spécialisés – brigade des homicides ou du banditisme par exemple – se relaient sur les tournages pour en contrôler l'exactitude<sup>1656</sup>. Chaque épisode commence par « Mesdames et messieurs, l'histoire que vous allez voir est vraie » et se termine par « l'histoire que vous venez de voir est vraie ». La série mélange éléments stylistiques du film noir et du *hard boiled* – voix off, dialogues incisifs – et forme documentaire. La voix de l'inspecteur Joe Friday (Jack Webb) introduit chaque épisode sur un débit de mitraillette, en indiquant invariablement la date et les noms des enquêteurs, son partenaire, le capitaine et le sien propre :

« Voici la ville. En 24 heures, il s'y passe à peu près de tout. Deux millions de personnes produisent une multitude d'histoires en une journée ; tout est écrit puis classé ; certaines sont importantes, d'autres non. Vous achetez seulement un

1651 David Marc, *Demographic Vistas: Television in American Culture*, Revisited edition, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1984) p. 67 “Tragedy [...] is impossible on a weekly series.”

1652 Ibid. p. 68 “The cop or private eye must survive to return next week, same time, same station.”

1653 La série, appelée aussi *Badge 714*, se compose de 276 épisodes diffusés sur NBC de 1951 à 1959. Quatre nouvelles saisons sont diffusées encore sur NBC de 1967 à 1970.

1654 Chiffres donnés par Jay Harris, *TV guide, The First 25 Years*, New York, Simon and Schuster, 1978 p. 20

1655 Los Angeles Police Department

1656 Jay Harris, art. cit. p. 21

timbre à 3 cents, eh bien, le commerce, l'industrie, le gouvernement en gardent une trace. Progrès, argent, réussite et échec : l'histoire quotidienne, publique ou privée, laisse une trace écrite. Dans mon travail, on recense les problèmes. Je suis flic. Ça s'est passé le mercredi 6 octobre, on suffoquait à Los Angeles. On était de garde à la Crim'. Mon partenaire s'appelle Ed Jacobs, le patron, Thad Brown, inspecteur en chef, je m'appelle Friday.<sup>1657</sup> »

La série propage un message légaliste – seule la police a le droit d'arrêter le criminel, seule la justice peut le punir – et rassurant pour les spectateurs : le crime ne paie pas. Mais le ton général est plutôt flegmatique, dépassionné, à l'image de ses héros et il n'y a jamais aucune démonstration de violence. « Tout est en retenu<sup>1658</sup> », comme le dit Horace Newcomb, spécialiste de la télévision et des médias, parlant du personnage principal, Joe Friday, et de ses acolytes. Il relève également une particularité de la série :

« Un élément standard de la formule *Dragnet* est de mettre en sourdine toute tentative de la part des protagonistes d'interpréter un évènement ou une série d'évènements selon sa propre subjectivité, selon un biais ou un point de vue personnel.<sup>1659</sup> »

« *Just the facts, Ma'am*<sup>1660</sup> » (les faits, rien que les faits madame) : cette réplique de *Dragnet*, devenue culte par la suite, illustre les propos de Newcomb mais reflète surtout le mode de pensée, les techniques et les méthodes d'enquête à visée scientifique et objective qui traversent toute la série. Celle-ci fait, en effet, figure de précurseur dans la diffusion de la culture forensique. Un épisode de 1953<sup>1661</sup>, par exemple, s'ouvre sur une séquence dans le laboratoire du LAPD (le SID, *Scientific Investigation Division*) où Friday et Smith, son partenaire, ont une longue conversation avec Ray Pinker, personnage récurrent basé sur le vrai Raymond Pinker<sup>1662</sup>, expert

1657 *Dragnet*, saison 1, épisode 5 "The big Cast", 1<sup>re</sup> diffusion le 15 février 1952 "This is the city. Every 24 hours a little bit of everything happens. Two million people make a lot of history in one day. They write it all down and file it away. Some of it's important, some of it isn't. Business, industry, government, you buy a three cents stamp alone, well, they keep records on all of it. Progress, money, success, and failure. A complete history of every day. Some of it's public, some of it's personal. It's all written down. In my job we catalog trouble. I'm a cop. it was wednesday october 6th. It was sultry in Los Angeles. We were working the day watch on a homicide. My partner is Ed Jacobs, the boss is Thad Brown, chief of detectives, my name is Friday."

1658 Horace Newcomb, *TV: The Most Popular Art*, Garden City, Anchor Books, 1974, p. 92 "Everything is low-key."

1659 Ibid. "A standard element of the *Dragnet* formula is the squelching of any attempt on the part of an involved party to interject personality, a skewed or personal version of the meaning of an event or series of events."

1660 « Just the facts, Ma'am » a été d'ailleurs repris pour servir de titre à sa biographie : Eugene Alvarez, Daniel Moyer, *Just the Facts, Ma'am: The Authorized Biography of Jack Webb*, Santa Ana, Seven Locks Presse, 2001 (1<sup>re</sup> éd. 1999)

1661 *Dragnet*, saison 2, épisode 28 « The Big Hands », diffusé le 22 mai 1953

1662 Pinker est le premier civil à entrer au laboratoire en 1929. Il est l'un des fondateurs de l'Association Californienne des Criminalistes (California Association of Criminalists) et il s'est occupé de plusieurs affaires retentissantes, notamment celle du meurtre d'Elizabeth Short (Le Dahlia Noir), ce qui lui vaut d'apparaître dans plusieurs romans de James Ellroy comme *The Black Dahlia* (1987) ou *L.A. Confidential* (1990). Il prend sa retraite en 1965 et décède en 1979. Voir, par exemple, cet article du *Los Angeles Time* : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-nov-16-me-them16-story.html>

en chef et pionnier en recherches criminalistiques au SID, toujours en poste au moment de la série. Pinker, en blouse blanche et entouré de fioles et d'instruments, est représenté comme un maillon important de l'enquête, traité en égal par le duo d'inspecteurs. Dans cette affaire de femme assassinée dans une chambre d'hôtel, c'est lui qui leur donne les pistes à suivre en leur signalant le luxe de ses vêtements et le peu d'usure du manteau, sans doute acheté récemment. On le retrouve faisant une démonstration « forensique » lors d'un autre épisode<sup>1663</sup> : arrivé sur les lieux où une tache de sang a été découverte sur le sol, il s'active avec des tubes, des flacons et des pipettes. Il gratte la tache puis soumet les particules récoltées aux réactifs qu'il vient de préparer. Le tout est filmé en gros plan. Il dit ensuite à Friday et ses inspecteurs : « C'en est, les gars. Ça vire au bleu, c'est bien du sang mais je ne sais pas si c'est humain ou animal. » À la question de Friday qui lui demande : « vous devez retourner au laboratoire pour l'analyser ? », il répond : « Ouais, test biologique de précipitation. [...] Le deuxième test ne prendra que 20 minutes mais il faut de 3 à 4 heures pour le test de groupage sanguin. » Épisodes après épisodes, séries après séries, *Dragnet* met en valeur les diverses techniques forensiques, accompagnées généralement de longues explications didactiques comme ce relevé d'empreintes sur une scène de crime dans un épisode de 1969. « L'homme des empreintes », comme l'appelle l'un des inspecteurs présents, entre dans une chambre où un homme mort gît encore. La caméra s'attarde sur le technicien lorsqu'il se penche sur sa mallette et l'ouvre pour y prendre un pinceau et une petite boîte ronde. Les relevés d'empreintes, sur un couvercle métallique et sur un bocal en verre, sont soigneusement filmés, en gros plan et étape par étape, tandis que la voix off de Friday commente chacune d'elles :

« L'officier Freeman a commencé à relever les empreintes. Comme tous les experts en dactyloscopie, il utilise différents types de poudre. Sur les objets métalliques, on emploie une poudre d'aluminium non magnétique. Elle s'accroche à la transpiration invisible que tout le monde laisse avec ses doigts. On prélève ensuite l'empreinte avec un ruban adhésif transparent : les particules de poudre s'y accrochent et gardent la structure exacte de l'empreinte initiale. L'exemplaire est ensuite transféré sur une fiche où l'on marque le numéro de dossier, la date, l'heure, le lieu et d'autres renseignements. Sur les surfaces non métalliques, on utilise une poudre de fer noircie au noir de carbone qu'on appelle poudre

<sup>1663</sup> *Dragnet*, saison 2, épisode 7 "The big .22 rifle for Christmas", diffusé le 19 décembre 1952

magnétique. Comme précédemment, les particules s'accrochent à la transpiration invisible laissée par les doigts mais cette fois, on enlève l'excès de poudre avec un aimant pour obtenir une empreinte absolument intacte.<sup>1664</sup> »

De la même manière, les analyses balistiques font souvent l'objet de longs exposés par le biais de dialogues entre l'expert et les inspecteurs<sup>1665</sup>. Lorsqu'il y a un homicide, l'épisode commence par la scène de crime, d'abord inspectée par les premiers arrivés, Friday et son partenaire, puis dans un deuxième temps, par les techniciens du laboratoire qui la photographient et l'examinent soigneusement, toujours avec la voix off pour expliquer aux spectateurs les méthodes et protocoles. Dans l'épisode « La grosse malle », par exemple, le héros et son partenaire sont appelés dans un hôtel pour un meurtre. Ils font les premières constatations puis c'est au tour de l'équipe forensique. La voix de Friday, dans un style très *hard boiled*, commente tous les faits et gestes :

« 11h55, le Stage Hotel se situait sur West Howard Street, à six pâtés de maisons de la mairie. C'était un immeuble de trois étages en stuc blanc, en plein milieu du quartier malfamé. [...] Le couloir était miteux. Au fond, à gauche, la chambre 12. Nous sommes entrés. La pièce était encombrée de meubles, de bric-à-brac, de bricoles, les murs étaient couverts de photos d'anciennes stars du music-hall, de programmes dédicacés et d'affiches de théâtres. Au centre se trouvait une malle de bateau ouverte, remplie de costumes et coupures de presse par paquets. Il avait l'air d'avoir été fouillé. Le corps d'une femme était attaché à une chaise. Elle paraissait trente ans environ 30 ans, avait les cheveux roux. Son visage et sa tête avaient été roués de coups. Près du corps se trouvaient une bouteille de vin vide, une paire de verres de lunettes cassés et un tuyau en acier d'environ vingt-cinq centimètres de long. Il y avait des taches de sang dessus. Frank a appelé le bureau, puis le laboratoire. La logeuse a identifié la victime comme étant Thelma Porter. [...]

12h45, le sergent Jay Allen et l'équipe du labo sont arrivés. Ils ont photographié le corps et la chambre du meurtre sous tous les angles, Dean Bergman a fouillé la pièce de fond en comble à la recherche d'empreintes cachées. Ils ont tout passé

---

1664 *Dragnet*, nouvelle saison 4 (1967-1970), épisode 7 "Homicide Cigarette Butt", diffusé le 30 octobre 1969; "Officer freeman began to dust for prints. Like all fingerprint experts, he uses different kinds of powder; on metal objects, a non-magnetic powder is used, ground aluminum; it clings to the invisible moisture left behind by the touch of anyone's fingers. Transparent adhesive tape is then used to lift the print: the particles of powder clings to it in the exact configuration of the original fingerprint. The print is then transferred to a record card which is marked with a case number, date, time, locale and other data. On non-metallic surfaces, ground iron darkened with lamp black and called magna powder is used. As before, the particles cling to the invisible moisture left behind by the fingers. This time, the excess powder is removed by a magnet leaving the print completely untouched."

1665 Par exemple, *Dragnet*, saison 1, épisode 13 "The Big Casing", diffusé le 6 juin 1952 ou *Dragnet*, saison 4, épisode 8 "The Big Bar" diffusé le 15 octobre 1954

au peigne fin pour plus de preuves matérielles. La seule chose qui semblait venir de l'extérieur, c'était l'arme supposée du crime, le tuyau d'acier de vingt-cinq centimètres, trouvé à côté du corps.<sup>1666</sup> »

Le photographe est un personnage récurrent sur la scène de crime mais sa présence n'est pas une simple convention et il est fréquent de voir, au cours des épisodes, Friday ou les experts examiner les clichés de la scène de crime<sup>1667</sup>, pour vérifier un détail important ou pour échafauder des hypothèses. Toutefois, il y a une discipline des sciences forensiques, et pas des moindres, qui n'est que rapidement évoquée et jamais représentée : la médecine légale. Elle n'est en effet mentionnée qu'au détour d'un dialogue, sous la forme d'un bref compte rendu des causes de la mort. Dans l'épisode que l'on vient de citer, par exemple, Joe Friday et son partenaire Frank Smith font un point avec Jack Goth, un autre sergent, qui vient leur apporter une liste des amis de la victime, des tirages de la scène de crime agrandie et les maigres résultats du laboratoire. Au cours de leur conversation, Goth aborde brièvement le rapport d'autopsie :

« Oh ! Au fait, on a eu le rapport des services du légiste.

Ah ouais ? Qu'est-ce qu'ils disent ?

La cause du décès est due à de multiples fractures du crâne. Ils sont certains que le morceau de tuyau est l'arme du crime. Selon eux, M<sup>me</sup> Porter est décédée vers 4 heures du matin. Le tueur l'a violemment tabassée. »

Ce traitement sommaire est représentatif de la place réservée à la médecine légale dans toute la série. Les scènes à la morgue sont d'ailleurs rarissimes et le cadavre lui-même n'est jamais sanguinolent, jamais spectacularisé et toujours filmé rapidement en plan large. L'occultation volontaire de cette discipline, potentielle

---

<sup>1666</sup> *Dragnet*, saison 4, épisode 19, "The Big Trunk" diffusé le 8 janvier 1954 "11.55 AM, we located the Stage Hotel on West Howard Street, half a dozen blocks from the city hall. It was in the heart of the skid row district, a white stucco building, 3 stories. [...] the hallway was dingy. Down at the end, on the left was room 12. We went in, the room was crowded with furniture, bric-a-brac, odds and ends, the walls were covered with pictures of old-time vaudeville stars, autographed programs and theatrical posters. In the center of the room was open steamer trunk full of costumes and bundles of news clippings. It looked like it had been ransacked. Tied to a chair was the body of a woman. She looked to be about 30 years of age, red hair. She'd been badly beaten about the face and head. Near the body was an empty bottle wine bottle, a pair of broken glasses and a length of steel pipe about 10-inches long. There were bloodstains on it. Frank put in a call to the office and then to the crime lab. The landlady identified the victim as Thelma Porter. [...] 12.45 pm, sergeant Jay Allen and the crew from the crime lab arrived. The body and the murder room were photographed from all angles, Dean Bergman processed everything in the room for latent fingerprints. The place was gone over thoroughly for further physical evidence. The only thing that didn't seem to belong in the room was the apparent murder weapon, the 10-inch length of steel pipe found aside the body."

<sup>1667</sup> À titre d'exemples, l'épisode 7 "The Big Look" de la saison 5, diffusé le 14 octobre 1955 ; l'épisode 13 "The Big Casing" de la saison 1, diffusé le 6 juin 1952 ou encore l'épisode 19 "The Big Trunk" de la saison 4, diffusé le 8 janvier 1954.

pourvoyeuse d'images brutales, rejoint celle, plus générale, de la violence et reflète la démarche de Webb qui assurait à un journaliste qu'« il n'y aura jamais rien dans *Dragnet* que mes deux enfants ne pourraient pas voir.<sup>1668</sup> »

Après *Dragnet*, la série la plus marquante s'agissant de culture forensique est *Quincy ME*, diffusée de 1976 à 1983 sur la chaîne NBC. Le générique d'ouverture<sup>1669</sup> plante le décor d'un univers professionnel particulier: la caméra panote lentement sur l'intérieur d'un laboratoire, s'arrête puis zoome sur un microscope dont la lentille vient former le Q de Quincy. Deux séquences se succèdent ensuite dans cette image ronde: un homme aux yeux rivés à un oculaire, puis le même homme habillé en blouse bleue qui pénètre dans une salle d'autopsie où de jeunes policiers l'attendent, plantés en rang; tandis qu'il soulève le drap blanc sous lequel gît, probablement, un cadavre, et qu'il se saisit d'une énorme seringue puis d'une scie électrique, les jeunes recrues s'évanouissent les unes après les autres. Dans cette série criminelle d'un nouveau genre, le héros n'est plus un policier et les meurtres ne sont plus résolus dans l'enceinte d'un commissariat mais dans celle d'un laboratoire: Quincy est médecin légiste pour la ville de Los Angeles.

Si l'enquête et sa résolution reposent sur des techniques et un savoir-faire scientifiques, elles doivent également beaucoup à la personnalité de Quincy. Celui-ci n'est pas seulement un légiste compétent, dévoué et sérieux, il est aussi et surtout un « justicier social » qui remue ciel et terre pour qu'éclate la vérité et affronte sans hésitation ceux – bureaucrates ou politiciens – qui se dressent sur son chemin. Que le rôle d'investigateur aux prises avec des affaires de corruption, de négligence, de meurtres déguisés, échoie à un scientifique n'est pas fortuit mais reflète la méfiance généralisée, depuis la fin des années 1960, envers les institutions, que les scandales récents – Edgar Hoover et la corruption du FBI, Nixon et le Watergate – ont encore renforcée. Mareike Jenner, spécialiste de culture médiatique, souligne à juste titre la parenté qu'il existe, par exemple, entre les enquêtes de Quincy et celle des journalistes du *Washington Post* qui fit tomber Nixon:

---

<sup>1668</sup> Jay Harris, op. cit. p. 21 “[...] Webb says there ‘never will be anything in *Dragnet* that I wouldn't want my own two kids to see.’”

<sup>1669</sup> Ce générique, devenu par la suite la signature de la série, n'apparaît, en réalité, qu'à partir de la saison 3 (1977).

« *Quincy M.E.* était diffusé pour la première fois en 1976, la même année que la sortie du film *Les hommes du président* d'Alan J. Pakula qui célébrait le succès de Woodward et Bernstein et celui, par extension, du journalisme d'investigation. Son discours narratif semble constamment invoquer l'histoire du Watergate avec ce personnage principal accusé d'imaginer toutes sortes de complots fantaisistes (qui s'avèrent inévitablement réels) et obligé de combattre "le système" (à savoir ses propres supérieurs et les détectives de la police) pour mettre au jour la "vérité".<sup>1670</sup> »

Contrairement à *Dragnet* et à son époque, où le mal ne se rencontrait qu'en dehors de la sphère institutionnelle, Quincy explore une société plus ambivalente : il arrive souvent que les représentants de l'autorité légitime se retrouvent du mauvais côté de la morale. Personnages récurrents, le Dr Aspen, son supérieur hiérarchique, et le lieutenant Monahan du LAPD incarnent une sorte d'entre-deux : fonctionnaires honnêtes mais lâches, que la crainte de faire des vagues a rendus serviles. Ils sont souvent un frein à la révélation de la vérité et Quincy doit sans cesse lutter contre leur renoncement. Les conflits et l'intrigue du premier épisode de la série, au titre plus qu'évocateur « Aller combattre la Mairie... jusqu'à la mort » (*Go Fight City Hall... to the Death*), sont caractéristiques de la série. Alors que trois personnes, toutes employées à la mairie, décèdent, Quincy est le seul à établir le lien entre les trois morts et à déceler dans une mort par accident et une autre par suicide deux meurtres déguisés. Il tente de convaincre le lieutenant Monahan que le suspect arrêté n'est pas le bon :

« [Lieutenant Monahan] On a le meurtrier, Peter Gordon.

[Quincy] Mais Peter Gordon n'a pas pu assassiner Harold Marcus. Il était à l'hôpital.

Quincy, M. Marcus n'a pas été assassiné. Il s'est suicidé. Vous vous rappelez son mot d'adieu ?

Vous vous rappelez mon rapport ? Le suicide techniquement impossible ?

Laissez tomber.

Laissez tomber ? C'est ce que vous avez dit Lieutenant ? Laissez tomber ?

Quincy, si vous voulez bien m'excuser, j'ai du travail...

Pas si vite. Je suis le légiste responsable. Si je vous dis que vous avez un homicide, mon pote, c'est que vous avez un homicide.

<sup>1670</sup> Mareike Jenner, *American TV Detective Dramas: Serial Investigations*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 94 "Quincy M.E. was first broadcast in 1976, the same year Alan J. Pakula's film *All the President's Men*, celebrating Woodward's and Bernstein's success and, by extension, the success of investigative journalism was released. The text seems to constantly invoke Watergate rhetoric by having the main character accused of devising fanciful conspiracy theories (which inevitably turn out to be true) and having to fight 'the system' (meaning his own superiors and police detectives) to uncover 'truth'."

On verra.

Comment ça ?

Nous avons un autre médecin légiste qui réexamine le cas.

Autorisé par qui ?

Je vous suggère de demander à votre direction.

Tu parles si je vais le faire !

Quincy, il n'y a que deux possibilités : soit vous ignorez délibérément les usages des différents services et vous vous immiscez dans quelque chose qui ne vous regarde pas, soit vous avez un manque à combler et vous voulez absolument lier deux décès sans aucun rapport. Peu m'importe, je ne veux plus vous voir en travers de mon chemin.<sup>1671</sup> »

Si la science et la médecine médico-légale sont au cœur de l'intrigue et de sa résolution, Quincy passe néanmoins plus de temps à enquêter sur le terrain qu'à pratiquer des autopsies. Celles-ci sont d'ailleurs peu montrées ou alors de manière succincte, dans un décor qui tient plus du laboratoire que de la morgue : elles se résument en général à un plan sur les scalpels (propres) suivi d'un autre sur Quincy en blouse bleue (propre aussi), commentant ses observations en même temps qu'il s'active sur un cadavre qu'on ne voit jamais. Les scènes de crime sont également assez rares puisque la plupart des meurtres se présentent souvent comme des accidents, des suicides ou des empoisonnements. À l'instar de *Dragnet*, Quincy reflète également la séparation entre les activités médico-légales et celles de la police scientifique : il arrive au légiste, par exemple, de demander des résultats d'analyses d'empreintes au lieutenant Monahan. Mais, contrairement à *Dragnet*, les informations scientifiques ne se présentent pas, ici, sous forme de parenthèses didactiques, détachées de l'action, elles passent assez naturellement par les dialogues et les situations, qui peuvent se produire indépendamment dans divers lieux et pas seulement dans l'enceinte du laboratoire. En témoigne ce dialogue à la fourrière de la police, entre un technicien et Quincy, persuadé que l'arme du crime est une voiture :

« [Technicien] Alors, vous avez trouvé quelque chose ?

[Quincy] Ce n'est pas aéroporté, c'est un poison de contact.

Un poison de contact ?

Vous l'absorbez par le toucher. C'est pourquoi il n'y avait pas de marques d'injection sur les corps. Il y a ce produit chimique appelé diméthylsulfoxyde, il pénètre dans la

---

<sup>1671</sup> Quincy M.E. saison 1, épisode 1 "Go Fight City Hall... to the Death", diffusé le 3 octobre 1976

peau, qui agit comme un buvard avec de l'encre. Eh bien, si vous mélangez quelque chose avec ce diméthylsulfoxyde, et que vous en mettez une goutte sur votre peau, ce quelque chose est absorbé et circule dans le sang, comme avec une injection.

Je ne savais pas que c'était possible.

Oui, les scientifiques l'ont testé comme une alternative aux injections. Mais le DMSO a un effet secondaire très intéressant : il laisse un arrière-goût d'huître et l'agent Purdy et Sam ont dit avoir ce goût dans la bouche. Sauf que cette fois, ce n'est pas un médicament qu'on a administré. [...] Ce qui a tué la fille et le policier et qui est en train de tuer Sam est toujours dans la voiture, et s'il le faut, je vais la démonter et examiner chaque centimètre sous le microscope. [...] <sup>1672</sup> »

Dans cet épisode, un technicien du laboratoire est joué par Marc Scott Taylor, un zoologiste et biologiste cellulaire, employé comme consultant à plein temps par la production. L'histoire du venin contenu dans du diméthylsulfoxyde est l'une de ses trouvailles, comme il le raconte lors d'une interview dans laquelle il évoque son travail avec les scénaristes :

« Les scénaristes imaginent une scène et on dit au conseiller technique sur le plateau "vas-y, débrouille-toi pour que la scène soit crédible". [...] Un scénariste cherchait un moyen de tuer un gars, mais il devait mourir loin du lieu où sa femme lui donnait le poison. J'ai conseillé de rendre le personnage allergique à la pénicilline. On pouvait alors micro-encapsuler la pénicilline dans des protéines pour que ça ressemble à une poudre. Elle lui donne le truc le matin, 12 heures plus tard, c'est dissous et le gars meurt en faisant une réaction anaphylactique. [...] J'avais parlé de recherches qui mentionnaient l'emploi de DMSO (diméthylsulfoxyde) comme alternative à l'injection, lorsque les gens étaient hémophiles ou sensibles aux piqûres et on l'a utilisé dans un épisode pour inoculer du venin par la peau. <sup>1673</sup> »

Version télévisée du roman de procédure médico-légale, *Quincy ME* ne fera pas d'émules avant les années 1990, malgré son succès populaire indéniable : si la

---

<sup>1672</sup> *Quincy M.E.*, saison 4, épisode 1 "The Last Six Hours", diffusé le 21 septembre 1978 [Pound Technician]: Well, what'd you find out? Anything? [Quincy]: Oh, it wasn't airborne. It's a contact poison. [Pound Technician]: Contact poison? [Quincy]: You pick it up by touch. That's why there were no puncture marks on the bodies. There's this chemical called dimethyl sulfoxide. It penetrates the skin, makes it act like a blotter soaking up ink. Well, if you mix anything with this dimethyl sulfoxide, put a drop of it on your skin. It's absorbed and circulated through the bloodstream, just as if you had an injection. [Pound Technician]: I didn't know that was possible. [Quincy]: Yeah, scientists have been experimenting with them as a possible alternative to injections. But DMSO has a very interesting side effect. It gives the sensation of tasting oysters. Both Officer Purdy and Sam complained of that. Only this time, somebody isn't administering medicine. [...] whatever killed the girl and the policeman and is killing Sam is still in the car, I'm gonna tear it apart inch by inch if I have to, put it under a microscope."

<sup>1673</sup> Marvin Grosswirth, "Among Forensic Pathologists, Quincy's a Social Crusader", *Science Digest*, septembre 1980, pp. 64-66 "The writers come up with a scene and then bring a technical adviser on to the set and say, Okay, make this scene do what it's supposed to do. [...] One writer needed a way to kill a guy, but it had to happen some distance from where the victim's wife actually gave him the substance. We decided to give the character a penicillin allergy. We could then micro-encapsulate penicillin in protein coats, so it resembles a powder. We give him this stuff in the morning, it dissolves 12 hours later, and the fellow goes into anaphylactic reaction and dies. [...] We did a show using DMSO [dimethyl sulfoxide] to promote absorption of snake venom into the skin. We mentioned the research that had been done to use this as an alternative to injection, particularly when dealing with hemophiliacs or people sensitive to injection."

télévision ne rechigne pas à montrer, de temps à autre, un cadavre sur une scène de crime, le peu de concurrence lui permet encore de vouloir ménager la sensibilité de son public.

Avec l'arrivée du *serial killer* dans le paysage de la culture de masse, les scènes de crime et les victimes se multiplient tandis que les enquêtes se compliquent. En effet, sa figure duelle, à la fois diaboliquement méthodique et totalement démente, exige des procédés d'investigation et des adversaires exceptionnels: on n'arrête pas un tueur en série comme on arrête un voleur de bijoux. Ainsi, l'amateur n'est plus crédible dans le rôle du détective et les méthodes traditionnelles, basées sur les témoignages ou la recherche de pistes dans l'entourage des victimes, paraissent obsolètes. Autrement dit, comme le déclare un personnage dans l'un des premiers films de tueur en série, *M le maudit* de Fritz Lang (1931):

« La difficulté de résoudre des crimes comme celui-là vient du fait que le criminel et la victime se rencontre seulement par hasard; une impulsion momentanée est le seul motif du tueur. [...] Le tueur, comme nous le savons dans ce type de crime, ne laisse jamais de traces. Ce qui rend notre travail si dur et le succès si rare.<sup>1674</sup> »

L'étude collective de Jessica Allen, Sonia Livingstone et Robert Reiner, portant sur l'analyse des films policiers les plus populaires de 1945 à 1991, montre bien qu'au cours des années 1970, l'amateur disparaît au profit du professionnel, à mesure qu'augmentent les représentations de crimes de plus en plus violents et d'un criminel de plus en plus fou :

« Avant 1970, en effet, seuls 20 % des films décrivent une criminalité omniprésente, mais après 1970, ils sont 69 % à propager l'idée que le crime est partout. Ce changement entraîne un autre changement: la prédominance croissante des héros policiers au détriment des détectives amateurs. Plus on représente la criminalité comme endémique dans la société, plus grande est la nécessité d'une importante bureaucratie, avec des héros policiers comme figures motrices du récit [...] C'est pourquoi, ultérieurement, le crime n'est plus que rarement présenté comme un simple divertissement pour amateurs passionnés. [...] Il y a une nette tendance vers une représentation de plus en plus explicite de la violence dans la représentation du crime. [...] Cette augmentation de la violence participe du changement dans la représentation des criminels, qu'ils aient un rôle principal ou secondaire. Après

---

<sup>1674</sup> Texte extrait du sous-titrage français. *M, Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang (réalisateur), Allemagne, Vereinigte Star-Film GmbH, 1931, film 117 min

1974, plus aucun délinquant n'est non-violent alors qu'ils étaient fréquents dans les films des années 1940 et 1950. [...] Après 1974, la proportion de criminels, en rôle principal, sadiques ou gratuitement violents augmente, et après 1985, tous sont représentés de cette manière. On observe des tendances similaires pour les criminels en rôle secondaire.<sup>1675</sup> »

On peut légitimement rapprocher l'émergence de la culture forensique de celle du *serial killer*, figure du Mal absolu grâce à laquelle, à partir des années 1970, les romans *true crime* prospèrent et prennent un essor inédit. L'exemple le plus significatif de cette combinaison fructueuse, qui lui vaudra de devenir le plus gros best-sellers de la décennie, est celui d'*Helter Skelter*, déjà cité, sur Charles Manson et les crimes de sa « famille ». Dans le souci probable de plonger ses lecteurs au plus près de l'enquête, son auteur, Bugliosi, les noie sous une avalanche de détails forensiques. Celle-ci commence dès le premier chapitre du livre avec la découverte des meurtres chez l'actrice Sharon Tate. Sur un ton didactique que ne renierait pas *Dragnet*, Bugliosi explique par le menu chaque étape des recherches d'indices puis détaille chaque test, procédé ou résultat, comme ici, lorsqu'il décrit le travail de l'expert en biologie médico-légale et des deux experts en dactyloscopie :

« Granado était toujours en train de prélever des échantillons de sang. Lorsqu'il reviendra au laboratoire de la police, il fera le test d'Ouchterlony, pour déterminer si le sang est animal ou humain. Si c'est du sang humain, il fera d'autres tests pour identifier le groupe sanguin A, B, AB ou O et le sous-groupe. Il existe une trentaine de sous-groupes sanguins. Si le sang est déjà sec lorsque l'échantillon est prélevé, il pourra seulement dire s'il s'agit de l'un des trois M, N ou MN. [...] Granado demandera plus tard au bureau du légiste un échantillon de sang de chacune des victimes pour essayer de les faire correspondre avec ceux déjà collectés. [...] Les spécialistes ont commencé à arriver vers midi. Les officiers Jerome A. Boen et D. L. Girt, du service des empreintes latentes, Division des enquêtes scientifiques, LAPD, ont relevé les empreintes dans la résidence principale et la maison d'hôtes. On dépose de la poudre sur une empreinte

---

<sup>1675</sup> Jessica Allen, Sonia Livingstone, Robert Reiner, art. cit. "Indeed, before 1970, only 20 percent of films show crime as ubiquitous, while after 1970 portrayals of ubiquitous crime are shown in 69 percent of films. This change is linked to another change: the increasing predominance of police heroes rather than amateur sleuths. As crime is increasingly portrayed as endemic to society, it justifies the employment of a large bureaucracy, with police heroes leading the narrative [...] Thus following this shift, crime is rarely portrayed as just a diversion for enthusiastic amateurs. [...] There is a clear trend towards an increasingly graphic representation of violence in the portrayal of crime. [...] This increase in violence is linked to a change in the representation of both the leading and other criminals. After 1974 no films had nonviolent central offenders, although they were common in the 1940s and 1950s. [...] After 1974 the proportion of sadistic or gratuitously violent chief offenders increases, and after 1985 there are none represented in any other way. Similar trends appear for supporting offenders."

(‘relevé de l’empreinte’), puis on place dessus un ruban adhésif transparent ; le ruban, avec l’empreinte visible, sera alors “relevé” et placé sur une carte avec un fond contrastant. Le lieu, la date, l’heure, les initiales de l’officier sont notées au dos. Sur l’une de ces cartes de “relevé”, préparée par Boen, on peut lire : “8-9-69/10050 Cielo/1400/JAB/ intérieur du chambranle la porte-fenêtre gauche/de la chambre principale à la piscine / côté poignée”. Un autre relevé, pris à peu près au même moment, provenait de la “porte d’entrée extérieure / côté poignée / au-dessus de la poignée”. Ça leur a pris 6 heures pour faire les deux résidences. [...] Contrairement à ce que les gens croient, une empreinte lisible est plutôt rare. Les empreintes ne marquent pas de nombreuses surfaces, comme les vêtements et les tissus. Même lorsqu’on marque une surface, on ne la touche généralement qu’avec une partie du doigt, en laissant un sillon fragmentaire, impossible à comparer. Si le doigt se déplace, ça donne une tache illisible. Et, comme l’officier DeRosa l’a démontré avec le bouton de la porte, une empreinte laissée sur une autre crée une superposition, tout aussi impossible à identifier. Ainsi, sur n’importe quelle scène de crime, le nombre d’empreintes claires et lisibles, avec suffisamment de points de convergence, est souvent étonnamment faible. [...] <sup>1676</sup> »

Ces explications données à l’occasion de la découverte des corps et du travail des enquêteurs sur la scène de crime se répètent de nombreuses fois à mesure que progresse l’enquête et reviennent à nouveau lorsque l’auteur raconte le procès. Étonnamment, la traduction française, sortie en 1993<sup>1677</sup>, escamote des passages entiers de ces enseignements scientifiques adressés aux lecteurs néophytes.

On retrouve un traitement presque aussi pédagogique chez l’une des écrivaines les plus populaires de *true crime* des dernières décennies, Ann Rule. Si elle s’étend moins longuement que Bugliosi sur chaque phase du travail scientifique, elle émaille

<sup>1676</sup> Vincent Bugliosi, Curt Gentry, op. cit. pp. 17-20 “Granado was still taking blood samples. Later, in the police lab, he would give them the Ouchterlony test, to determine if the blood was animal or human. If human, other tests would be applied to determine the blood type – A, B, AB, or O – and the subtype. There are some thirty blood subtypes; however, if the blood is already dry when the sample is taken, it is only possible to determine whether it is one of three – M, N, or MN. [...] Within the next several days Granado would obtain from the Coroner’s Office a blood sample from each of the victims, and would attempt to match these with the samples he’d already collected. [...] The specialists had begun arriving about noon. Officers Jerome A. Boen and D. L. Girt, Latent Prints Section, Scientific Investigation Division, LAPD, dusted the main residence and the guest house for prints. After dusting a print with powder (‘developing the print’), a clear adhesive tape was placed over it; the tape, with the print showing, would then be “lifted” and placed on a card with a contrasting background. Location, date, time, officer’s initials were noted on the back. One such ‘lift’ card, prepared by Boen, read: ‘8-9-69/10050 Cielo/1400/JAB/ Inside door frame of left French door/ from master bedroom to pool area/ handle side.’ Another lift, taken about the same time, was from the ‘Outside front door/ handle side/above handle.’ [...] Contrary to popular opinion, a readable print is more rare than common. Many surfaces, such as clothing and fabrics, do not lend themselves to impressions. Even when the surface is such that it will take a print, one usually touches it with only a portion of the finger, leaving a fragmentary ridge, which is useless for comparison. If the finger is moved, the result is an unreadable smudge. And, as officer DeRosa demonstrated with the gate button, one print placed atop another creates a superimposure, also useless for identification purposes. Thus, at any crime scene, the number of clear, readable prints, with enough points for comparison, is usually surprisingly small.”

<sup>1677</sup> Vincent Bugliosi, Curt Gentry, *La Tueur d’Hollywood: l’affaire Charles Manson* (trad. Isabelle Stoianov), Paris, Éditions J’ai Lu, coll. Crimes & Enquêtes, 1993

néanmoins son récit de diverses précisions, comme dans son premier best-seller sur le tueur en série Ted Bundy :

« On a testé tous les draps et les literies des victimes à la phosphatase acide : s'il y a du sperme, il réagit et donne une tache rouge violacée. Aucune trace n'a été trouvée sur les draps de Lisa, Margaret, Karen ou Kathy. Mais le drap de dessous de Cheryl Thomas présentait une tache d'environ 7 centimètres de diamètre. Richard Stephens, expert sérologiste au laboratoire criminalistique de la police de Floride, a réalisé de nombreux tests sur cette tache de sperme. Environ quatre-vingt-cinq pour cent des humains sont des "sécréteurs". Les enzymes sont sécrétées dans les fluides corporels – salive, mucus, sperme, transpiration, urine, matières fécales – et ces enzymes permettent au sérologiste de connaître le groupe sanguin de cette personne. Si un prélèvement de fluide corporel provenant d'un tissu taché est mélangé avec un échantillon témoin de même groupe sanguin, le prélèvement ne s'agglutinera pas (les cellules ne s'agglutineront pas). S'il est mélangé avec un échantillon témoin d'un autre groupe sanguin, il y aura agglutination. Les tests d'agglutination que Stephens a réalisés sur les échantillons du drap de Cheryl Thomas ont tous abouti à une agglutination cellulaire. Le test n'a pas été concluant. Ensuite, il a utilisé un procédé connu sous le nom d'électrophorèse. Un échantillon du drap taché de sperme a été placé dans un gel d'amidon et chauffé jusqu'à ce qu'il prenne la consistance d'une gelée. Il l'a ensuite placé sur une lame de verre et sous l'effet du courant, les protéines bougent, et l'ajout d'un métabolite a été ajouté pour indiquer leur vitesse de déplacement. Aucune activité enzymatique PGM n'a été détectée.<sup>1678</sup> »

Outre ce genre de détails instructifs, Rule utilise également une sorte de mantra qu'elle répète d'un livre à l'autre<sup>1679</sup>, destiné probablement à se donner une visée plus

<sup>1678</sup> Ann Rule, *The Stranger Beside Me*, op. cit. pp. 346-347 "When acid phosphatase is applied to material, the presence of semen produces a purplish-red stain. There was no semen found on Lisa's, Margaret's, Karen's, or Kathy's sheets. There was, however, a semen stain approximately three inches in diameter on Cheryl Thomas's bottom sheet. Richard Stephens, an expert in serology at the Florida Department of Law Enforcement's crime lab, did intensive testing on that semen stain. Approximately eighty-five percent of all human beings are 'secreters.' Enzymes are secreted in bodily fluids – saliva, mucus, semen, perspiration, urine, feces – and these enzymes will tell a serologist what blood type that person has. If a sample of cloth bearing a bodily fluid stain is dropped into a control sample with the same blood type, the sample will not agglutinate (the cells will not clump together). If it is dropped into a control sample of another blood type, there will be agglutination. Stephens's agglutination tests for known blood types all showed cell clumping when the Thomas sheet samples were inserted. The test was inconclusive. Next, he used a process known as electrophoresis. A sample of the semen-stained sheet was placed in starch gel and heated until it took on a 'Jell-O-like' consistency. It was then put on a glass slide and stimulated electrically, causing the proteins to move, and a small metabolite was added to show the rates of movement. There was no detectable PGM enzyme activity."

<sup>1679</sup> On retrouve, en effet, une référence identique à Locard dans Ann Rule, *Lust Killer*, New York, New American Library, 1988 (1<sup>re</sup> éd. 1983) p. 116 "The old axiom that a criminal always leaves something of himself at the scenes of his crimes, and always takes something of the scene away with him – no matter how minute – is truer than it ever was." Et dans Ann Rule, *Green River, Running Red: The Real Story of the Green River Killer, America's Deadliest Serial Murderer*, New York, Pocket Star Books, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 2004), p. 263 "The one thing that was certain, and that had been certain since D' Edmond Locard of Lyon, France, directed the very first crime lab in the world, was his Exchange Principle. Formulated in the early years of the twentieth century, Locard's theory became the basis for any investigation of any crime scene: Each criminal leaves something of himself at a crime scene, no matter how minute, and takes something of the crime scene away with him, even if it is infinitesimal. Every new generation of detectives – and television shows like *CSI* – works on Locard's principle. But each decade brings with it more sophisticated tools to help the detectives find the minutiae that solves crimes."

éducative et scientifique que sensationnaliste, comme le faisait Madame Tussaud en son temps :

« Ishii adhère totalement aux théories du Dr E. Locard, un pionnier français de la criminalistique qui disait : “Chaque criminel laisse une trace de lui-même sur les lieux d’un crime – une trace, aussi infime soit-elle – et il emporte toujours quelque chose de la scène avec lui.” Tout bon détective le sait. C’est pourquoi ils cherchent de manière si intense cette petite trace que le tueur a laissée derrière lui sur la scène de crime : un cheveu, une goutte de sang, le fil d’un tissu, un bouton, une empreinte digitale ou palmaire, une empreinte de pas, des traces de sperme, la griffure d’un outil ou des douilles.<sup>1680</sup> »

Nous sommes là au fondement de l’imaginaire forensique qui, partant d’une citation déformée de Locard, laisse croire qu’il y a toujours une trace sur la scène de crime et que celle-ci peut l’incriminer de manière infallible, chose que réfutent de nombreux scientifiques et sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans le dernier chapitre.

Cet imaginaire ne se propage pas seulement à travers les textes : les photographies y contribuent grandement. Étant procureur sur l’affaire Manson, Bugliosi puise dans les photographies du LAPD de quoi étoffer son dossier « de 64 pages à glacer le sang ». Les images de scènes de crime et d’indices se répartissent dans deux sections du dossier, « les meurtres » (*Murders*) et « les preuves matérielles » (*The physical evidence*). Dans la première, l’ordre des images rappelle les descriptions des journalistes de fait divers du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu’ils procédaient du général au particulier, partant d’une vue d’ensemble pour arriver progressivement à la scène de crime. Ici, on commence par une vue aérienne des maisons de Sharon Tate et du couple LaBianca et on finit avec divers gros plans pris sur les scènes de crime. Les clichés de Cielo Drive<sup>1681</sup> étant les plus nombreux, le découpage presque filmique de la progression est frappant, comme si Bugliosi voulait faire revivre en image à ses lecteurs le parcours suivi par ceux qui, les premiers, arrivèrent sur les lieux : la grille et le talus par lesquels les tueurs sont passés, le premier cadavre dans sa voiture, l’allée qui remonte vers la propriété, un angle de la maison, le deuxième et troisième

<sup>1680</sup> Ann Rule, *The Stranger Beside Me*, op. cit., p. 82 “Ishii believes implicitly in the theories of Dr E. Locard, a pioneer French criminalist who states, ‘Every criminal leaves something of himself at the scene of a crime – something, no matter how minute – and always takes something of the scene away with him.’ Every good detective knows this. This is why they search so intensely at a crime scene for that small part of the perpetrator that he has left behind: a hair, a drop of blood, a thread, a button, a finger or palm print, a footprint, traces of semen, tool marks, or shell casings.”

<sup>1681</sup> 10050 Cielo Drive est l’adresse de Sharon Tate et de Roman Polanski

cadavres sur la pelouse, la porte d'entrée, prise de loin puis en plan rapproché, avec l'inscription « COCHON » (*PIG*), le salon et enfin, dissimulés derrière le canapé, les deux derniers cadavres. Les légendes elles-mêmes témoignent de ce cheminement :

« Craignant que la grille ne soit électrifiée, les tueurs l'ont évitée.

Au lieu de cela, ils ont escaladé le talus à droite de la porte.

Steven Earl Parent – victime de meurtre. Au mauvais endroit, au mauvais moment, Parent se dirigeait vers le portail quand les tueurs sont arrivés. Il a été le premier à mourir.

Après la découverte du corps de Parent, les premiers agents ont remonté l'allée jusqu'à la résidence. Ils ont trouvé la maison et le jardin effroyablement calmes.

Abigail Folger – victime de meurtre. Son corps gisait aussi sur la pelouse, à une courte distance de celui de Frykowski. [...]

Voytek Frykowski – victime de meurtre. Gisant sur la pelouse, près de la porte d'entrée, [...].

L'allée menant à la porte d'entrée de la résidence [...] Ce n'est qu'en se rapprochant que les officiers ont vu le message bizarre que les tueurs avaient laissé. "COHON" était écrit sur la porte, avec le sang de Sharon Tate.

Un drapeau américain recouvrait le dossier du canapé du salon. De l'autre côté, devant la cheminée, la scène était si inconcevable qu'elle a horrifié les détectives les plus endurcis.

Jay Sebring – victime de meurtre [...]

Sharon Tate Polanski – victime de meurtre [...] <sup>1682</sup> »

Comme dans la presse du XIX<sup>e</sup> siècle, un plan topographique « montrant l'emplacement de quatre des cinq corps <sup>1683</sup> » y est joint. Six photographies complètent l'ensemble. Deux sont des images d'indices provenant de la scène de crime du salon, l'une d'une corde restée accrochée aux poutres, l'autre de la lame d'un couteau dépassant d'entre les coussins d'un fauteuil. Les quatre autres sont des vues assez insignifiantes de chambres et d'extérieurs. S'agissant des LaBianca, moins connus que l'actrice hollywoodienne, Bugliosi ne montre que quatre images : trois du salon,

<sup>1682</sup> Vincent Bugliosi, Curt Gentry, op. cit. [Le dossier est inséré entre la page 330 et 331 mais n'a pas de pagination.] "Fearing the gate was electrified, the killers avoided it. / Instead, they scaled the embankment to the right of the gate. / Steven Earl Parent – murder victim. In the wrong place, at the wrong time, Parent was driving toward the gate when the killers arrived. he was the first to die. / After discovering Parent's body, the first officers proceeded up the driveway to the residence. They found the house and grounds frighteningly quiet. / Abigail Folger – murder victim. Her body was also on the lawn, a short distance beyond Frykowski's. [...] Voytek Frykowski – murder victim. Found sprawled on the lawn near the front door, [...]. / The walkway leading to the front door of the Tate residence. [...] Only on getting closer did the officers see the bizarre message the killers had left. Printed on the door, in Sharon Tate's own blood, were the letters PIG. / An American flag was draped over the back of the couch in the living room. On the other side, in front of the fireplace, was a scene so incredible it horrified even the most case-hardened detectives. / Jay Sebring – murder victim [...] / Sharon Tate Polanski – murder victim [...]."

<sup>1683</sup> Ibid. [n.p] "Scale diagram of the Tate residence, showing the location of four of the five bodies."

dont deux sont des plans rapprochés sur les inscriptions ensanglantées des murs, et une du lit en désordre où Rosemary LaBianca a été assassinée.

Quelques pages plus loin, ce sont les clichés des « preuves matérielles » qui défilent : deux clichés d’inspecteurs pointant chacun du doigt vers un endroit précis d’une porte, plusieurs clichés d’empreintes digitales et de « cartes de prélèvement » évoquées dans le texte et un revolver sur un fond neutre, posé au-dessus d’une règle. Il y a aussi deux images en extérieur : l’une est prise la nuit, au fond d’une ravine et l’autre représente deux policiers, dans le même décor escarpé mais en plein jour, tenant de grands sacs plastique. On apprend que la ravine est l’endroit où « une équipe de télévision a découvert les vêtements ensanglantés que les tueurs avaient portés puis jetés la nuit des meurtres chez Tate » et que les policiers sont « en train de placer les preuves dans des sacs en plastique, destinés au laboratoire SID.<sup>1684</sup> »

Chez Ann Rule, les photographies sont également de mise, mais leur publicité se fait toutefois moins tapageuse et leur nombre est moins élevé que chez Bugliosi. Dans ses livres sur Ted Bundy, sur Gary Ridgway, surnommé le tueur de la rivière Green et qui fut l’un des tueurs en série le plus prolifique des États-Unis, ou sur Jerry Brudos, autre tueur en série qui sévit dans l’Oregon à la fin des années 1960, on retrouve le même type d’images : quelques scènes de crime (sans cadavre), des clichés d’empreintes, de maisons prises en extérieur, d’indices *in situ* ou photographiés sur fond neutre avec un réglet, de policiers ratissant un bout de terrain, généralement une forêt. Parfois, mais plus rarement, on y voit un policier scientifique en pleine action sur une scène de crime, comme cette image d’un homme en combinaison qui passe un aspirateur dans la pièce d’une maison et dont la légende indique :

« Les spécialistes de la scène du crime de la police de l’État de Washington ont examiné l’intérieur de l’ancienne et la nouvelle maison de Judith et Gary Ridgway. Ils portaient des chaussons et des gants en latex pour prévenir toute contamination croisée lors de la collecte des preuves. Ils n’ont cependant rien trouvé de probant.<sup>1685</sup> »

<sup>1684</sup> Ibid. [n.p] “Officers from LAPD are shown placing the evidence in plastic bags for inspection in the SID lab.”

<sup>1685</sup> Ann Rule, *Green River*, op. cit. [n.p] “Washington State Patrol crime scene investigators processed the interior of Judith and Gary Ridgway’s present and former houses. They wore booties and latex gloves to avoid cross-contamination with evidence, but found nothing of evidentiary value.”

Toutes ces images des livres de Bugliosi ou d'Ann Rule, sorties des dossiers judiciaires ou empruntées pour certaines à la presse, partagent plusieurs points communs : leur aspect documentaire et inesthétique qui se traduit dans des cadrages ou des lumières rudimentaires, l'utilisation quasi systématique de l'éclairage au flash et la présence fréquente de plans serrés. On relève également un nombre non négligeable d'images à première vue insignifiantes – de maisons, d'intérieurs ou d'objets – mais qui, dans le contexte du récit criminel, deviennent porteuses d'un nouveau sens, macabre et dramatique. Cette chambre que l'on voit sur un cliché perd sa banalité dès lors que l'on sait qu'elle est « La chambre de Sharon Tate, telle qu'elle était le lendemain des meurtres<sup>1686</sup> » ou cette maison insignifiante ne l'est plus quand on apprend les « horreurs qui s'y déroulaient.<sup>1687</sup> » Ces images sont celles qui contribuent le plus à la diffusion de l'imaginaire de ce que l'on pourrait appeler « la banalité du mal », inhérent au personnage du *serial killer*, Mal absolu dissimulé sous le masque d'une normalité parfaite.

Comparé à la télévision et au roman *true crime*, le cinéma reste largement à la traîne s'agissant de démonstrations forensiques. Malgré l'essor du tueur en série et la surenchère de « scènes esthétisées où des corps lacérés, troués de balles, mutilés et anéantis sont amoureusement détaillés par les ralentis [...]»<sup>1688</sup> sur les grands écrans depuis la fin des années 1960, le cinéma d'horreur ou policier privilégie, jusqu'à la fin des années 1980, le passage à l'acte criminel ou la scène de crime sanglante au service exclusif du spectacle du corps massacré. Il faut attendre le tournant forensique des années 1990 pour voir se multiplier les images de travail scientifique policier. Citons néanmoins deux films qui contiennent les prémices de la culture forensique à venir : *M le maudit* de Fritz Lang (*M, Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931<sup>1689</sup>) et *L'étrangleur de Boston* de Richard Fleischer (*The Boston Strangler*, 1968), déjà évoqué. À l'instar de Fleischer, Lang s'inspire des crimes commis par un vrai tueur en série, l'Allemand Peter Kürten. Surnommé le Vampire de Düsseldorf, celui que l'on dit « insaisissable<sup>1690</sup> » et

<sup>1686</sup> Vincent Bugliosi, Curt Gentry, op. cit. [n.p] « Sharon Tate's bedroom, as it appeared the morning after the murders. »

<sup>1687</sup> Ann Rule, *Green River*, op. cit. [n.p] « The small house on 32nd Street South looked much like others. Friends, neighbors, and the owner's girlfriends who were invited inside had no idea what horrors took place here. »

<sup>1688</sup> Jean Murley, op. cit. p. 89 « [...] aestheticized slow motion shots of bodies being torn, strafed with bullets, mutilated and destroyed in lovingly-rendered detail [...] »

<sup>1689</sup> *M, Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang (réalisateur), Allemagne, Vereinigte Star-Film GmbH, 1931, film 117 min

<sup>1690</sup> *Paris-Soir*, 26 novembre 1929

« schizophréniste<sup>1691</sup> » enlève, agresse et tue sauvagement des dizaines d'enfants et de femmes dans la ville de Düsseldorf, entre 1929 et 1930. Il défraie la chronique durant de longs mois, pas seulement en Allemagne mais aussi en France et il est intéressant de constater que l'image du monstre caché derrière l'homme ordinaire est déjà présente :

« Au wagon-restaurant, il n'y a qu'un seul sujet de conversation. L'a-t-on pris, ne l'a-t-on pas pris ? Un même sentiment d'horreur et d'indicible curiosité rapproche tous ces gens qui ne se connaissent pas. [...] Quand va-t-on l'arrêter ? Telle est la notoriété de cet inconnu qu'on parle de "lui" sans avoir besoin de préciser qu'il s'agit du "Massenmorder", du vampire de Düsseldorf. [...] C'est une lutte de tous contre un, mais cet "Un" est invisible. C'est ce qu'il y a d'épouvantable. L'assassin est là. On le sent tout près. Sa trace est ponctuée de cadavres. On l'entend, il a une voix comme un être humain. [...] Donc, il est là, parmi nous. [...] Qui est le vampire de Düsseldorf ? [...]»<sup>1692</sup> »

Lang commence le tournage en décembre 1930, soit quelques mois après l'arrestation de Kürten et le film sort sur les écrans allemands une vingtaine de jours après sa condamnation à mort, en avril 1931. Calquant son personnage de *serial killer* sur Kürten, Lang emprunte au véritable directeur de la police criminelle de Berlin, Ernst Gennat, les traits de son commissaire Karl Lohmann. Gennat, appelé à la rescousse sur l'affaire du Vampire, est un adepte et un promoteur de la criminalistique et des méthodes scientifiques<sup>1693</sup>. Ainsi, plusieurs séquences dans le film montrent le travail des policiers sur la scène de crime et mettent notamment à l'honneur la dactyloscopie : dans un plan serré, une loupe s'arrête sur chacune des empreintes digitales inscrites sur un fichier ; le plan qui lui succède montre une image d'empreinte avec des sillons numérotés, projetée en énorme sur un mur. Tandis que les images défilent, on entend la voix du commissaire expliquer par téléphone au ministre que « le laboratoire travaille » sur une lettre envoyée par le tueur mais qu'il est difficile « d'obtenir de bonnes empreintes digitales sur un papier qui est passé entre tant de mains ». Un peu plus loin, la voix du commissaire continue : « Monsieur le ministre, imaginez-vous que sur la scène de crime, on a trouvé par exemple, derrière une haie, un petit sac en papier blanc chiffonné, qui

1691 *Le Petit Journal*, 20 novembre 1929

1692 *L'Œuvre*, 25 novembre 1929

1693 Voir Claire Angelini, « M le maudit de Fritz Lang, en son temps et dans le nôtre », *Les Temps Modernes*, vol. 679, n° 3, 2014, pp. 185-213.

a certainement contenu des bonbons ; dans un des plis, on a retrouvé des miettes et des morceaux de sucre » tandis qu'à l'écran, on voit des hommes fouiller un jardin puis l'un d'entre eux trouver l'indice derrière la haie ; filmé en gros plan, un emballage pris entre deux pinces apparaît et il est délicatement déplié devant la caméra. Dans une autre scène, enfin, le commissaire Lohmann examine soigneusement avec une loupe le rebord d'une fenêtre car il pense que c'est là que le tueur a écrit ses lettres. Sa main s'arrête soudain et l'intérieur de la loupe, filmée en très gros plan, montre une trace d'inscription dans les rainures du bois. Selon la cinéaste et historienne de l'art, Claire Angelini, Lang aurait tiré cette scène d'un portrait de Gennat paru dans *Das Kriminal-Magazin*<sup>1694</sup> en 1930 où celui-ci, en effet, pose en train d'examiner un papier à la loupe sur le rebord d'une fenêtre<sup>1695</sup>. *M le maudit* est certainement le premier film à mettre autant l'accent sur les techniques scientifiques d'investigation, aussi rudimentaires soient-elles, et si on le compare, par exemple, au *Lodger (L'éventreur)* d'Alfred Hitchcock, autre film de *serial killer* sorti trois ans auparavant, *M le maudit* fait figure de précurseur dans la diffusion de la culture forensique.

Quant au *Boston Strangler (L'Étrangleur de Boston)* l'accumulation des crimes commis par Albert DeSalvo permet de montrer plusieurs fois les protocoles policiers à l'œuvre sur les scènes de crime : le spectateur voit ainsi comment travaille le photographe ou comment les policiers prélèvent des empreintes, placent des indices dans des sacs étiquetés et se servent d'un aspirateur pour récupérer les microparticules sur un tapis. Même si la science forensique n'est pas l'élément moteur du récit, elle est néanmoins bien présente.

## 1.2 Le tournant décisif des années 1990

Comme nous l'avons déjà évoqué au sujet de la série télévisée *Quincy M.E.*, les années 1970 sont placées sous le signe d'une réelle défiance à l'égard des institutions, qu'elles soient judiciaires, policières ou politiques. L'image du policier, en particulier, s'est profondément altérée, passant de celle du fonctionnaire honnête, légaliste et

---

<sup>1694</sup> *Das Kriminal-Magazin*, 14 mai 1930, p. 111

<sup>1695</sup> Claire Angelini, art. cit.

dévoué à celle du policier corrompu, violent et irrespectueux des règles de droit. Autrement dit, l'exemplaire Joe Friday de *Dragnet* cède la place à l'immoral inspecteur Harry, comme le confirme l'étude sur sa représentation cinématographique :

« [...] tous les récits de corruption policière de notre corpus se concentrent dans les films postérieurs à 1964. Malgré, ou peut-être à cause de leur irrespect croissant de l'État de droit, la police et le système de justice pénale semblent moins efficaces dans les films ultérieurs. [...] Jusqu'aux années 1950, [les policiers] étaient principalement représentés comme bienveillants et socialement responsables. Par la suite, les portraits négatifs de flics corrompus, implacables et violents ou, à l'inverse, simples porteurs d'uniforme instrumentalisés ou flics empotés et grotesques ont proliféré. [...] Les flics de terrain sont davantage des protagonistes réguliers mais, dans la plupart des films, ils sont représentés comme des héros moralement entachés – “pourri” comme Harry, non plus des boy-scouts attardés comme Dixon<sup>1696</sup> ou, pire encore, ils incarnent de plus en plus souvent les méchants du récit.<sup>1697</sup> »

Peut-être est-ce la raison pour laquelle il fallait que le genre policier se trouve un nouvel héros. C'est chose faite au début des années 1990, avec la figure intègre, incorruptible et impartiale du scientifique. Signe de ce bouleversement, ce nouveau détective est souvent une femme, pourtant cantonnée jusqu'ici à des rôles subalternes dans les fictions scientifiques. Elle est maintenant médecin légiste en chef (Kay Scarpetta<sup>1698</sup>), anthropologue judiciaire (Temperance Brennan<sup>1699</sup>), étudiante en science comportementale (Clarice Starling<sup>1700</sup>), experte multi-tâches au laboratoire du Service d'enquêtes criminelles de la marine (Abby Sciuto<sup>1701</sup>), morphoanalyste (Catherine Willows<sup>1702</sup>), experte en analyse de matériaux (Sara Sidle<sup>1703</sup>) ou encore, physicienne spécialisée en balistique (Calleigh Duquesne<sup>1704</sup>).

1696 Référence au personnage du policier George Dixon dans la série de procédure policière de la BBC, *Dixon of Dock Green* (1955-1976).

1697 Jessica Allen, Sonia Livingstone, Robert Reiner, art. cit. “[...] all the cases of police corruption in our sample are concentrated in post-1964 movies. Despite, or perhaps because of their declining respect for the rule of law, the police and the criminal justice system appear less successful in later films [...] Up to the 1950s they were mainly represented as caring and socially responsible. Afterwards, negative portraits of corrupt, driven and violent cops or the opposite - purely instrumental ‘uniform-carriers’ or bumbling, buffoon-like cops- proliferated. [...] Street cops became increasingly common as protagonists, but in most films they were morally tarnished heroes – ‘Dirty’ like Harry not overgrown boy-scouts like Dixon – with growing frequency they were even the narrative’s villains.”

1698 Kay Scarpetta, héroïne des romans de Patricia Cornwell

1699 Temperance Brennan, héroïne des romans de Kathy Reichs

1700 Héroïne du film *Le Silence des agneaux* (*The Silence of the Lambs*, 1991)

1701 Héroïne de la série télévisée *NCIS: Enquêtes spéciales* (*NCIS*, depuis 2003)

1702 Héroïne de la série télévisée *Les Experts (CSI: Crime Scene Investigation, 2000-2015)* et *Les Experts: Vegas (CSI: Vegas, depuis 2021)*.

1703 Héroïne de la série télévisée *Les Experts (CSI: Crime Scene Investigation, 2000-2015)* et *Les Experts: Vegas (CSI: Vegas, depuis 2021)*.

1704 Héroïne de la série télévisée *Les Experts: Miami (CSI: Miami, 2002-2012)*

Certes, la représentation du scientifique dans la culture populaire, au cinéma notamment, a toujours été ambivalente mais, à partir des années 1970, l'image du « scientifique fou », longtemps incarnée par la figure du docteur Frankenstein évolue pour donner naissance à d'autres représentations, nettement plus positives. Pour Andrew Tudor, sociologue spécialiste des médias, le « scientifique fou » doit son déclin à l'essor du tueur psychopathe :

« Il est significatif que le déclin de la science folle corresponde presque exactement à la montée du psychopathe dans les films d'horreur, une forme de « folie » en remplaçant une autre au cours des années soixante. C'est significatif parce que la science folle, aussi dangereuse soit-elle, reste toujours sous le contrôle de l'homme, lequel laisse ouverte la possibilité de la réfuter de manière rationnelle. [...] le passage du savant fou au tueur fou relève d'un déplacement de la raison à la déraison, de la pensée et de la volonté humaines relativement fiables à l'impulsion inhumaine totalement imprévisible.<sup>1705</sup> »

Qui mieux, en effet, que le scientifique et sa science pour combattre le Mal et sa démence absolue ? À l'orée des années 1990, le scientifique peut être représenté comme un excentrique, un marginal, un aventurier ou un obsessionnel, mais il apparaît davantage bienveillant, prêt « à risquer [sa] propre vie ou à en sauver d'autres, au nom de la science<sup>1706</sup> » et il devient bien plus qu'auparavant moralement irréprochable. De manière plus générale, le public juge les connaissances scientifiques « fiables et utiles<sup>1707</sup> », il les considère « supérieures aux autres formes de connaissances<sup>1708</sup> », neutres et objectives et il estime que le scientifique est un expert crédible et ses affirmations, dignes de foi<sup>1709</sup>.

La figure du scientifique-enquêteur, qui se propage dès 1991, reflète également le mouvement en faveur du professionnel-expert qui s'est opéré dans les représentations

<sup>1705</sup> Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, p. 185 "It is significant, then, that the decline of mad science is almost exactly matched by the rise of the horror-movie psychotic, the genre replacing one form of 'madness' with another during the course of the sixties. It is significant because mad science, however dangerous, always remains within human control, its concern with reason laying it open to reasoned refutation. [...] the shift from mad scientist to mad slasher is a move from reason to unreason, from the relative security of human thought and volition to the absolute insecurity of inhuman impulse."

<sup>1706</sup> Petra Pansegrau, "Stereotypes and Images of Scientists in Fiction Films" in Bernd Hüppauf, Peter Weingart (eds), *Science Images and Popular Images of the Sciences*, New York, Routledge, 2008, pp. 257-266 "[...] are willing to risk their own lives or save others in the service of science."

<sup>1707</sup> Peter Weingart, "The Authority of Science Revisited – Mainly Anglo-European" in Martin W. Bauer, Petra Pansegrau, Rajesh Shukla (eds), *The Cultural Authority of Science: Comparing across Europe, Asia, Africa and the Americas*, New York, Routledge, 2019, p. 22 "[...] the authority of science is reflected in the nearly unquestioned assumption that science as an institution operates with certain methods that make the knowledge thus generated reliable and useful [...]"

<sup>1708</sup> Ibid. "Scientific knowledge, most importantly, is assumed to be superior to other forms of knowledge [...]"

<sup>1709</sup> Ibid.

du crime depuis les deux dernières décennies. Sous l'effet conjugué de la montée en puissance du scientifique et du spécialiste, la « fiction à substrat professionnel, ou FASP », comme l'appelle le professeur d'études anglophones Michel Petit, prend son essor et connaît un succès phénoménal. Héritière du roman de procédure et exclusivement anglophone, la « FASP » appartient majoritairement au genre du thriller (roman à suspense). Elle s'ancre dans un milieu professionnel particulier, qui joue un rôle de premier plan dans l'intrigue et dans l'enquête. Petit la définit ainsi :

« C'est une investigation présentée d'un point de vue qui est celui du milieu professionnel du personnage qui la conduit. Il en oriente les péripéties à partir de sa compétence professionnelle spécifique, et bien sûr de ses qualités personnelles de détermination et de résilience face à des situations extra-ordinaires. [...] L'intrigue est, dans la FASP, essentiellement de nature endogène : elle se forme à l'intérieur du réel professionnel qui l'engendre. Elle accorde en ce sens une large place à la représentation des divers éléments qui composent ce réel, personnes, objets, procédures.<sup>1710</sup> »

Se développe alors une littérature policière axée essentiellement sur les procédures scientifiques de l'enquête criminelle, qu'on peut appeler le roman policier forensique ou, l'« FASP criminalistique<sup>1711</sup> ». Les premiers romans à inaugurer ce tournant criminalistique sont ceux de Patricia Cornwell dont l'héroïne principale est médecin légiste en chef de l'État de Virginie, le docteur Kay Scarpetta. Aidée par son ami et policier Pete Marino de la brigade des homicides de Richmond, elle élucide les crimes grâce à la science : collecte d'indices, analyses diverses et autopsies prévalent ici largement sur les témoignages et les recoupements strictement policiers. Avec le policier forensique, la scène de crime triomphe et règne désormais sans partage : elle seule permet à la science de se déployer et au scientifique de briller. Sans surprise, elle abonde dans les enquêtes policières du docteur Scarpetta, jusqu'à faire l'objet de chapitres entiers :

« Deux policiers encadraient la porte d'entrée, grande ouverte et barrée d'un ruban jaune avertissant : SCÈNE DE CRIME NE PAS FRANCHIR. [...] Marino me conduisit hors de la cuisine, laissant un officier continuer l'interrogatoire de

<sup>1710</sup> Michel Petit, « La fiction à substrat professionnel : une autre voie d'accès à l'anglais de spécialité », *ASp*, n° 23/26, 1999, pp. 57-81 [en ligne : <https://journals.openedition.org/asp/2325>]

<sup>1711</sup> Shaeda Isani, « Quand la science enquête : imaginaires & représentations de la FASP criminalistique », *ILCEA*, n° 12, 2010 [en ligne : <https://journals.openedition.org/ilcea/583>]

Petersen. Je lui demandais : “Vous avez fini les photos ?” “L’Identification judiciaire est en train de relever les empreintes partout, me dit-il, je les ai prévenu de ne pas toucher au corps.” [...] Je longeais le couloir et je m’arrêtais sur le seuil de la chambre. Je me sentais vide. Un agent de l’Identification enduisait chaque surface de poudre noire et un autre filmait la scène en vidéo. Lori Petersen gisait sur le lit [...] Le lit semblait être passé dans le vortex d’une violente tempête contrairement au reste de la pièce qui avait conservé son aspect de chambre ordonnée et bourgeoise, avec ses meubles en chêne poli. [...] Je m’approchai du lit avec précaution, je posai mon sac par terre et j’en sortis une paire de gants chirurgicaux, puis mon appareil photo et je prenais plusieurs photos du corps in situ. [...] Je sortis un long thermomètre du sac et pris la température de la pièce, puis celle de son corps. L’air était à 22 °C, son corps à 34 °C. [...] Je cherchais tous les indices qui ne survivraient pas au transport vers la morgue. Il n’y avait ni poils ni cheveux mais je découvrais une multitude de fibres, dont la plupart provenaient sans doute du couvre-lit et des draps. Je les recueillis avec une pince, certaines blanchâtres et d’autres provenant d’une matière bleu foncé ou noire. Je les plaçais dans des petites boîtes en métal. [...] Un agent de l’Identification venait de trouver, dans un tiroir du bas, sous une pile de chandails, un couteau de survie à longue lame avec une boussole sertie dans le manche et une petite pierre à aiguiser dans une poche son fourreau. Il le plaça dans un sac en plastique, en touchant le moins possible. [...] Ils soulevèrent Lori Petersen selon mes instructions, le drap replié sur elle pour éviter que les mains gantées ne la touchent. Ils la déposèrent délicatement sur le brancard, le drap fermé par une épingle pour s’assurer qu’aucun indice ne disparaisse ou ne s’ajoute.<sup>1712</sup> »

Scarpetta s’inscrit sans aucun doute dans la lignée de Sherlock Holmes mais plus encore dans celle du Dr Thorndyke car contrairement au premier et à l’instar du second, elle n’utilise pas la science comme prétexte à déployer un éblouissant génie déductif : ses talents d’enquêtrice proviennent de son savoir, de son expertise et de

<sup>1712</sup> Patricia Cornwell, *Postmortem*, London, Sphere, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 1990) pp. 6-18 “Two uniformed men flanked the front door, which was open wide and barred by a yellow ribbon of tape, warning: CRIME SCENE - DO NOT CROSS. [...] ‘Have you taken your pictures yet?’ I asked. ‘ID’s in there now, dusting everything,’ he said, referring to the Identification section officers processing the scene. ‘I told ‘em to give the body a wide berth.’ [...] I went the length of the hallway and stopped outside the master bedroom. I felt myself go hollow inside. An ID officer was busy coating every surface with black dusting powder; a second officer was capturing everything on videotape. Lori Petersen was on top of the bed [...] The bed was the vortex of a violent storm, surrounded by the undisturbed civility of middle-class bedroom furnishings of polished oak. [...] Watching where I walked, I approached the bed, set my bag on the floor and got out a pair of surgical gloves. Next, I got out my camera and took several photographs of the body in situ. [...] Fetching a long chemical thermometer from my bag, I took the temperature of the room, then of her body. The air was 71 degrees, her body 93.5. [...] I looked for any obvious trace evidence that might not survive the trip to the morgue. There were no loose hairs on the skin, but I found a multitude of fibers, most of which, no doubt, were from the bedcovers. With forceps I collected a sampling of them, minuscule whitish ones and several seeming to have come from a dark blue or black material. These I placed in small metal evidence buttons. [...] An ID officer was pulling out something from beneath a stack of sweaters in a bottom drawer, a long-bladed survival knife with a compass built into the top of the black handle and a small whetstone in a pocket on the sheath. Touching as little of it as possible, he placed it inside a plastic evidence bag. [...] Lori Petersen was lifted as I directed, the bedclothes folded over her, the gloved hands not touching her skin. She was gently placed on the stretcher, the sheet pinned at the top to ensure no trace evidence was lost or added.”

son implication professionnelle. Un savoir que l'autrice, Patricia Cornwell, partage abondamment avec ses lecteurs, comme le faisait Austin Freeman en son temps : procédures, gestes techniques, compositions chimiques, anatomie ou maladies y sont minutieusement expliqués. Autrement dit, pour reprendre les termes de Shaeda Isani, spécialiste de la culture professionnelle dans la fiction, « la technologie devient le point de mire et l'œil du spectateur est invité à se poser sur le microscope en même temps que celui du scientifique.<sup>1713</sup> » Dans son second roman *Body of Evidence* (*Mémoires mortes*, 1991), par exemple, une romancière est retrouvée brutalement assassinée chez elle et les premières constatations montrent qu'elle a fait entrer délibérément son meurtrier alors qu'elle était terrorisée depuis de longs mois par un harceleur anonyme. Les nombreux relevés effectués sur la scène de crime ne sont pas décisifs mais la Dr Scarpetta est intriguée par la présence de fibres singulières sur le corps de la victime. Typique de la « FASP criminalistique », le dialogue entre l'analyste du laboratoire, Joni Hamm, et la légiste, relève à la fois du jargon spécialisé et de l'explication didactique :

« J'avais communiqué aux labos une multitude d'enveloppes et de lamelles [...] Isoler les fibres recueillies s'était avéré particulièrement difficile. Il avait fallu en effet les nettoyer pour que Joni puisse les examiner. On les avait donc trempées une à une dans une pochette contenant une solution savonneuse, laquelle était à son tour placée dans un bain à ultrasons. Lorsque le sang et la poussière étaient détachés, on filtrait la solution, puis chaque fibre était montée sur une lamelle. [...]

[...] j'ai aussi examiné une dizaine de fibres récoltées dans ses cheveux, sur son cou et sa poitrine, ainsi que des débris recueillis sous ses ongles. Ce sont des fibres synthétiques. (Elle releva les yeux vers moi.) Elles ne correspondent à aucun des échantillons communiqués par la police. [...]

Quel genre de synthétiques ? demandai-je.

Olefin, acrylique, nylon, polyéthylène et Dynel, mais en majorité du nylon, répondit Joni. De différentes couleurs : rouge, bleu, or, vert, orange. L'observation microscopique a révélé que ces fibres n'ont pas la même provenance. [...] Certaines ont une structure longitudinale en stries, d'autres non. La plupart contiennent du dioxyde de titane, mais de différentes densités, ce qui explique que certaines soient translucides, d'autres opaques, quelques-unes brillantes. Elles sont de diamètres inégaux mais assez importants, ce qui tendrait à indiquer qu'on affaire à des fibres de tapis, mais la coupe transversale révèle de grandes disparités de

---

<sup>1713</sup> Shaeda Isani, art. cit.

structure. [...] Quant à la fibre orange que j'ai mentionnée, la seule en acrylique, sa section est d'une structure que je n'ai jamais vue.

Elle prit un crayon et, sur un papier, traça une sorte de trèfle à trois feuilles. Les divers tissus synthétiques sont obtenus en injectant un polymère liquéfié ou ramolli à travers les mailles minuscules d'une filière. Lorsqu'on effectue une coupe transversale du filament, ou de la fibre ainsi obtenue, on retrouve la structure et la disposition des trous de la filière, tout comme le dentifrice qu'on presse adopte la forme de l'embouchure du tube. Or c'était la première fois que je voyais une section en forme de trèfle. La plupart des coupes transversales des fibres acryliques, quand elles ne sont pas tout simplement circulaires, ont une forme rappelant celle d'une cacahuète, d'un os, d'un haltère ou d'un champignon.<sup>1714</sup> »

Outre les explications chimiques ou anatomiques, les arcanes du FBI ou ses divers fichiers n'ont plus de secrets pour ses lecteurs :

« Les meurtres, surnommés par la presse La tuerie des couples, étaient inexplicables, et personne ne semblait avoir une idée ou une théorie crédible, pas même le FBI et son Programme d'appréhension des criminels violents, ou VICAP, avec sa base de données nationale gérée informatiquement par intelligence artificielle et capable d'associer des personnes disparues à des corps non identifiés et lier entre eux des crimes en série. [...] À chaque fois, avant même que le VICAP ait pu être prévenu, avant même que le Centre national de renseignements criminels, ou NCIC, ait pu envoyer des descriptions à toutes les polices d'Amérique, les adolescents disparus étaient déjà morts et leur corps se décomposait quelque part dans un bois.<sup>1715</sup> »

Pour Michel Petit, l'utilisation des sigles et des acronymes représente l'un des aspects les plus spectaculaires<sup>1716</sup> de la « FASP ». Ceux-ci abondent dans les romans de Cornwell, notamment pour désigner les multiples bases de données, qui deviennent familières aux lecteurs à force d'être mentionnées, enquêtes après enquêtes, livres après livres :

« Elle avait pris des centaines de photos et avait informé Interpol pour le cas où il serait porté disparu dans un autre pays. Ses empreintes digitales et celles

<sup>1714</sup> Patricia Cornwell, *Mémoires mortes* (trad. Gilles Berton), Paris, Édition du Masque, 1997 (1<sup>re</sup> éd. 1991), pp. 64-70

<sup>1715</sup> Patricia Cornwell, *All That Remains*, New York, Pocket Star Books, 2009 (1<sup>re</sup> éd. 1992), pp. 3-4 "The cases, dubbed by the press as The Couple Killings, were inexplicable, and no one seemed to have a clue or credible theory, not even the FBI and its Violent Criminal Apprehension Program, or VICAP, which featured a national data base run on an artificial intelligence computer capable of connecting missing persons with unidentified bodies and linking serial crimes. [...] In each instance, by the time VICAP could be notified, by the time the National Crime Information Center, or NCIC, could even wire descriptions to police department across America, the missing teenagers were already dead and decomposing in woods somewhere."

<sup>1716</sup> Michel Petit, art. cit.

de ses pieds avaient été rentrées dans le Système automatisé d'identification dactyloscopique (IAFIS) et son profil ADN dans le système d'indexation national des profils ADN (CODIS) toutes ses informations avaient été saisies dans la base de données du Centre national pour les enfants disparus et exploités.<sup>177</sup> »

Le succès phénoménal<sup>178</sup> des romans forensiques de Cornwell est sans doute dû à ses descriptions rigoureuses des protocoles et des méthodes scientifiques, connaissances qu'elle doit à ses deux anciens métiers, journaliste de faits divers et analyste informatique au Bureau du médecin légiste en chef de la ville de Richmond, en Virginie. Son expérience, pas obligatoire mais très utile pour ce genre de thriller spécialisé, est un attribut souvent partagé par d'autres auteurs ou autrices, comme, par exemple, celle qui la suit sur le chemin de la gloire, Kathy Reichs. Anthropologue judiciaire, Reichs est connue, entre autres choses, pour avoir été l'une des expertes auprès du Tribunal pénal international pour le Rwanda ou assignées à l'identification des corps après les attentats du World Trade Center. Sans surprise, Temperance Brennan, son héroïne, est anthropologue judiciaire. À l'exception des scènes de crime sur lesquelles le cadavre est réduit à l'état de squelette, sa présence sur les lieux est moins systématiquement requise que celle du Dr Scarpetta. Pourtant, les scènes de crime sont bel et bien omniprésentes, sous la forme de photographies que Brennan passe une partie non négligeable de son temps à regarder :

« Il en a retiré une pile de Polaroid qu'il m'a tendus.

Ce sont les photos de la scène, arrivées avec le corps.

[...] Les photos étaient classées en séquences chronologiques. La première montrait une petite rue bordée de part et d'autre par des triplex, anciens mais bien entretenus. Des arbres étaient plantés parallèlement aux trottoirs, dans des petits carrés de terre entourés de béton. Devant chaque maison, il y avait un jardinet minuscule, partagé en deux par une allée qui conduisait à un escalier en fer. Ici et là, un tricycle encombrait le trottoir. La série suivante privilégiait l'extérieur d'une des habitations en brique. [...] Un vélo était posé contre la barrière rouillée qui entourait le jardinet. [...] Malgré tous les efforts, la maison ressemblait exactement à toutes les autres de la rue. [...] Chaque photo me rapprochait un peu plus, comme un microscope permettant avec un grossissement progressif. La série

1717 Patricia Cornwell, *Book of the Dead*, London, Little Brown, 2007, p. 84 "She's taken hundreds of photographs, and notified Interpol in the event he's been reported missing in another country. His fingerprints and footprints have been entered into the Integrated Automated Fingerprint Identification System (IAFIS) and his DNA profile into the Combined DNA Index System (CODIS) all of his information entered into the National Center for Missing and Exploited Children database."

1718 Selon le site de l'écrivaine, elle aurait vendu plus de 100 millions d'exemplaires et ses livres sont traduits dans 36 langues et publiés dans 120 pays : <https://www.patriciacornwell.com/about/>

suiivante montrait l'intérieur de l'appartement, et, là encore, c'est la petitesse qui m'a frappée. Des pièces minuscules. Des meubles bon marché. L'inévitable télé. Un salon. Une salle à manger. Une chambre d'enfant avec des posters de hockey accrochés au mur. [...] Les portes et les moulures étaient toutes peintes d'un bleu clair, grec. Finalement, la victime. Le corps était étendu dans une toute petite pièce à la gauche de l'entrée, qui donnait d'autre part sur une deuxième chambre et sur la cuisine. Par la porte de la cuisine, je pouvais voir une table en Formica, couverte de napperons en plastique. L'espace exigu où Adkins était morte ne contenait qu'une télévision, un divan et un buffet. Le corps était étendu en plein milieu. Elle était sur le dos, jambes écartées. Habillée, mais le haut du survêtement avait été tiré sur le visage, emprisonnant les poignets au-dessus de la tête, coudes tournés vers l'extérieur et mains rapprochées mollement, comme une ballerine débutante en la troisième position, à son premier spectacle. L'entaille au niveau de la poitrine exposait une chair crue et sanguinolente, vaguement voilée par la pellicule qui noircissait autour du corps et qui semblait couvrir toute la scène. Un carré cramoisi marquait l'emplacement du sein gauche, dessiné à grands coups d'incisions qui se chevauchaient et se croisaient à quatre-vingt-dix degrés. [...] Le bas du survêtement avait été tiré jusqu'aux genoux, dont l'écartement distendait l'élastique. Du sang avait coulé d'entre les jambes et formé une grande flaque sous le corps. Elle était morte avec ses chaussettes et ses chaussures aux pieds.<sup>1719</sup> »

On retrouve à nouveau la progression du général vers le particulier, mais aussi l'idée que rien ne distingue la maison du crime.

Les enquêtes de Temperance Brennan ont fait l'objet de vingt et un livres, traduits dans une douzaine de langues et vendus, eux aussi, à des millions d'exemplaires<sup>1720</sup>. Ses prouesses scientifiques se sont également déployées sur le petit écran dans la série télévisée *Bones*<sup>1721</sup> (de 2005 à 2017). Citons, pour finir, un troisième héros criminaliste de cette même époque, Lincoln Rhyme, expert forensique tétraplégique imaginé par Jeffery Deaver, ex chroniqueur judiciaire, dont le premier opus, *The Bone Collector* (*Le désosseur*, 1997) est adapté au cinéma en 1999<sup>1722</sup>.

Peu de temps après les premiers pas du Dr Scarpetta, un événement survient, propre à soutenir l'enthousiasme émergent pour les sciences forensiques: dans la nuit du 12 et 13 juin 1994, Nicole Brown Simpson et Ronald Goldman sont découverts baignant dans leur sang: elle, gisant égorgée sur le perron de sa maison à quelques

<sup>1719</sup> Kathy Reichs, *Déjà Dead* (trad. Laurence Ink), Paris, Pocket, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1997), p. 86

<sup>1720</sup> Voir Glen S. Close, op. cit. p. 204

<sup>1721</sup> *Bones*, série produite et distribuées par la chaîne de télévision Fox

<sup>1722</sup> *The Bone Collector*, Phillip Noyce (réalisateur), USA, Universal Pictures, 1999, film 118 min

mètres de son ami, lardé de coups de couteau. Deux ans auparavant, Nicole Brown Simpson divorçait de la star adulée du football américain, O. J. Simpson, pour motif de violence conjugale. Sur la scène de crime, les policiers ramassent un gant de main gauche visiblement abandonné par l'assassin. Lorsqu'ils se rendent chez Simpson pour l'informer du meurtre de son ex-femme, ils y trouvent la main droite et repèrent des gouttes de sang dans le jardin et sa voiture. Ces quelques indices, ajoutés à son passé de mari jaloux et violent, font de Simpson le suspect numéro un.

Les médias se ruent immédiatement sur l'affaire. Le lendemain de l'enterrement des deux victimes, Simpson, qui ne s'est rendu pas comme prévu à la convocation du LAPD, prend la fuite quand les policiers viennent le chercher à son domicile. Filmée par une armada d'hélicoptères de télévision, la course-poursuite est suivie en temps réel par 95 millions d'Américains<sup>1723</sup>. Au moment du procès, les grandes chaînes de télévision sont autorisées à poser leurs caméras dans la salle d'audience et 25 % d'Américains<sup>1724</sup> suivent le procès quotidiennement en direct. Les deux plus gros pourvoyeurs d'heures d'antenne consacrées au procès d'O. J sont CNN (*Cable News Network*) et la récente Court TV (*Courtroom Television Network*). La chaîne de d'Atlanta, qui touche 70 millions de foyers<sup>1725</sup>, mobilise soixante-dix journalistes et dépense trois millions de dollars pour neuf-cents heures d'antennes. L'affaire Simpson représente une formidable manne financière, selon le journaliste Bill Kurtis :

« CNN avait vu ses audiences s'affaïsser depuis les temps glorieux de la guerre du Golfe. Et la course-poursuite en voiture de Simpson avait montré tout le potentiel de cette affaire. [...] La chaîne s'est littéralement mise sur son pied de guerre. La totalité du bureau de Los Angeles est passée à plein temps sur Simpson. Il y avait une équipe d'investigation Simpson, une équipe de surveillance de la prison de Simpson et l'actualisation toutes les heures et en direct des informations éclipsait souvent d'autres informations comme Haïti. Résultat, CNN a enregistré les plus grosses audiences que la chaîne ait jamais eues.<sup>1726</sup> »

1723 Selon le magazine *Forbes*: Dana Feldman, "14M Watched As O.J. Simpson Was Granted Parole", 21 juillet 2017 [en ligne: <https://www.forbes.com/sites/danafeldman/2017/07/21/14million-watched-as-oj-simpson-was-granted-parole/>]

1724 Derek H. Alderman, « TV News Hyper-Coverage and the Representation of Place: Observations on the O. J. Simpson Case », *Geografiska Annaler*, Series B, Human Geography, Vol. 79, n° 2, 1997, pp. 83-95

1725 Richard K. Sherwin, *Popular Culture and Law*, New York, Routledge, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 2006) p. 258

1726 Derek H. Alderman, art. cit. "CNN had watched its ratings slip from the glory days of the Gulf War. And the Simpson car chase showed the story's potential. [...] The network practically went on war footing. The entire Los Angeles bureau was switched over to full-time Simpson. There was a Simpson investigative unit, a Simpson jail watch, and live hourly updates often eclipsing stories like Haiti. The result, highest ratings in CNN's history."

Les audiences de CNN bondissent effectivement de 500 % durant les neuf premiers mois de 1995, c'est-à-dire jusqu'au verdict, tandis que celles de Court TV – qui n'atteint que 35 millions de foyers – sont multipliées par trois<sup>1727</sup>. Lorsque, le 3 octobre 1995 à 10 heures du matin, le verdict du procès est retransmis en direct à la télévision, l'industrie américaine perd 25 milliards de dollars, la bourse de New York plonge, les vols aériens sont retardés, les assemblées diffèrent leurs votes, les affaires de l'État sont suspendues : plus de 150 millions d'Américains ont les yeux rivés à leur téléviseur, soit environ 57 % de la population. L'affaire O. J. Simpson surpasse en popularité « le Super Bowl, le premier jour de la guerre du Golfe et l'atterrissage sur la lune<sup>1728</sup> ».

Si tout converge pour garantir le plus beau spectacle de télé-réalité<sup>1729</sup> dans l'histoire de la télévision – célébrité, richesse, meurtres –, les débats du procès tournent essentiellement autour de deux questions : la possible contamination des prélèvements sanguins et l'éventualité que le LAPD, notoirement raciste, ait placé de fausses preuves chez Simpson. L'évènement dramatique qui déclencha, deux ans auparavant, six jours d'émeutes à Los Angeles et embrasa d'autres villes américaines, est encore dans toutes les mémoires : l'acquittement par un jury majoritairement blanc de policiers du LAPD alors même qu'on les avait filmés frappant brutalement Rodney King, un Afro-Américain arrêté pour excès de vitesse.

Avant que la défense n'émette l'hypothèse du racisme, la question qui prime durant une bonne partie du procès et qui passionne les Américains, est celle des analyses ADN réalisées sur les diverses traces de sang relevées sur la scène de crime et au domicile de Simpson, dans sa voiture, sur le gazon, le gant droit et l'une de ses chaussettes. Bien que la preuve par ADN ait déjà permis plusieurs condamnations depuis 1987<sup>1730</sup>, au moment où se déroule le procès Simpson, les protocoles de collecte et de préservation ne sont ni standardisés, ni sécurisés, ce qui les rend possiblement contestables. Au vu des nombreuses batailles d'experts qui s'annoncent, les médias

---

1727 Richard K. Sherwin, op. cit. p. 258 “In the first nine months of 1995, CNN's ratings jumped nearly 500 % over the same period a year earlier, while Court TV's viewership increased about three-fold.”

1728 George Gerbner, “Standpoint: Cameras on trial: The ‘O. J. Show’; turns the tide”, *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, Vol. 39, n° 4, 1995 “It surpassed, by far, the Super Bowl, Day One of the Gulf War, and the landing on the moon.”

1729 Voir par exemple Lili Anolik, “How O. J. Simpson Killed Popular Culture”, *Vanity Fair*, juin 1994 [en ligne : <https://www.vanityfair.com/style/society/2014/06/oj-simpson-trial-reality-tv-pop-culture>]

1730 Le premier procès à utiliser l'empreinte génétique comme preuve a lieu en Angleterre en 1986 (Affaire Colin Pitchfork) ; l'année suivante, le violeur Tommie Lee Andrews est condamné aux États-Unis grâce à son ADN.

se lancent dans de multiples explications pédagogiques afin d'éclairer au mieux un public néophyte, comme en témoigne cet article du *Los Angeles Times* :

« Dissension au sujet de l'échantillon

Les résultats des tests sur le sang présent sous les ongles de Nicole Brown Simpson sont peu concluants, même si une interprétation suggère que le sang ne correspondrait pas clairement aux échantillons d'enzymes sanguines d'O.J. Simpson ou de l'une des victimes. Les deux parties conviennent que les enzymes peuvent se dégrader avec le temps, mais elles ne sont pas d'accord sur les raisons possibles de cette dégradation. La défense affirme que les résultats montrent que le sang appartient à une personne inconnue qui aurait pu commettre les meurtres. Mais l'accusation affirme qu'il s'agit en réalité du sang de Nicole Simpson.

#### TRACES DE SANG

Le test, appelé EAP (phosphatase acide érythrocytaire), donne des schémas de diverses combinaisons de quatre bandes, appelées A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> et B<sub>2</sub>. Le type EAP de Nicole Simpson est BA, dans lequel les quatre bandes sont présentes. Les résultats du test de sang sous ses ongles ne contiennent que des bandes B<sub>1</sub> et B<sub>2</sub>, caractéristiques du type B.

La position de la défense

Les avocats d'O. J. Simpson disent que le sang BA peut se dégrader seulement dans une séquence, dans laquelle les bandes disparaissent une par une, dans l'ordre indiqué. Dans cette séquence, la combinaison de B<sub>1</sub> et B<sub>2</sub> est impossible de sorte que le sang, selon la défense, provient forcément d'un quatrième individu inconnu avec EAP de type B.

L'explication de l'accusation

Les procureurs disent que le sang peut se dégrader d'une autre manière et que les bandes disparaissent dans un ordre différent : en premier les bandes A, qui laissent alors la possibilité aux autres bandes d'être testées. Avec cette méthode, qui selon eux est plus courante lorsque le sang n'a pas séché - c'était le cas d'après les témoignages -, on obtient une combinaison de B<sub>1</sub> et B<sub>2</sub>. C'est pourquoi ils affirment que le sang vient de Nicole Simpson.

#### COMMENT LES TESTS SONT RÉALISÉS

1. Les enzymes dans le sang sont isolées par une technique appelée électrophorèse. La première étape consiste à extraire les enzymes de l'échantillon de sang.
2. Des échantillons d'enzymes provenant de la scène de crime, ainsi que les échantillons de référence pour les comparer, sont placés sur une plaque de verre recouverte d'un gel. Les enzymes sont séparées en faisant passer un courant électrique à travers le gel.

3. Les échantillons sont vaporisés avec un produit chimique qui les rend bleus ou noirs.
4. Le résultat final est un diagramme composé de bandes sombres indiquant quel type d'enzyme est présente.<sup>1731</sup> »

Le procès est ainsi l'occasion de donner « le cours le plus détaillé sur la génétique moléculaire jamais enseigné aux Américains », comme le font ironiquement remarquer les généticiens Eric Lander et Bruce Budowle<sup>1732</sup> dans un article où ils décrivent l'impact de l'affaire sur la visibilité de la science au sein d'une investigation criminelle :

« Le public américain, habituellement indifférent aux questions scientifiques, est soudainement devenu obsédé par l'ADN. Les journaux télévisés du soir parlent régulièrement de l'amplification en chaîne par polymérase (ACP) et même les tabloïds font des commentaires sur le polymorphisme de longueur des fragments de restriction (RFLP). La nouvelle fascination pour les acides nucléiques ne provient pas des avancées récentes dans le dépistage génétique de la prédisposition au cancer du sein ou des progrès de la thérapie génique des développements qui changeront effectivement la vie de millions de personnes. Elle se concentre plutôt sur l'affaire de meurtre de l'ancienne star du football américain, O. J Simpson.<sup>1733</sup> »

<sup>1731</sup> Los Angeles Times, 5 mai 1995 [en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-05-05-mn-62655-story.html>] "Dispute Over Sample"

Test results on blood underneath Nicole Brown Simpson's fingernails were inconclusive, though one possible reading suggested that the blood did not directly match blood enzyme samples from O.J. Simpson or from either of the victims. Both sides agree that the enzymes can degrade over time, but they disagree on the possible pattern of breakdown. The defense says the results show that blood belongs to some unknown person who could have committed the murders. But the prosecution says it is actually Nicole Simpson's blood.

#### BLOOD PATTERNS

The test, called EAP (erythrocyte acid phosphatase), produces patterns containing various combinations of four bands, called A1, B1, A2 and B2. Nicole Simpson's EAP type is BA, in which all four bands are present. The results of the test of blood under her fingernails contain only B1 and B2 bands, which is characteristic of type B.

#### The Defense Position

O.J. Simpson's lawyers say that BA blood can degrade in only one sequence, in which the bands disappear one at a time in the order shown. In this sequence, the combination of B1 and B2 never occurs, so the defense maintains that the blood must have come from a fourth, unknown individual with EAP type B.

#### The Prosecution's Explanation

Prosecutors say that the blood can degrade by a different path, in which the bands disappear in a different order, with A bands disappearing first, leaving the others behind to be tested. In this pathway, which they say is more common when the blood has not dried -- as testimony has shown was the case -- the combination of B1 and B2 does occur. That is why they say the blood came from Nicole Simpson.

#### HOW TESTING IS DONE

1. Enzymes in the blood are tested by a technique called electrophoresis. The first step is to extract the enzymes from the blood sample.
2. Enzyme samples from crime scene, along with reference samples to match them against, are placed on a sheet of glass coated with a gel. Enzymes are separated by running an electric current through the gel.
3. Samples are sprayed with a chemical that turns them blue or black.
4. The final result is a pattern of dark bands that tell which form of the enzyme is present."

<sup>1732</sup> Eric S. Lander, Bruce Budowle, "DNA Fingerprinting Dispute Laid to Rest," *Nature* 371, 27 octobre 1994 "The Los Angeles trial, starting in November and to be broadcast live by several major television networks, will probably feature the most detailed course in molecular genetics ever taught to the US people."

<sup>1733</sup> Ibid. "The US public, usually indifferent to matters scientific has suddenly become obsessed with DNA. Nightly newscasts routinely refer to the polymerase chain reaction (PCR) and even the tabloids offer commentary on restriction fragment length polymorphisms (RFLPs). The new-found fascination with nucleic acids does not stem from recent breakthroughs in genetic screening for breast cancer susceptibility or progress in gene therapy developments which will indeed affect the lives of millions. Rather, it focuses on the murder case against the former US football star, O. J. Simpson."

Le terme « preuves ADN » n'apparaissait, par exemple, que sept fois en 1990 dans le *New York Times*. Au moment du procès Simpson, il est utilisé une soixantaine de fois et sa fréquence ne cesse, par la suite, d'augmenter. En conséquence, une enquête auprès du public américain montrait que seulement 22 % des personnes interrogées disaient comprendre de ce qu'était l'ADN en 1990. Onze ans plus tard, elles étaient 46 %<sup>1734</sup>.

L'acquittement de l'ancienne star du football, malgré la quantité de preuves ADN fournie – plus « que n'importe quel autre procès criminel de l'histoire américaine<sup>1735</sup> » selon l'analyste juridique de CNN, Jeffrey Toobin – n'empêche pas l'ADN d'être promu au rang « d'icône populaire<sup>1736</sup> ». En insistant sur sa puissance heuristique et en le présentant comme une « machine de vérité<sup>1737</sup> », les médias propulsent les sciences forensiques sur le devant de la scène et raniment tout un imaginaire scientifique autour de l'enquête criminelle. Une image, parue en août 1994 dans le *New York Times*<sup>1738</sup> sur le procès Simpson, résume à elle seule la nouvelle perception que l'on se fait désormais de la criminalistique : sous le titre « Quand la preuve est une question de vie ou de mort », le dessin montre, dans le coin supérieur gauche de la page, une énorme main gantée appuyant sur une pipette ; dans le coin inférieur droit, une autre main gantée, de la même taille, recueille les gouttes tombées de la pipette dans un gigantesque tube à essai. Les gouttes changent de forme à mesure qu'elles s'écoulent vers le bas de page pour se transformer en nœud coulant.

### 1.3 Forensique-mania : l'âge d'or de la scène de crime

Les gains colossaux générés par le procès Simpson et l'engouement des Américains pour des domaines scientifiques aussi pointu que le séquençage de l'ADN incitent fortement certaines chaînes câblées à exploiter la veine des sciences criminalistiques, en produisant, dans un premier temps, des émissions d'infotainment, et, dans un second temps, des fictions policières. *Autopsy: Confessions of a Medical*

<sup>1734</sup> Paul R. Brewer, Barbara L. Ley, "Media Use and Public Perceptions of DNA Evidence", *Science Communication*, Vol. 32, n° 1, pp. 93-117

<sup>1735</sup> Jeffrey Toobin, *The Run of His Life: People v. O. J. Simpson*, New York, Random House, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1996)

<sup>1736</sup> Dorothy Nelkin, Mary Susan Lindee, *The DNA Mystique: The Gene as a Cultural Icon*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 1995)

<sup>1737</sup> Dorothy Nelkin, Mary Susan Lindee, op. cit. (Preface to the second edition) p. XXI "[...] DNA is promoted as a truth machine [...]"

<sup>1738</sup> *New York Times*, 21 août 1994, p. E15

*Examiner*<sup>1739</sup> (autopsie: les révélations d'un médecin légiste, 1994-2008), *Forensic Files*<sup>1740</sup> (Les dossiers forensiques, 1996-2011), *The New Detectives: Case Studies in Forensic Science*<sup>1741</sup> (les nouveaux détectives: études de cas en sciences criminalistiques, 1996-2004), *Cold Case Files*<sup>1742</sup> (affaires non résolues, 1999-), *Forensic Factor*<sup>1743</sup> (éléments forensiques, 2003-2010), *The First 48*<sup>1744</sup> (les premières quarante-huit heures, 2004-) font partie des émissions les plus populaires qui se succèdent alors. À l'exception de *The First 48* qui, comme son nom l'indique, suit une réelle investigation durant ses premières quarante-huit d'heures, les autres émissions retracent d'anciennes enquêtes criminelles, exclusivement sous leur angle scientifique. Toutes s'inscrivent dans la lignée des programmes d'infotainment qui se réclament du documentaire factuel alors qu'en réalité, tout y est soigneusement scénarisé, fictionnalisé et dramatisé puisque leur finalité relève avant tout du divertissement. Elles alternent reconstitutions fictives (jamais signalées comme telles), interviews, démonstrations scientifiques et techniques, photographies et documents d'archives authentiques. Une voix-off, généralement masculine, accompagne le déroulement de chaque épisode sur un ton grave et emphatique. L'esthétique visuelle générale est hétéroclite, parfois tape-à-l'œil avec une succession d'effets néo-noirs, de flash, de ralentis ou d'accélération. L'univers scientifique est bien présent sous la forme d'objets stéréotypés comme la blouse blanche, l'éprouvette, l'écran d'ordinateur, le microscope ou le diagramme sans pour autant prédominer car il faut avant tout « que le meurtre vaille la peine d'être regardé<sup>1745</sup> » : les vedettes incontestées, ici, sont la scène de crime et ses indices.

À l'exception de *The First 48* qui se déroule en temps réel, les émissions forensiques traitant d'un fait divers criminel passé montrent la découverte des

<sup>1739</sup> Produit par HBO dans son programme America Undercover Documentary. Vrai médecin légiste, le Dr Michael Baden revient sur plusieurs affaires criminelles auxquelles il a participé. Chaque épisode dure 51 min.

<sup>1740</sup> L'émission s'appelaient *Medical Detectives* de 1996 à 2000 sur la chaîne câblée TLC; diffusée ensuite sur Court TV (qui change de nom pour TruTV lorsque la Warner en prend entièrement le contrôle en 2006) elle prend définitivement le nom de *Forensic Files*. Chaque épisode dure environ 22 min. Certains de ses épisodes sont adaptés en France sous le titre *Les Enquêtes impossibles*, présentées par Pierre Bellemare et diffusées sur une filiale de TF1, à partir de 2008.

<sup>1741</sup> Produite et diffusée par Discovery Channel (propriété de la Warner). Chaque épisode dure environ 50 min.

<sup>1742</sup> D'abord produite et diffusée par A&E, elle est aujourd'hui sur Netflix depuis 2017.

<sup>1743</sup> Programme de Discovery Channel Canada, diffusé également sur la chaîne américaine True Crime Network. Chaque épisode fait environ 40 min.

<sup>1744</sup> Produite et diffusée par A&E depuis 2004. Chaque épisode dure 42 min.

<sup>1745</sup> Jean Murley, op. cit. p. 128 "[...] that make murder worth watching [...]"

corps et l'investigation sur la scène de crime au moyen de reconstitutions fictives souvent mélangées à des photographies, voire des vidéos judiciaires authentiques. Point de départ de l'enquête, la scène de crime permet de montrer aux spectateurs les différentes procédures et gestes techniques, depuis les premières constatations jusqu'aux explorations les plus expertes.

L'annonce au spectateur en pré-générique d'un épisode *The New Detectives*<sup>1746</sup> donne le ton de toutes les émissions forensiques, à savoir que la science offre de pouvoir clôturer le drame et rétablir l'ordre : « les scientifiques en criminalistique doivent trouver la preuve du crime dans les os de la victime du meurtre, ils analysent de manière scientifique les restes humains pour savoir quand la victime est décédée afin que le tueur puisse être retrouvé, dans l'espoir de prouver qu'il n'existe pas de crime parfait, que le cadavre parle.<sup>1747</sup> » Il s'agit ici d'anthropologie judiciaire et la première séquence ouvre sur un (faux) géomètre qui, marchant dans les bois, fait « une découverte macabre<sup>1748</sup> » : la caméra zoome alors sur un crâne au milieu des feuilles mortes. Des voitures de police arrivent sur les lieux ; policiers et inspecteurs traversent les bois et, rassemblés autour du crâne filmé plusieurs fois en gros plan, discutent. Les deux inspecteurs qui travaillèrent à l'époque sur ce fait divers, acceptent de rejouer leur propre rôle. L'un des deux donne des ordres aux (faux) policiers qui les accompagnent : « ce qu'il faut faire, c'est cartographier le secteur, protéger cette zone-là et installer autour, un périmètre de sécurité d'au moins 15 mètres.<sup>1749</sup> » Tandis qu'il parle, un acteur-policier s'empare du célèbre ruban jaune « Police Line Do Not Cross », un autre enfle une paire de gants en latex. Une fois la scène « gelée », un acteur-policier commence à photographier au flash la scène tandis que des mains gantées s'emploient à dégager les feuilles autour du crâne. La voix-off indique que « la police documente méticuleusement le corps à l'aide de photographies, de croquis et de notes<sup>1750</sup> ». La séquence suivante est une

1746 *The New Detectives*, saison 1, épisode 2, "Dead Men Do Talk", diffusé le 11 juin 1996

1747 "[...] forensic scientist must find proof of the crime in the bones of the murder victim, using scientific studies of human decay to find out when the victim died so that the killer may be traced, hoping to prove there is no perfect crime, that dead man do talk"

1748 "a gruesome discovery"

1749 "What you gonna need is start mapping out the area, secure this area here and then we're gonna need at least 50 foot area perimeter set up around this one."

1750 "The police meticulously document the body with photographs, sketches and notes."

succession de quatre clichés d'archive : l'un représente une femme en combinaison blanche qui écrit sur un cahier, assise à proximité de deux techniciens accroupis sur une petite parcelle de terre entourée d'un ruban et les trois autres, les os d'un squelette à moitié enfouis dans la terre. Le passage d'une image à l'autre est rythmé par un effet visuel et sonore de la fermeture et de l'ouverture d'un obturateur photographique. La reconstitution revient à l'écran et pendant que des policiers et des mains gantées filmées en gros plan s'affairent autour de la scène de crime et du crâne retrouvé, la voix-off explique au spectateur que « le détective Dennis Wilson, qui dirige l'équipe des affaires non résolues, enquête sur des meurtres dans lesquels la piste des indices est effacée. Dans ce contexte, chaque indice, chaque élément de preuve, aussi petit soit-il, peut être une clé pour résoudre le crime.<sup>1751</sup> » Quelques secondes plus tard, ledit Dennis Wilson, interrogé, souligne que « vous n'avez qu'une seule chance sur la scène du crime et vous devez faire les choses correctement du premier coup<sup>1752</sup> ». Il ajoute que les enquêteurs s'assurent « de ne rien manquer » parce que, dit-il, « il s'y trouve peut-être un seul et minuscule indice qui mènera à [...] l'identité du meurtrier.<sup>1753</sup> » Dans un autre épisode<sup>1754</sup> du même programme, c'est la photographie judiciaire qui est cette fois mise à l'honneur, certainement parce qu'il s'agit d'une des techniques facilement identifiables, aussi inséparable de la scène de crime que le fameux ruban jaune « *Police Line Do Not Cross* ». Le travail du photographe-policier que l'on suit, Jeff Miller, constitue un rouage essentiel de l'enquête selon la voix-off, qui souligne que dans son appareil photo « sont rassemblés tous les indices qui permettent de résoudre une affaire et, espérons-le, attraper un tueur.<sup>1755</sup> » La scène de crime, celle d'une femme assassinée sur le parking d'une église, combine de nouvelles reconstitutions et documents réels. Là encore, le même effet, visuel et sonore, de l'obturateur photographique rythme les séquences où se succèdent de vrais clichés sortis des archives policières. Comme dans les romans forensiques de Kathy Reichs, le spectateur apprend que

1751 "Detective Dennis Wilson heads the cold case squad, investigating crimes where the trail of evidence has gone cold. In such cases every clue, every piece of evidence, no matter how small, may be the key to solving the crime."

1752 "You only have one chance at the crime scene and you have to do it right the first time."

1753 "[...] make sure we don't miss anything; there just may be one small little clue here that's gonna lead to [...] the identity of the perpetrator."

1754 *The New Detectives*, saison 2, épisode 2, "Camera Clues", diffusé le 29 avril 1997

1755 "It's in Miller's camera that all the clue come together to solve a case and hopefully to catch a killer."

Miller commence d'abord par photographier la scène de crime en plan large, puis « chaque détail de la scène, en s'approchant de plus en plus de la victime pour enregistrer ses blessures et la position de son corps<sup>1756</sup> ». On lui dit ensuite que la photographie permet de « débusquer des traces latentes<sup>1757</sup> », de maintenir « l'enquête sur la bonne voie<sup>1758</sup> » et d'aider « à reconstituer l'histoire de cette nuit funeste.<sup>1759</sup> »

Un dernier exemple, pris cette fois dans la série *The First 48* qui, elle, filme cadavres, policiers ou inspecteurs en temps réel sur une vraie scène de crime. Dans un épisode de la première saison<sup>1760</sup>, une équipe se rend peu avant minuit dans une maison où un homme a été retrouvé assassiné. Si les mêmes gestes se répètent peu ou prou, le spectateur apprend ici que la victime était *DOA* [*dead on arrival*, morte à l'arrivée], qu'il faut entourer et numéroter au crayon les impacts de balle et que les petits plots jaunes servent à marquer les emplacements des indices.

À ce stade du visionnage, une fois passées les premières minutes de l'émission, le spectateur sait que la scène de crime doit être protégée, photographiée et méticuleusement fouillée à l'aide de torches et de gants et qu'il faut signaler les indices avec les plots jaunes.

Après les premiers gestes à adopter sur la scène de crime, les émissions familiarisent le spectateur avec toutes sortes de relevés ou de prélèvements. *The New Detectives*<sup>1761</sup> consacre ainsi l'une de ses émissions aux empreintes digitales. L'un des trois meurtres étudiés est celui de Thora Rose, sauvagement assassinée une nuit de 1963, dans son appartement d'un petit immeuble d'Hollywood. Au cours de la reconstitution fictive de la scène de crime, les policiers-acteurs prennent d'abord des photographies, puis appliquent consciencieusement sans gants car nous sommes censés être en 1963 la poudre noire au pinceau sur une vitre et sur le rebord d'un évier. L'empreinte digitale capturée par le ruban adhésif est longuement filmée. L'ironie veut que, malgré les trente-cinq empreintes digitales prélevées, le coupable

1756 “[...] he moved in to photograph every detail of the scene, he worked his way closer and closer to the victim, documenting her wounds and the position of her body.”

1757 “[...] to flush out latent clues.”

1758 “[...] credits the photographs with keeping the investigation on track.”

1759 “[...] the photographic clues [...] helped piece together a story of that ill-fated night.”

1760 *The First 48*, saison 1, épisode 5, “Body in the Parc, Ruby Street Shooting”, diffusé le 1<sup>er</sup> juillet 2004

1761 *The New Detectives*, saison 2, épisode 9, “Death Grip”, diffusé le 17 juin 1997

ne sera pas identifié avant 1993<sup>1762</sup>. Dans *Forensic Factor*<sup>1763</sup>, des policiers s'activent autour du cadavre d'une femme assassinée dans le vestibule de sa maison : des plots jaunes numérotés sont placés devant chaque indice, empreinte ou trace de sang. Un policier applique au pinceau une poudre noire sur une porte, à un endroit situé en hauteur ; le morceau d'adhésif qu'il retire ensuite fait apparaître une empreinte, non pas d'un doigt mais d'une oreille. Ailleurs, la clé de l'énigme peut se trouver dans une empreinte de pneu ou de semelle de chaussure. Lors d'une émission<sup>1764</sup> consacrée aux crimes du tueur en série Ricardo Ramirez<sup>1765</sup>, surnommé le « rôdeur nocturne » (*the Night Stalker*), le spectateur assiste à la prise d'une empreinte de chaussure laissée sur une bande de terre sous une fenêtre : le policier photographie la trace avant qu'un technicien n'intervienne pour l'enserrer dans un châssis de moulage. La voix-off commente chacun de ses gestes : il la vaporise avec un « fixateur » puis la recouvre de plâtre. Sorties des archives policières, deux photographies en noir et blanc du moulage obtenu surgissent à l'écran : la semelle apparaît miraculeusement nette.

Le spectateur apprend également que les techniques forensiques permettent de révéler les empreintes invisibles à l'œil nu. Le dernier cas évoqué dans l'épisode sur Ramirez est celui du meurtre de Susan Helm, découverte étranglée dans son lit par son ex-mari. Les policiers semblent ne rien trouver de significatif lors des premiers constats sur la scène de crime et décident d'utiliser en dernier recours la technique de la fumigation à la colle. Ils fabriquent donc une sorte de tente autour du cadavre resté sur le lit, à l'intérieur de laquelle ils font chauffer une colle. L'épaisse fumée qui se dégage et remplit la tente représente tout l'espoir « de lier le meurtrier au crime<sup>1766</sup> ». La tentative se révèle concluante : une empreinte quasi entière de main apparaît, dessinée sur le ventre de la femme morte. La justice pourra être rendue « grâce aux progrès de la technologie<sup>1767</sup> » dit la voix-off en conclusion de l'épisode.

La preuve de culpabilité se niche parfois dans des indices matériels tantôt dérisoires ou infimes, tantôt saugrenus. Le meurtre de la Canadienne Shirley Ann

1762 Le procès du meurtrier, Vernon Robinson, a lieu en 1993. Voir cet article du *Los Angeles Times* : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-10-07-me-43090-story.html>

1763 *Forensic Factor*, saison 1, épisode 3, "Lasting Impressions", diffusé le 30 janvier 2003

1764 *The New Detectives*, saison 4, épisode 5, "Lasting Impressions", diffusé le 1<sup>er</sup> décembre 1998

1765 Il est condamné à mort en 1989 pour treize meurtres commis à Los Angeles entre 1984 et 1985.

1766 "[...] the only hope police had of tying the murderer to the crime."

1767 "Thanks to advances in technology, murderers like them can no longer escape the lasting impressions they left behind."

Duguay a trouvé son épilogue judiciaire grâce à un indice de ce type. L'enquête est racontée dans l'un des épisodes de *The New Detectives*<sup>1768</sup>, justement titré « témoin-clé » (*Material Witness*). Quelques jours après la disparition de Shirley Ann Duguay, sa voiture est retrouvée abandonnée sur une voie privée, non loin d'une route. L'examen de la voiture, reconstitué, ne laisse aucun doute au spectateur quant à la fin tragique de Shirley : l'intérieur est moucheté de son sang. Il s'ensuit plusieurs séquences alternées de reconstitutions et d'archives de la police sur les recherches menées pour retrouver son corps. Celles-ci s'avèrent payantes du point de vue des indices. Un sac plastique contenant une paire de tennis et une veste d'homme est en effet découvert. Dans la scène suivante, filmée dans un décor administratif plutôt éloigné de l'image que l'on se fait d'un laboratoire, un scientifique-acteur, vêtu d'une blouse blanche, prélève à la pince une fibre quasiment invisible qu'il pose sur une lamelle : il s'agit d'un cheveu blanc, nous dit la voix-off. On apprend plus tard qu'en réalité, c'est un poil de chat blanc et, au cours d'une (fausse) réunion des inspecteurs, que l'ex-mari de Shirley en possède justement un. Les analyses de l'ADN du poil et du chat correspondent<sup>1769</sup>, l'ex-mari est condamné.

Autre élément crucial : le sang, dont la présence quasi obsédante imprègne toutes les émissions. Un épisode de *Forensic Factor*<sup>1770</sup> racontant les circonstances de cinq meurtres survenus près d'un campus universitaire<sup>1771</sup>, en est visuellement saturé. La reconstitution de l'une des scènes de crime consiste en plusieurs séquences, répétées *ad nauseam*, montrant un corps féminin étendu sur un lit, les pieds posés au sol, les jambes écartées, et partiellement couvert d'un drap ruisselant littéralement de sang. Les images les plus marquantes restent néanmoins les photographies que la police leur a communiquées : plusieurs gros plans de traces laissées par une tête décapitée sur la tablette d'une étagère où le tueur l'avait posée, d'un drap souillé par une épaisse substance écarlate, de diverses éclaboussures, d'une large traînée sinueuse sur le sol,

<sup>1768</sup> *The New Detectives*, saison 8, épisode 3, "Material Witness", diffusé le 10 décembre 2002

<sup>1769</sup> L'émission passe évidemment sous silence les nombreux obstacles que l'inspecteur a rencontré pour trouver un laboratoire américain ou canadien qui accepte ce type de test. De la même manière, l'émission parle d'un poil unique alors que, selon le *New York Times*, huit avaient été prélevés. Voir l'article du *New York Times* du 24 avril 1997 : [en ligne : <https://www.nytimes.com/1997/04/24/world/cat-hair-finds-way-into-courtroom-in-canadian-murder-trial.html>]

<sup>1770</sup> *Forensic Factor*, saison 2, épisode 4, "Killing Spree", diffusé le 3 décembre 2004

<sup>1771</sup> Il s'agit de l'affaire dite de "l'éventreur de Gainesville" (The Gainesville Ripper) : les 24, 25 et 27 août 1990, la police découvre les meurtres de 5 jeunes étudiants – 4 femmes et un homme. La plupart des victimes ont été violées et massacrées, l'une d'elle décapitée.

rouge vif sous la lumière du flash, d'un sillon brun sur une moquette, d'un lit maculé d'une énorme tache sombre, d'une porte barbouillée de sang et d'un canapé au pied duquel le contour d'un corps dessiné entoure une tache foncée. La voix-off commente sur un ton grave ce que les images laissent imaginer : « les scènes suintent la terreur et la torture<sup>1772</sup> ». Mis à part l'étalage complaisant de la violence extrême, visant à flatter le goût pour le morbide des spectateurs, le sang visible illustre essentiellement le travail forensique sur l'ADN, les tentatives pour isoler celle du tueur et les espoirs de trouver une correspondance dans les fichiers judiciaires.

Mais il y a aussi le sang invisible qui vient alimenter l'imaginaire heuristique de la science. Un épisode de *Forensic Files*<sup>1773</sup> constitue à cet égard un modèle du genre. Sous un titre que n'aurait pas renié la presse populaire du XIX<sup>e</sup> siècle, « La maison hurlante » (*The House That Roared*) raconte l'histoire de la disparition de Caren Campano de son domicile, suite à une dispute conjugale que le mari expose à la police lorsqu'il vient signaler son absence inquiétante. Celui-ci se montre coopératif et il autorise les enquêteurs à fouiller la maison du couple. Le médecin légiste interrogé se souvient d'avoir « vu une maison en bois typique [...] assez propre, assez soignée à l'intérieur. [...] les murs paraissaient propres, le plafond paraissait propre, le sol paraissait propre, il n'y avait donc rien à voir.<sup>1774</sup> » En même temps qu'il parle, plusieurs photographies judiciaires défilent à l'écran : une maison modeste mais bien entretenue, le coin d'une pièce aux murs et aux stores blancs, le gros plan d'une dalle de plafond, un autre coin de pièce quasi identique au premier, avec deux portes blanches. Une voix-off relaye celle du légiste et indique que les enquêteurs décident « de chercher du sang [...] qui ne serait pas visible à l'œil nu<sup>1775</sup> » tandis que deux clichés en gros plan se succèdent, l'un sur un store de fenêtre, l'autre sur un mur blanc abîmé par un trou. S'ensuit une explication de la manière dont ils vont s'y prendre :

« [voix-off] Pour ce faire, les enquêteurs ont utilisé une solution chimique spéciale appelée Luminol, un test extrêmement sensible qui peut détecter le sang qui a été lavé à l'eau ou même, à l'aide de détergents et d'eau de Javel.

1772 “[...] the scenes scream of terror and torture.”, 7:26

1773 *Forensic Files*, saison 1, épisode 3, “The House That Roared”, diffusé le 17 octobre 1996

1774 “We saw a typical frame house [...] that as you went inside looked quite clean, quite neat [...] walls looked clean, ceiling looked clean, floor looked clean, so there wasn't much to see at all.”

1775 “They decided to look for blood [...] that wasn't visible to the naked eye.”

[Joyce Gilchrist<sup>1776</sup>] Le Luminol est un produit chimique de type fluorescent. Vaporisé sur une substance qui contient, qui peut contenir du sang, il réagit avec l'hème du sang, sa fraction en fer devenant luminescent ou fluorescent.<sup>1777</sup> »

Des photographies de police se succèdent ensuite, dans une longue séquence avant-après : portes, murs, moquettes, matelas ou escalier se transforment, au gré des fondus enchaînés, en tableaux sombres et abstraits, composés d'aplats, de lignes ou de taches d'un bleu clair presque phosphorescent. Sur un ton dramatique, la voix-off déclame : « le Luminol livrait un récit terrifiant. Il y avait du sang partout : sur les murs, au plafond, sur les portes. [...] La maison révélait son histoire, celle, semble-t-il, d'une agression abominable.<sup>1778</sup> »

Clairement, le thème du sang engendre une narration et surtout des images nettement inspirées du cinéma d'horreur. Outre les clichés judiciaires qui montrent des rivières de sang sur la scène de crime et les visuels impressionnants d'éclaboussures et de traînées luisants dans le noir, les reconstitutions du meurtre offrent souvent une surenchère gore et des plans dignes du 7<sup>e</sup> Art.

---

<sup>1776</sup> Joyce Gilchrist (1948-2015) était une chimiste médico-légale de la police d'Oklahoma City, surnommée « la magie noire » parce que ses expertises lors des procès aboutissaient à des condamnations quasi systématiques. En 2001, elle a été licenciée suite à plusieurs affaires où il avait été finalement prouvé qu'elle falsifiait ses expertises pour obtenir à tout prix une condamnation. Voir l'article du *Time* "When the Evidence Lies" : <https://web.archive.org/web/20090428095752/http://www.time.com/time/nation/article/0,8599,109568,00.html>

<sup>1777</sup> "To do so, investigators used a special chemical solution called Luminol, an extremely sensitive test which can detect blood which has been removed by water or even detergents and bleach. [Joyce Gilchrist] Luminol is a fluorescence type chemical. Spray on a substance that contained, that may contain blood, it reacts with the heme group in the blood itself, the iron portion will luminesce or fluoresce."

<sup>1778</sup> "The Luminol told a horrific tale [...] the house was telling its story, one of an apparently gruesome attack."

## Conclusion

Les émissions d'infotainment forensiques et les fictions du même genre entraînées dans leur sillage contribuent grandement à créer, ainsi que le fait remarquer Murley, « une nation de pseudo-experts du crime », un engouement pour « des techniques forensiques pourtant fastidieuses », rendues, comme elle le dit, « sexy » pour le spectateur<sup>1779</sup>. D'ailleurs, la déferlante forensique déborde largement le petit écran et infiltre de nombreux pans de la culture américaine<sup>1780</sup>. Une exposition, « Whodunit? The Science of Solving Crime<sup>1781</sup> », inaugure ainsi une vague d'expositions sur le thème des sciences forensiques dans les divers musées scientifiques : « CSI: The Experience<sup>1782</sup> » (l'aventure CSI, 2007-2012), « CSI: Crime Scene Insects<sup>1783</sup> » (CSI: les insectes sur les scènes de crime, 2003-2015), « Forensic Anthropology<sup>1784</sup> » (l'anthropologie judiciaire, 2008), « Resolved: Advances in Forensic Identification of U.S War Dead<sup>1785</sup> » (résolu: les progrès de l'identification médico-légale des soldats américains tombés à la guerre, 2008-2011), « Visible Proofs: Forensic Views of the Body<sup>1786</sup> » (les preuves visibles: le corps vu par les sciences criminalistiques, 2006-2008), « Crime Lab Detective<sup>1787</sup> » (enquêteur dans un laboratoire de police scientifique, 2012), « International Exhibition of Sherlock Holmes<sup>1788</sup> » (exposition internationale de Sherlock Holmes, 2018), etc.

1779 Jean Murley, op. cit. p. 110 “[...] a nation of crime pseudoexperts [...]; true-crime TV feeds the desire for arcane knowledge by making tedious forensics techniques interesting and ‘sexy’ to the viewer.”

1780 Sur ce sujet, voir la partie II « Forensics Beyond the Crime Genre » de Lindsay Steenberg, op. cit. p. 99

1781 Exposition itinérante développée en 1994 par le musée des Sciences et de l'Histoire de Fort Worth au sein du Science Museum Exhibit Collaborative, association regroupant plusieurs institutions muséales scientifiques. L'exposition a tourné plusieurs années dans 32 musées.

1782 Autre exposition imaginée par le musée des Sciences et de l'Histoire de Fort Worth et le Science Museum Exhibit Collaborative. Elle commence à tourner au musée de la Science et de l'Industrie de Boston en 2007 et semble se terminer au musée des Sciences et de l'Histoire de Fort Worth en 2013. Voir le communiqué de presse sur le site: [http://www.csitheexperience.org/pr\\_experience.html](http://www.csitheexperience.org/pr_experience.html) ou cet article de Joel Brown, “The Heart of the Splatter: Museum of Science visitors become crime scene investigators at an exhibit that takes advantage of the ‘CSI’ effect”, *The Boston Globe*, 30 septembre 2007, [en ligne : [http://archive.boston.com/ae/theater\\_arts/articles/2007/09/30/the\\_heart\\_of\\_the\\_splatter/](http://archive.boston.com/ae/theater_arts/articles/2007/09/30/the_heart_of_the_splatter/)]

1783 Exposition itinérante (sponsorisé par Bayer) de 2003 à 2015, sous le commissariat de Lee Goff, entomologiste du FBI et consultant sur la série télévisée *CSI: Crime Scene Investigation*. Voir l'article « Murder and maggots: It's a bug's-life 'CSI' » du *Los Angeles Times*: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-jul-03-et-alessio3-story.html> ou le magazine en ligne PCT (Pest Control Technology) sur le mécénat de Bayer: <https://www.pctonline.com/news/csi--crime-scene-insects-exhibit-buzzes-into-indianapolis/>

1784 Au McClung Museum of Natural History and Culture à Knoxville dans le Tennessee, en 2008: <https://mcclungmuseum.utk.edu/exhibitions/forensic-anthropology/>

1785 Au National Museum of Health and Medicine à Silver Spring, près de Washington DC, de 2008 à 2011: <https://medicalmuseum.health.mil/index.cfm?p=visit.exhibits.past.resolved.index>

1786 À la National Library of Medicine à Bethesda dans le Maryland, de 2006 à 2008: <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/visibleproofs/index.html>

1787 Au musée des Sciences Naturelles de Houston au Texas en 2012: <https://www.hmns.org/exhibits/past-exhibitions/crime-lab-detective/>

1788 Au musée des Sciences Naturelles de Houston en 2018. Les visiteurs sont aussi invités à résoudre un meurtre à partir de la scène de crime: <https://www.hmns.org/exhibits/past-exhibitions/the-international-exhibition-of-sherlock-holmes/>

Toutes proposent aux visiteurs de jouer le rôle d'un enquêteur, de rechercher d'abord des indices sur une ou plusieurs scènes de crime reconstituées puis de les examiner une réplique de laboratoire. La « forensique-mania » atteint des domaines aussi variés que les colonies de vacances, qui proposent désormais une « enquête sur des scènes de crime reconstituées avec collecte de preuves, levée d'empreintes, photographie, croquis de la scène et interrogatoire des suspects<sup>1789</sup> », la télé-réalité *Family Forensics*, une « enquête » sur le mode de vie d'une famille dans le but d'améliorer la communication entre ses membres<sup>1790</sup> , les émissions culinaires *Crime Scene Kitchen*, dans laquelle des « pâtisseries doivent trouver un dessert à partir de miettes et d'indices énigmatiques<sup>1791</sup> » ou la décoration d'intérieur papier peint ou housse de couette « *police do not cross* », par exemple<sup>1792</sup>.

Cette fièvre forensique marque le triomphe définitif et sans conteste de la scène de crime, élément désormais indispensable à l'intrigue narrative, à l'action policière et à la démonstration de la prouesse scientifique. Mais son imaginaire passe avant tout par la fixation de certains codes visuels, de traits formels et esthétiques qu'il nous faut maintenant saisir.

1789 Pris au hasard parmi les dizaines de sites offrant des « Forensic summer camp » : <https://www.centenarysummerscholars.org/majors/csi-camp/>; on peut lire dans leur présentation : «The forensic science summer camp culminates with a class investigation of mock crime scenes collecting evidence, lifting prints, photographing and sketching the scene, and interviewing suspects to solve the crime.»

1790 *Family Forensics* sur la chaîne Fox en 2005 (une seule saison), voir Lindsay Steenberg, op. cit. p. 154

1791 *Crime Scene Kitchen* sur la chaîne Fox depuis 2021; «Bakers must decode what type of dessert was made using just crumbs and a few elusive clues», sur le site de la Fox : <https://www.fox.com/crime-scene-kitchen/>

1792 Sur Amazon, par exemple : <https://www.amazon.com/Tapestry-Caution-Forensic-Symbols-Objects/dp/Bo8FM19B6S?th=1> ou <https://www.amazon.com/Ambesonne-Cordoned-Forensic-Science-Decorative/dp/Bo74QPRKB3>; on trouve aussi des coussins sur le thème : <https://www.teepublic.com/throw-pillow/7820001-funny-forensics-expert>, ou des tissus d'ameublement avec des taches de sang ou des empreintes : <https://www.spoonflower.com/en/shop/forensic-science> ou encore, des tapis avec le contour du cadavre dessiné à la craie : [https://society6.com/product/crime-scene-chalk-mark-g2z\\_rug](https://society6.com/product/crime-scene-chalk-mark-g2z_rug). Pour finir, il existe aussi des bijoux sur le thème forensique : bracelet avec crâne, microscope, appareil photo et double hélice d'ADN (<https://www.etsy.com/fr/listing/657191851/bracelet-denquete-sur-scene-de-crime-adn?>) ou boucles d'oreilles en forme de vaporisateur Luminol ou avec le contour dessiné du corps et des plots de marquage jaunes : <https://itsjustyou.com/product-tag/forensic-files/>

CHAPITRE 2  
ESTHÉTIQUE ET ICONOGRAPHIE  
FORENSIQUE

---

Les gestes, les procédés techniques, les accessoires et les équipements associés à la scène de crime et la criminalistique n'ont maintenant plus aucun secret pour les spectateurs ou les lecteurs. Mais la diffusion de la culture forensique et de son imaginaire ne s'arrêtent pas là, ils empruntent un autre vecteur, au moins aussi important : l'image de la scène de crime, avec ses indices et son cadavre. L'image, écrit le théoricien du film, Jacques Aumont, « nourrit notre perception ; elle informe notre production imaginaire.<sup>1793</sup> » Elle installe, réactive ou perpétue les imaginaires, elle les emboîte ou les juxtapose. Avant de revenir plus en détail sur les différentes composantes de l'imaginaire forensique au chapitre suivant, il convient d'examiner les codes visuels et les motifs iconographiques récurrents des photographies de scènes de crime sélectionnées dans les émissions forensiques et la littérature *true crime*. Généralement sorties des archives policières mais parfois aussi, de celles de la presse, ces images contiennent deux marqueurs importants de l'esthétique forensique : l'éclairage au flash et le gros plan, porteurs avec la photographie d'un fort imaginaire heuristique. La lumière fonctionne en effet comme la métaphore de la vérité et l'éclair, comme celle de la révélation. Le gros plan, lui, tient de la loupe emblème de Sherlock Holmes ou du microscope symbole de l'observation et de la recherche scientifiques, capables de déceler l'invisible. Quant aux éléments iconographiques, ils peuvent être regroupés comme on le verra, en deux grandes catégories : ce qui est manifeste et ce qui ne l'est pas. À chaque étape de cette mise en lumière des éléments, nous évoquerons l'appropriation et le traitement photographique que les artistes leur réservent.

---

<sup>1793</sup> Jacques Aumont, *L'Image*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 2001), [édition numérique non paginée]

## 2.1 Le Flash et le gros plan

L'association de la scène de crime avec le rendu esthétique particulier de la lumière du flash s'instaure, dans l'esprit du grand public, au tournant des années 1930, lorsque la commercialisation du flash sous forme d'ampoules permet de généraliser en toute sécurité<sup>1794</sup> les prises de vue la nuit ou dans les lieux obscurs. Les photographies d'un noir et blanc très contrasté, où la demi-teinte n'existe pas, se répandent dans les pages de la presse tabloïde : le flash devient ainsi la métaphore visuelle de la scène de crime. Son plus célèbre propagateur, le photographe Weegee fait encore partie de cette cohorte de photographes anonymes et sous-payés qui couvrent les faits divers nocturnes de New York. La presse tabloïde, leur cliente la plus fidèle, est alors à son apogée et son influence n'est ni marginale, ni encore moins négligeable : en 1927, par exemple, les tirages du *Daily News* surpassent de deux fois et demie ceux du *New York Times* et son million d'exemplaires quotidien le place en tête du classement national. Le *Daily Mirror* et l'*Evening Graphic* le suivent de près, respectivement à la deuxième et troisième place<sup>1795</sup>. Ils doivent leur succès au fait qu'ils n'hésitent jamais à publier les photographies les plus atroces, comme on l'a vu avec la une du *Daily News* sur l'exécution de Ruth Snyder. Même lorsqu'il s'agit de la mafia, la plupart des journaux dits sérieux se refusent à montrer les clichés de leurs règlements de compte. Rares sont ceux qui ont ainsi publié les photographies du massacre perpétré par Al Capone contre son rival, Bugs Moran, le jour de la Saint Valentin dans un garage de Chicago<sup>1796</sup>.

L'extraordinaire diffusion des tabloïdes rend leur impact visuel et discursif considérable. Pelizzon et West observent que si Hollywood a accueilli à bras ouverts les journalistes des tabloïdes, c'est parce qu'ils se partagent le même public :

« Quel qu'ait été le mépris des classes moyennes et de l'élite pour les tabloïdes, cette gigantesque et nouvelle masse d'écrivains, de lecteurs et d'éditeurs a créé une culture puissante. [...] Incarnant une nouvelle génération de scénaristes,

<sup>1794</sup> Il n'existait jusqu'alors que la lampe au magnésium, c'est-à-dire un petit réflecteur doté d'un rail ou d'un plateau sur lequel brûlait de la poudre de magnésium. La dangerosité du procédé le rendait peu maniable.

<sup>1795</sup> Voir V. Penelope Pelizzon, Nancy M. West, op. cit. p. 13

<sup>1796</sup> Voir Stanley Walker, op. cit. p. 111 et Helen MacGill Hughes, *News and the Human Interest Story*, New Brunswick, Transaction Books, 1981 (1<sup>re</sup> éd. 1940), p. 249 "Photographs are now released of the famous Valentine's Day Massacre (February 14th, 1929) of seven gangsters in Chicago, though they were not printed at the time of the occurrence."

ils [les journalistes de tabloïdes] prennent d'assaut le film policier et adaptent des articles de tabloïdes en scénarios, célébrés par la suite pour leur description saisissante du milieu criminel. La transition du tabloïd au celluloïd est pour eux facile, notamment parce que les deux médias sont fondés sur l'idée d'être populaire et servent le même public.<sup>1797</sup> »

Mais leur influence ne s'arrête pas aux scénaristes: le style visuel du film de gangsters et celle du film noir, son héritier, est largement redevable à l'esthétique de leurs images, autrement dit à l'esthétique du flash – la domination du noir, la lumière violente, le contraste tranchant<sup>1798</sup>. Celle-ci imprègne la culture visuelle populaire de l'époque, elle devient une expérience esthétique collective, une référence commune et bientôt, un imaginaire. Les images et l'esthétique du tabloïde agissent « comme un lien qui uniformise la culture américaine à travers une expérience partagée<sup>1799</sup> », comme le fait justement remarquer l'historienne de l'art Kate Flint :

« Ce n'était pas seulement les images de presse qui étaient partagées, c'était également une esthétique singulière: une esthétique de clair-obscur contrasté qui canalisait le regard du spectateur et amplifiait la tension mélodramatique inhérente à la scène, du moins pour ce qui concerne les clichés pris dans des conditions de lumière médiocre ou inexistante.<sup>1800</sup> »

En parallèle avec la photographie faitdiversière, la photographie judiciaire est, elle aussi, une importante pourvoyeuse de scènes de crime éclairées au flash, même si ses clichés sont moins largement diffusés que ceux des tabloïdes, ne sortant que rarement des dossiers judiciaires ou des prétoires, du moins jusqu'à une époque récente. Pour autant, elle n'est pas invisible comme l'atteste ce livre paru en 1941, *Flash in Modern Photography*. Son auteur, le photographe portraitiste hollywoodien, William Mortensen, lui consacre un chapitre entier qu'il illustre d'une scène de crime, empruntée au LAPD :

---

1797 V. Penelope Pelizzon, Nancy M. West, op. cit. pp. 13-14 "This enormous new population of writers, readers, and editors created a powerful culture, however disreputable the tabloids might have appeared to middlebrow and elite scoffers. [...] Representing a whole new breed of screenwriter, they took the crime film by storm, reworking tabloid articles into screenplays celebrated for their vivid depiction of a criminal milieu. It was easy for these writers to make the transition from tabloid to celluloid in the late 1920s in part because both media were popularly conceived of as serving a similar audience."

1798 Voir sur ce sujet James Naremore, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 2008 (1<sup>re</sup> éd. 1998), pp. 279-281

1799 William Hannigan cité in Kate Flint, *Flash! Photography, Writing, and Surprising Illumination*, Oxford, Oxford University Press, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 2017) [édition numérique non paginée]

1800 Ibid. "It was not just the news pictures themselves that were shared, but also a certain aesthetic: one that, at least when it came to shots taken in poor or non-existent light, accentuated the contrast between dark and shadow, pinpointed the direction of a viewer's gaze, and hence increased the melodramatic possibilities inherent within a scene."

« Aujourd'hui, cinquante voitures de patrouille de la police de Los Angeles sont constamment équipées de kits photographiques prêts à l'emploi. Chaque kit contient un Recomar 18 ou un Speed Graphic complet avec synchroniseur et télémètre, une quantité d'ampoules flash, six châssis de plans-films, un pare-soleil et tous les accessoires ou matériel nécessaire. [...] Plus de 60 % de l'ensemble des photos de police sont prises au flash. [...] Fil de vêtement, empreintes de pas dans la terre meuble, fragments de cheveux ou résidus d'ongles, tout est photographié pour prouver de manière irréfutable la culpabilité des criminels et ces photographies, validées par les témoins, les criminologues, les scientifiques ou autres experts, ont fait pendre de nombreux criminels. [...] Le photographe policier ne fait pas dans le glamour. Contrairement aux images des photographes commerciaux ou des amateurs éclairés, les siennes ne sont jamais mises à l'honneur. La loi lui interdit d'exposer son travail dans les salons ou de le vendre. Son travail quotidien va dans un dossier confidentiel, et seuls les supérieurs de son service et les principaux acteurs d'une affaire pénale les voient. Il trouve sa seule gratification photographique dans la résolution d'une enquête et la fermeture du dossier.<sup>1801</sup> »

Mortensen remarque déjà, et c'est intéressant de le noter, la notoriété du photographe judiciaire au cinéma: « dans chaque film policier du genre "qui est le coupable", vous voyez le légiste arriver sur la scène avec un photographe<sup>1802</sup> ». Et, en effet, le photographe judiciaire en pleine action, armé de son appareil photo muni d'un flash, est un personnage secondaire récurrent dans de nombreux films ou dans les séries télévisées. Il semblerait que sa pratique, plus immédiatement facile à identifier que celle des relevés d'empreintes, et sa présence suggèrent à elles seules l'idée de police scientifique. Quoi qu'il en soit, sa fréquente représentation dans les fictions policières contribue à renforcer l'association visuelle entre la photographie, l'éclairage au flash et la scène de crime.

Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, si cette association constitue l'élément moteur des aventures de deux photographes-détectives populaires, Jack « Flashgun »

---

<sup>1801</sup> William Mortensen, *Flash in Modern Photography*, San Francisco, Camera Craft Publishing Company, 1941, pp. 179-184 "Today the Los Angeles Police have fifty up-to-the-minute photographic kits travelling with squad cars all the time. Each kit contains either a Recomar 18 or a Speed Graphic complete with synchronizer and range-finder, a quantity of flashbulbs, six cut holders, lens hood, and all other necessary accessories and materials. [...] More than 60 % of all police pictures are taken with flash. [...] Thread from clothing, footprints in soft earth, bits of hair, or scraping from fingernails- all these are photographed to prove undeniably the guilt of criminals, and these photographs, on corroboration of witnesses, criminologists, scientists or other expert witnesses, hang many a criminal. [...] The police photographer does not depict glamour. His pictures never receive the limelight that is bestowed upon commercial men and advanced amateurs. He is prohibited by law from hanging his work in salons or from selling or displaying or permitting his pictures to be sold or displayed. His daily work goes into a secret file, and his pictures are seen only by his superiors in his department and principals in criminal cases. His only photographic gratification lies in the successful closing of a case."

<sup>1802</sup> Ibid. p. 184 "In every 'who-done-it' movie you see, the coroner enters the scene accompanied by a photographer [...]."

Casey, photographe de faits divers et Mike Kovac<sup>1803</sup>, ancien photographe de guerre reconverti en détective privé et photographe de presse. Créé en 1934 par l'écrivain George Harmon Coxe, Jack « Flashgun » Casey se décline en films puis en feuilletons radiophoniques et télévisés jusqu'en 1955<sup>1804</sup>. Dans Jack « Flashgun » Casey, photographie, flash et scène de crime sont plus que jamais liés et omniprésents. Dans le premier roman de ses aventures, *Silent Are the Dead*<sup>1805</sup>, on peut lire par exemple :

« Casey mis des ampoules de flash supplémentaires et des châssis de plans-films neufs dans son boîtier et a enfilé son balmacaan. [...] Pendant une longue minute, Casey et Austin regardèrent silencieusement la forme inerte. Le visage allongé et ordinaire était sévère dans la mort, et Casey s'est surpris à penser à quoi pouvait ressembler Endicott lorsqu'il était sorti de la salle d'audience cet après-midi. [...] "Tu vas bien avoir une photo", lui dit Austin. "Mais pas celle que Blaine espérait." "Ouais." Casey ouvrit l'appareil photo et attrapa une ampoule flash. "Il n'est pas mort depuis longtemps." "Quelques minutes. Il est encore chaud." Et tandis que Casey vissait l'ampoule du flash dans son support synchronisé, il repensa à Nat Garrison. [...] "[...] attends une minute, dit-il alors qu'Austin se dirigeait vers la porte. "Prends ça avec toi." Il lui remit un plan-film exposé. "Tu seras probablement au bureau avant moi. Mais ne le laisse pas traîner, je ne veux pas que quelqu'un d'autre le développe." Lorsqu'il entendit le bourdonnement de l'ascenseur et la porte extérieure se fermer, il retourna à sa boîte de plans-films et en sortit un nouveau châssis et deux autres ampoules de flash. Il prit deux photos d'Endicott sous différents angles, rangea les plans-films utilisés et les ampoules grillées dans sa boîte et en retira d'autres, intacts.<sup>1806</sup> »

L'illustration en couverture de sa réédition par l'éditeur populaire Dell en 1948, est également parlante : cadrée serrée au premier plan, une femme recouvre

1803 *Man With a Camera* sur la chaîne ABC, de 1958 à 1960 : 29 épisodes de 30 minutes chacun avec Charles Bronson dans le rôle de Mike Kovac.

1804 Selon les spécialistes de Pulp et de dime novels, J. Randolph Cox et David S. Siegel, Jack « Flashgun » Casey a fait l'objet de deux films, *Women Are Trouble* (MGM, 1936) et *Here's Flash Casey* (Grand National, 1937) ; les feuilletons radiophoniques (*Casey; Crime Photographer*) durent de 1943 jusqu'à 1950 puis de 1954 jusqu'en 1955 sur CBS ; la série télévisée (*Casey; Crime Photographer*), également sur CBS commencent en 4 épisodes à la fin de 1945 puis en 57 épisodes de 30 minutes chacun, de 1951 à 1952. Voir J. Randolph Cox, David S. Siegel, *Flashgun Casey; Crime Photographer: From the Pulps to Radio and Beyond*, Yorktown Heights, Book Hunter Press, 2005

1805 L'histoire a d'abord été publiée en trois parties dans le magazine *Blask Mask*, en 1941, sous le titre *Killers are Camera Shy* (Les tueurs sont timides devant la caméra) ; *Silent Are the Dead* paraît aux éditions Knopf en 1942.

1806 George Harmon Coxe, *Silent Are the Dead*, New York, Open Road Integrated Media, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 1941) [édition numérique non paginée] "Casey put some extra flash bulbs and fresh film holders in his case, slipped into his balmacaan. [...] 'You're going to get a picture all right,' Austin said. 'But not the one Blaine figured on.' 'Yeah.' Casey opened the camera and reached for a flash bulb. 'He hasn't been dead long either.' 'Minutes. He's still warm.' And as Casey screwed the flash bulb in the synchronized holder he thought again of Nat Garrison. [...] 'And wait a minute,' he said as Austin started for the door. 'Take this with you.' He handed over the exposed film holder. 'You'll probably get back to the office before I do. But don't leave it around for somebody else I to develop.' When the outer door closed and he heard the hum of the elevator he went to his plate case and got a fresh film holder and two more flash bulbs. He took two pictures of Endicott from different angles, put the film holder and burned-out bulbs in the case and got fresh ones."

ou enveloppe un cadavre dans une couverture ; tous les deux sont pris comme dans une nasse par un faisceau de lumière jaune vif, provenant du flash d'un appareil photo qu'une silhouette noire, placée à l'arrière-plan, tient devant son visage ; le flash, stylisé par un rond blanc, est entouré d'un halo du même jaune vif. Le faisceau et le halo, dont la couleur se détache fortement sur la tonalité sombre de l'ensemble, assurent le lien visuel entre le photographe, le cadavre vraisemblablement assassiné et la probable suspecte. On suppose que le photographe éclaire ou va éclairer, au sens littéral et figuré, le mystère de ce meurtre.

Quant à la série télévisée *Man With a Camera* (l'homme à l'appareil photo), sponsorisée par le fabricant d'ampoules de flash Sylvania<sup>1807</sup>, c'est son générique qui reste le plus mémorable : sur un fond composé de taches floues, sombres et lumineuses, deux mains anonymes tenant un appareil Speed Graphic muni de son flash émergent du bas de l'écran ; la caméra effectue un mouvement de zoom avant sur le flash jusqu'à lui faire occuper les trois-quarts de l'écran ; un flash de lumière se déclenche, un carton apparaît, avec un flash dessiné de profil et le titre *Man With a Camera* ; se succèdent une autre image du flash en gros plan, un deuxième flash de lumière et un dernier carton qui annonce « Starring Charles Bronson ». Le flash est tellement mis en valeur dans la série que Bronson s'en amusera des années plus tard : « au bout de dix semaines, j'ai compris que je n'étais qu'un second rôle derrière une ampoule de flash.<sup>1808</sup> » Si les scènes de crime n'abondent pas dans la série – divertissement familial oblige – la photographie, le flash et le crime y sont néanmoins constamment réunis et les références à Weegee y sont limpides : le coffre de la voiture du héros, Mike Kovac, est aménagé en laboratoire photographique.

L'éclat lumineux et sonore du flash, utilisé dans le générique de *Man With a Camera*, est un effet abondamment employé par les émissions forensiques, souvent lors d'une séquence où des photographies d'archives judiciaires s'enchaînent (*Forensic Factor*, *The New Detectives* ou *Cold Case Files*). L'effet peut parfois se doubler d'un son d'obturateur, identique à celui qui agrémentait certains épisodes radiophoniques de Jack « Flashgun » Casey<sup>1809</sup>. Par exemple, un épisode de *The New Detectives* consacré en majorité au tueur

1807 Kate Flint, op. cit.

1808 Cité in Kate Flint, op. cit. "By the tenth week I realized I was playing second banana to a flash-bulb."

1809 Selon les transcriptions écrites des feuilletons radiophoniques reproduites dans J. Randolph Cox, David S. Siegel, op. cit. p. 110 et p. 131 ; ainsi peut-on lire « SOUND: FLASH BULB & SHUTTER CLICK » dans l'épisode *Hanged by the Neck*, diffusé le 24 octobre 1944 ou dans l'épisode *The White Monster*, diffusé le 7 mars 1945

en série Richard Chase<sup>1810</sup>, surnommé « le vampire de Sacramento », commence par la reconstitution des premières fouilles sur la scène de crime de Teresa Wallin, sa deuxième victime, sauvagement assassinée à son domicile en 1978. La séquence, filmée dans une lumière bleutée, est entrecoupée de plusieurs images d'archives en noir et blanc, éclairées au flash, de la véritable scène de crime. Un éclair blanc, combiné au son d'un flash et d'un obturateur, rythme chaque changement d'images. Cet effet se répète à l'identique pour la deuxième scène de crime de l'épisode, celle du triple meurtre chez elle d'Evelyn Miroth, de son fils Jason et de Dan Meredith. Il est absent, en revanche, lorsque se succèdent des photographies prises durant une perquisition au domicile du tueur; preuve que l'éclairage au flash est étroitement et exclusivement associé à l'idée de scène de crime. Le programme *Cold Case Files* repose sur des principes identiques. Dans un épisode sur l'assassinat d'un couple d'octogénaires en 1985<sup>1811</sup>, une séquence reconstituée montre la découverte, par deux policiers, de leur voiture abandonnée sur un parking de supermarché. L'un des deux s'en approche puis regarde à l'intérieur avec sa lampe torche. De vrais clichés judiciaires en couleur – l'intérieur d'une portière, des sièges couverts de sang et un tableau de bord brisé par endroits – se succèdent à l'écran avec l'effet visuel et sonore du flash. Ces exemples, caractéristiques du traitement que la plupart des émissions dédiées aux sciences forensiques réservent aux photographies judiciaires de scènes de crime montrent combien l'éclairage au flash appartient à leur imaginaire visuel.

Si les programmes forensiques sont les plus grands diffuseurs de photographies de police, il importe de souligner que, plus ou moins à la même période, apparaît un flot de publications de scènes de crime judiciaires, restées jusqu'alors inaccessibles au grand public. Qu'est-ce qui a suscité un tel déferlement? L'engouement pour les sciences forensiques? Le regain d'intérêt pour l'œuvre de Weegee<sup>1812</sup>? Le retour en

<sup>1810</sup> *The New Detectives*, saison 2, épisode 1, "Mind Hunters", diffusé le 18 mars 1997

<sup>1811</sup> *Cold Case Files* (reprise), saison 1, épisode 2, "Killings on Christmas Eve", diffusé le 6 mars 2017

<sup>1812</sup> L'International Center of Photography de New York, qui possède ses archives depuis 1993, organise dès 1997 une première grande rétrospective, "Weegee's World: Life, Death and the Human Drama", suivie en 2003 par "Weegee's Trick Photography", puis en 2012, de "Weegee: Murder Is My Business". Des galeries comme celles de Steven Kasher ou d'Howard Greenberg (à New York aussi) exposent aussi régulièrement ses clichés. Les publications les plus notoires sont: Miles Barth, Alain Bergala, and Ellen Handy, *Weegee's World*, Boston: Little, Brown and Co., 1997; Judith Keller, *In Focus: Weegee*, Photographs from the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005; Luc Sante, Cynthia Young, Paul Strand, and Ralph Steiner, *Unknown Weegee*, New York, ICP/Steidl, 2006; Anthony Lee, Richard Meyer, *Weegee and Naked City*, Berkeley, University of California Press, 2008; Brian Wallis, *Weegee: Murder is My Business*, New York, DelMonico Books, Prestel, 2013

force des films néo-noirs<sup>1813</sup> ? Peut-être tout cela à la fois. Toujours est-il que les livres se succèdent et se ressemblent : *Evidence: NYPD Crime Scene Photographs 1914-1918* (l'indice : les photographies de scènes de crime de la police newyorkaise, 1992), *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook*<sup>1814</sup> (scènes de mort : carnet d'un inspecteur de la criminelle, 1996), *Silent Witness: Photographs from the Amsterdam Police Archives*<sup>1815</sup> (témoin muet : les photographies des archives de la police d'Amsterdam, 1998), *Sins of the City: The Real L.A. Noir*<sup>1816</sup> (les péchés de la ville : le vrai polar de Los Angeles, 1999), *Shots in the Dark: True Crime Photos*<sup>1817</sup> (pris dans le noir : photos de véritables crimes, 2001), *The Mammoth Book of Illustrated Crime: A Photographic History*<sup>1818</sup> (le grand livre du crime illustré : une histoire photographique, 2002), *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive*<sup>1819</sup> (scène de crime : les photographies des archives de la police de Los Angeles, 2004), *Deadly Intent: Crime & Punishment, Photographs From The Burns Archive*<sup>1820</sup> (intention mortelle : crime et châtement, photographies des archives Burns, 2008), pour ne citer que ceux des décennies 1990-2010. Hormis certains marqueurs temporels comme le noir et blanc, les voitures ou les vêtements, ces centaines d'images de scènes de crime, qui s'ajoutent à celles des émissions forensiques, répètent à l'infini la même esthétique brutale, les mêmes motifs et les mêmes lieux quotidiens : le sang répandu sur un tapis, un canapé, un sol carrelé ; des pieds dépassant d'une porte, d'un drap ou d'une armoire, des corps recroquevillés sur des lits, dans des voitures ou des penderies, étendus dans des rivières, des champs ou sur des pavés ; des objets éparpillés, renversés ou cassés, des armes du crime, disparates et parfois étonnantes, abandonnées là, des décors familiers, urbains, domestiques ou ruraux. La photographie judiciaire et son esthétique se diffusent comme jamais auparavant et son imaginaire déborde

1813 Entre autres, *The Grifters*, Stephen Frears (réalisateur), USA, Miramax Films, 1990, 110 min ; *Bad Lieutenant*, Abel Ferrara (réalisateur), USA, Live Entertainment, 1992, 96 min ; *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino (réalisateur), USA, Miramax Films, 1994, 154 min ; *Mulholland Falls*, Lee Tamahori (réalisateur), USA, MGM, 1996, 107 min ; *L.A. Confidential*, Curtis Hanson (réalisateur), USA, Warner Bros., 1997, 138 min ; voir Wheeler W. Dixon (ed.), *Film Genre 2000 : New Critical Essays*, Albany, State University of New York Press, 2000 et Robert Arnett, *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2020

1814 Sean Tejaratchi, Katherine Dunn (eds), *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook*, Port Townsend, Feral House, 1996

1815 Martin Harlaar, Richard Hengeveld, Jan Pieter Koster, Anne Roos, *Silent Witness: Photographs from the Amsterdam Police Archives*, Bussum, Thoth, 1998

1816 Luc Sante, *Evidence: NYPD Crime Scene Photographs 1914-1918*, op. cit.

1817 Gail Buckland, Harold Evans, *Shots in the Dark: True Crime Photos*, op. cit.

1818 Colin Wilson, Damon Wilson, *The Mammoth Book of Illustrated Crime: A Photographic History*, Philadelphie, Running Press, 2002

1819 Tim Wride, James Ellroy, William J. Bratton, *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive*, Los Angeles, Harry N. Abrams, 2004

1820 Stanley B. Burns, Sara Cleary-Burns, *Deadly Intent: Crime & Punishment, Photographs from The Burns Archive*, Brooklyn, PowerHouse Books, 2008

le cadre de la culture de masse pour investir le champ artistique : notre recherche et notre corpus font apparaître, en effet, que la scène de crime, comme motif ou comme esthétique, se multiplie dans les œuvres photographiques surtout à partir des années 1990 et il semble bien que la propagation redoublée de cette image dans la culture visuelle a influencé nombre de photographes.

Nous avons déjà signalé la présence, par exemple, de photographies évoquant des scènes de crime dans *The Cedar Lodge* de Maya Meissner. Plusieurs images d'un noir et blanc très contrasté rythme en effet ses paysages du Yosemite : un chariot de manutention au milieu d'une pièce vide, un tissu entaillé, un petit escalier extérieur pris en surplomb, les deux pans d'un rideau presque fermé, le mur d'une chambre et celui d'une cafétéria, une branche d'arbre cassée sur le sol, une sculpture d'ours en contre-plongée, des tasseaux de bois dans un carton éventré et une souche d'arbre à proximité de deux rangées de pierres alignées dans l'herbe. La référence visuelle à la scène de crime ne se trouve pas dans l'emploi du noir et blanc et il suffit, pour s'en convaincre, de regarder ses paysages monochromes qui, à cause de leur lumière naturelle, homogène et diffuse, ne l'évoquent à aucun moment. Ce qui fait la différence, c'est bien l'éclairage au flash qui convoque l'image de la scène de crime.

Dans un registre proche, les deux séries de la Canadienne Emmanuelle Léonard, *Une sale affaire* (2007) et *Homicide, détenu vs détenu* (2010), interrogent la représentation du crime mais de manière différente : la première, qui réunit quatre images d'un édifice pris en noir et blanc, de nuit et éclairé au flash, crée une ambiance volontairement théâtrale et dramatique, dans la tradition de Weegee et de l'esthétique tabloïde ; la deuxième, qui rassemble un plan topographique et 44 photographies issues des archives du palais de justice de la ville de Québec, représente une cellule de prison transformée en scène de crime à la suite d'un meurtre entre deux co-détenus. La première, sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans le chapitre suivant, revêt une dimension gothique, absente des clichés judiciaires de la deuxième, qui présente, elle, les codes de l'esthétique forensique la plus pure : éclairage au flash, contraste brutal et cadrages parfois resserrés qui rendent les images presque abstraites.

L'esthétique et l'imaginaire de la scène de crime peuvent aussi servir une visée mémorielle. Le lien qui s'établit alors avec le crime n'est pas littéral comme c'est le cas chez Meissner ou Léonard, mais métaphorique. La série photographique *Sols mineurs* (2006) du Français Marc Cellier en est un exemple : il photographie d'anciens bourgs miniers cévenols de nuit, en utilisant la lumière des réverbères ou celle d'un flash. Figées dans un clair-obscur lugubre, les rues étrangement désertes ou les façades aveugles se transforment en scènes de crime. On scrute les images – un panneau de signalisation, un bout de trottoir, les box de garages, un muret d'enceinte, une boîte aux lettres, une barrière rouillée, l'asphalte d'une route –, s'attendant à y trouver un cadavre ou un indice. Mais le regard ne saisit rien car le crime n'est ici que symbolique : Cellier exprime la mort d'une population, d'un lieu et d'une culture, victimes de l'effondrement de l'économie minière. Une mort lente si l'on en croit le journal *Le Monde* qui s'en faisait déjà l'écho vingt ans auparavant :

« Si la sous-préfecture survit, les bourgs et villages voisins meurent. Tous voient leur population s'enfuir; même les retraités préfèrent la ville et ses facilités à la solitude des hameaux montagnards, à la tristesse des petites villes où la vie a disparu en même temps que la mine. [...] Partout dans ces basses Cévennes, les houillères ont laissé les traces de leur puissance ancienne : villages envahis par des immeubles de trois étages, peu ou prou abandonnés; hangars industriels où ne résonne plus que le bruit du vent s'engouffrant par les toits crevés, les fenêtres béantes; bâtiments administratifs où osent encore se deviner des inscriptions magiques: "bureau d'embauche", "sécurité minière", chemins noircis par les déchets du "dieu charbon" et encore barrés par les traditionnels panneaux rouillés "H.B.C.M." (Houillères du bassin Centre-Midi).<sup>1821</sup> »

Au-delà du constat qu'un crime s'est ici commis – les dernières mines à ciel ouvert ont fermé en 2001 – ces images tendent à préserver la mémoire d'une culture ouvrière aujourd'hui disparue.

Autre exemple d'appropriation de l'esthétique de la scène de crime, la série *Forensic Landscapes*<sup>1822</sup> (2010) d'Emma Wilcox – artiste, galeriste et activiste du New Jersey – qui se déroule sur le thème de la désindustrialisation massive, de l'abandon et l'impuissance des pouvoirs publics et de la corruption. Le petit État du New Jersey

<sup>1821</sup> *Le Monde*, 11 juin 1982

<sup>1822</sup> La série est incluse dans son livre *Where It Falls*, Catalogue d'exposition (Philadelphia, The Print Center, 13 avril-12 juillet 2012), Philadelphia, The Print Center, 2012

a été, en effet, l'un des centres industriels les plus importants des États-Unis durant presque deux siècles. L'industrie a forgé l'identité des lieux et de ses habitants. Engagée au cours des années 1970, la désindustrialisation a ravagé populations et paysages, en particulier à Newark où Wilcox est née et où elle vit toujours. La ville avoisine New York dont elle est le parent pauvre, c'est une ville « naufragée de l'ère post-industrielle », comme le dit un article du *Guardian*<sup>1823</sup>, ville gangrenée par la corruption, où un tiers de ses habitants majoritairement noirs vivent sous le seuil de pauvreté. La justice sociale et environnementale, l'appropriation des terres ou les expropriations injustifiées constituent donc la toile de fond narrative des images de Wilcox. Le terme « forensique » dans le titre de sa série est une référence directe aux émissions télévisées pour, selon l'artiste, orienter volontairement la lecture et la réflexion des spectateurs :

« La raison probable pour laquelle ces émissions de télévision sur les sciences forensiques sont si populaires, c'est qu'elles suggèrent l'idée séductrice que non seulement la science apporte une sorte de vérité absolue, mais qu'elle permet de rendre une justice irréprochable. Le tueur est pratiquement toujours celui que nous nous imaginions et celui qui correspond à ce que nous voulons. Ces idées nous séduisent mais je ne suis pas sûre que ce soit la réalité alors j'ai mené une réflexion sur l'idée d'un continuum aux extrémités duquel se trouve une sorte de mensonge.<sup>1824</sup> »

À l'instar des villages miniers de Cellier, les friches industrielles de Wilcox sont englouties au trois-quarts par des ombres d'un noir opaque et vides de présence humaine. Le violent clair-obscur théâtralise les lieux ou les choses de telle sorte que l'on a l'impression de se trouver parfois dans un décor de film noir. Ce caddy abandonné devant les caisses d'un supermarché ou cette plate-bande, mal éclairée par un réverbère, sur laquelle se trouve un objet indistinct, avec en arrière-plan un carrefour de rues désertes, prennent une dimension criminelle inquiétante.

---

1823 *The Guardian*, 18 novembre 2014, [en ligne: <https://www.theguardian.com/cities/2014/nov/18/american-cities-newark-new-york>]

1824 Interview d'Emma Wilcox réalisée par Raphael Shammaa pour le site American Suburb X (ASX), le 15 avril 2013: "Probably the reason that there's all these television shows now that are so popular that are supposedly about forensics, is it's this seductiveness of not only some sort of absolute truth achieved through science, but you notice usually in those shows this concept of really pure justice prevails. The killer is sort of always who we think it should be and who we want it to be. Those ideas are very seductive but I'm not sure any of that actually exists in the world, so I really interested in the idea of that continuum where there's sort of lies at one end." [En ligne: <https://americansuburbx.com/2013/05/asx-interview-emma-wilcox-where-it-falls-2013.html>]

Citons, pour terminer sur le registre du flash, le travail du Portugais Tito Mouraz, *The House of the Seven Women* (*La maison des sept femmes*, 2016) inspiré d'une légende de sa région natale, la Beira Alta au nord du Portugal : une sorcière et ses six sœurs, toutes des fantômes, hantaient une maison dont elles ne sortaient que les nuits de pleine lune, pour s'installer sur un châtaignier voisin et séduire les hommes qui passaient par là. De nombreuses images de la série sont prises la nuit, à l'aide d'un flash, dans des sortes de terrains vagues, indéfinissables et déserts : une vieille voiture abandonnée, un arbre tortueux tombé à terre, une structure rectangulaire en tôle, une maisonnette délabrée, un bois, des cimes d'arbres, des pierres mystérieusement posées en cercle. Le vocabulaire visuel de la scène de crime se teinte ici d'une connotation gothique, non pas tant parce qu'il donne aux choses les plus ordinaires un aspect sinistre mais plutôt parce qu'il amplifie un décor rural et solitaire qui s'y prête à merveille.

Convoquer l'imaginaire de la scène de crime ne nécessite pas forcément l'utilisation du noir et blanc. L'artiste irlandais Paul Seawright utilise la couleur pour évoquer les crimes commis durant le conflit nord-irlandais, généralement désigné sous l'euphémisme de « troubles » (*The Troubles*). Né en 1965 à Belfast, soit trois ans avant le début officiel des affrontements, Paul Seawright a toujours vécu dans la capitale de l'Irlande du Nord. En 1988, il décide de rechercher et de photographier les lieux où furent commis des meurtres communautaristes (*sectarian murders*), c'est-à-dire des meurtres dans lesquels les victimes sont choisies à partir du seul critère de leur appartenance à la communauté adverse<sup>1825</sup>. Au plus fort du conflit entre unionistes protestants et indépendantistes catholiques, autrement dit au cours de la première moitié des années 1970, ce type de meurtre augmente de façon endémique à peu près partout en Ulster et davantage encore à Belfast. La série, titrée rétroactivement *Sectarian Murder*<sup>1826</sup>, se compose de quinze images en couleur, accompagnées de quelques phrases que Seawright a recueillies dans les journaux de l'époque, dont il expurge les mentions de

---

<sup>1825</sup> Voir Richard Ned Lebow, "The Origins of Sectarian Assassination: The Case of Belfast", *Journal of International Affairs*, Vol. 32, n° 1, 1978; Allen Feldman, *Formations of Violence: The Narrative of The Body and Political Terror in Northern Ireland*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991

<sup>1826</sup> Selon le professeur de culture visuelle irlandaise, Liam Kelly, Seawright n'avait pas donné de titre, au départ, à sa série. Ce sont les critiques (reviewers) qui l'ont désignée « Sectarian Murder », titre que Seawright a, par la suite, gardé. Voir l'extrait du texte de Kelly en ligne : <https://britishphotography.org/bodies-of-work/paul-seawright-sectarian-murder-1988/>

l'appartenance confessionnelle. Ainsi peut-on lire, au-dessous d'une image resserrée sur quelques objets abandonnés dans un terrain vague :

« Vendredi 22 septembre 1972. L'homme est sorti de chez lui pour aller boire un verre dans un bar et il n'est jamais revenu. Son corps a été retrouvé le lendemain matin, jeté sur un terrain vague derrière le domaine de Glencairn. Il a été poignardé dans le dos et à la poitrine, et son corps présentait des signes de torture.<sup>1827</sup> »

Le flash éclaire brutalement une valise et une chaussure au premier plan, comme s'il s'agissait d'indices, tandis que le décor de l'arrière-plan, une colline et un ciel nuageux, baigne dans un demi-jour. Autre image : au premier plan, une large brèche dans un muret à moitié effondré et, au milieu des pierres éparpillées et des touffes d'herbe, une minuscule poupée désarticulée sur laquelle tape la lumière du flash ; dans l'arrière-plan plus sombre, visible à travers la brèche, se détache une rangée d'habitations disposées autour d'une grande étendue d'herbe. Le texte placé en dessous indique :

« Samedi 1<sup>er</sup> juillet 1972. Un homme a été abattu de trois balles dans la tête et dans le cou et le deuxième s'est fait tirer dessus cinq fois. Les corps des deux hommes ont été découverts par deux enfants en train de jouer sur le terrain de cricket.<sup>1828</sup> »

Une troisième image montre une vue partielle et relativement resserrée d'un mégalithe sur le site touristique du *Giant's Ring* près de Belfast. Dans la demi-pénombre du crépuscule, le flash découpe un cercle de lumière à sa base. Sous la photographie, on lit :

« Mardi 30 janvier 1973. La voiture s'est rendue sur le site touristique et désert qu'on appelle le Giants Ring. Le garçon de 14 ans a été forcé de s'agenouiller sur le bord de l'herbe, on lui a mis son anorak sur la tête et on l'a abattu à bout portant, le tuant sur le coup.<sup>1829</sup> »

Les textes de *Sectarian Murder* ne font que confirmer l'impression première produite par l'éclairage au flash des images : ce sont bien des scènes de crime.

---

1827 "Friday 22nd September 1972. The man left home to go to a bar for a drink, and never returned. He was found the following morning dumped on waste ground behind the Glencairn estate. He had been stabbed in the back and chest, and his body showed signs of torture."

1828 "Saturday 1st July 1972. One man had been shot three times in the head and neck and the other five times. The bodies of the two men were found in the cricket ground by two children at play."

1829 "The car travelled to a deserted tourist spot known as the Giants Ring. The 14 year old boy was made to kneel on the grass verge, his anorak was pulled over his head, then he was shot at close range, dying instantly."

Si le flash est une marque de la photographie faitdiversière autant que judiciaire, le gros plan n'appartient, lui, qu'à la deuxième. Rodolphe Reiss, pionnier de la criminalistique, expliquait pourquoi il était important d'enregistrer les détails de la scène de crime :

« [...] il est reconnu depuis longtemps que nous ne voyons que ce que nous voulons voir. [...] Il (le magistrat) cherchera tout naturellement les indices typiques, souvent sans s'occuper d'autres petits détails. Il ne les voit pas même parce qu'il ne veut pas les voir. Là, de nouveau, l'appareil photographique est l'enregistreur qui voit tout et qui enregistre tout. [...] La première des photographies qu'on fait sur le lieu d'un crime [...] est une vue générale. [...] Après avoir ainsi fixé sur la plaque sensible l'ensemble des lieux, on procède à la prise des détails pouvant intéresser l'enquête judiciaire.<sup>1830</sup> »

Un siècle plus tard, les techniques photographiques ont grandement évolué mais les procédures n'ont pas changé, comme en témoigne cet extrait d'un manuel récent, écrit par un photographe de la police texane :

« Lorsqu'un photographe travaille sur une scène de crime, ses photographies suivent une progression méthodique allant d'une vue d'ensemble à des vues rapprochées d'indices. Se rapprocher et saisir les détails des indices, même des plus infimes, est fondamental.<sup>1831</sup> »

Ces images d'indices en gros plan pris sur la scène de crime sont récurrentes dans les émissions forensiques. À l'instar du flash dont elles se servent comme habillage visuel et sonore, elles reprennent l'idée du gros plan dans leur réalisation en usant d'effets de zoom avant<sup>1832</sup>, soit pour amplifier des photographies déjà prises en gros plan, soit pour convertir en gros plan des vues d'ensemble. *Forensic Files* est l'un des programmes qui recourt le plus à ce type de procédés pour animer ses clichés d'archives. L'épisode « The List Murders<sup>1833</sup> » (les meurtres de List) est sur ce point exemplaire. John List, qui a inspiré le scénariste du film *The Stepfather*, a exécuté méthodiquement sa femme, ses trois enfants et sa mère dans leur manoir victorien

<sup>1830</sup> Rodolphe Reiss, op. cit. pp. 36-50

<sup>1831</sup> Christopher D. Duncan, *Advanced Crime Scene Photography*, Second Edition, Boca Raton, CRC Press, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 2010), p. 52 "While working through a crime scene, photographs have a natural progression from an overall perspective to a close-up view of the evidence. The importance of getting in close and capturing in detail even the smallest piece of evidence or information is extremely important."

<sup>1832</sup> Appelé aussi travelling optique; cf Vincent Pinel, Christophe Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma* (3<sup>e</sup> édition), Paris, Armand Colin, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 1996) [édition numérique non paginée]

<sup>1833</sup> *Forensic Files*, saison 1, épisode 12, "The List Murders", diffusé le 12 décembre 1996

d'une banlieue chic du New Jersey, en novembre 1971. Les meurtres soigneusement planifiés ne sont découverts qu'un mois plus tard, le temps qu'il a fallu à List pour se volatiliser et changer d'identité. Remarié par la suite, il mena une vie paisible jusqu'à son arrestation en 1989. Le premier tiers de l'émission retrace la tragédie de 1971 sous la forme d'un récit essentiellement photographique, constitué de clichés d'archives des lieux du crime, en noir et blanc ou en couleur, éclairés au flash. La narration commence par une succession de photographies de la maison, prise sous plusieurs angles: la façade, une vue aérienne, une vue latérale puis à nouveau la façade et, pour finir, une autre vue latérale. Les nombreux travellings qui parcourent les surfaces et les zooms avant qui les explorent, annoncent le récit sanglant à venir. Ce focus sur la maison, au sens propre et figuré, reflète la fascination qu'exerce la « maison sanglante<sup>1834</sup> » sur l'imaginaire américain, dans la plus pure tradition du gothique suburbain<sup>1835</sup>: symbole de bonheur familial et de réussite matérielle, le foyer cosu abrite et cache en son sein un terrible secret, ici, le massacre d'une famille entière. Passées les images des extérieurs, le spectateur est introduit dans la maison du malheur avec une photographie de son vestibule: à droite, un fauteuil, à gauche l'amorce d'un escalier descendant, en face, une porte fermée sur laquelle zoome la caméra, tandis que la voix-off avertit qu'il flotte dans l'air « une légère odeur de chair décomposée<sup>1836</sup> ». Les clichés qui se succèdent alors à l'écran, peu nombreux, semblent décuplés sous les effets de travelling et de zoom. Il y a d'abord la salle de bal où gisent quatre corps: la caméra filme en plan très serré les pieds des trois enfants puis le visage de la mère, un œil ouvert, ses bras levés au-dessus de sa tête maculée de sang. Sur la photographie en plan large qui suit, la caméra resserre à nouveau son cadrage sur les bustes des enfants puis sur la tête sanguinolente de la jeune adolescente de la famille. Viennent d'autres photographies sur lesquelles s'enchaînent de nouveau des jeux de zoom: des traînées de sang sur le sol, des papiers

<sup>1834</sup> Il suffit de taper dans le navigateur internet le nom de la maison de List, « Breeze Knoll » à Westfield (NJ) pour voir s'afficher des dizaines de sites, d'articles et de photos sur cette maison en particulier (pourtant incendiée peu de temps après la découverte des corps) mais aussi sur tout un tas d'autres maisons où des meurtres ce sont produits. Voir, par exemple, le site: <https://www.morbidtourism.com/>

<sup>1835</sup> Sur le sujet, voir Bernice M. Murphy, *Suburban Gothic*, op. cit.; Antonia Mackay, "Architecture and American Horror Story: Reading 'Murder House' on Murderous Body" in Susan Flynn, Antonia Mackay (eds.), *Surveillance, Architecture and Control. Discourses on Spatial Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2019; Dale Bailey, *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1999

<sup>1836</sup> "[...] the faint smell of decomposing flesh."

et une serpillère ensanglantés, le cadavre de la mère de List, abattue d'une balle dans la tête et laissée sur le sol d'une pièce au dernier étage, un revolver au fond d'un tiroir ouvert. La séquence interminable du massacre s'achève sur un retour à l'écran du cliché de la femme de List et de ses enfants, filmé de nouveau en plan serré, tandis que la voix-off se demande « où se trouvait John List?<sup>1837</sup> ».

Ces multiples effets de zoom (travelling optique) dramatisent les scènes de crime. Le gros plan est un effet visuel du tragique bien connu des cinéastes. Le réalisateur Jean Epstein le qualifiait « d'âme du cinéma » parce que, disait-il :

« Le gros plan est le drame en prise directe. [...] Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. [...] Le gros plan limite et dirige l'attention. Il me force, indicateur d'émotion. Je n'ai ni le droit ni les moyens d'être distrait. Impératif présent du verbe comprendre.<sup>1838</sup> »

Par ailleurs, si l'association de la scène de crime et du flash s'enracine au xx<sup>e</sup> siècle, le lien entre l'esthétique du détail et la violence criminelle n'est pas nouveau puisqu'il est déjà présent, selon Christine Marcandier-Colard, dans la littérature romantique du xix<sup>e</sup> siècle :

« Le détail fait événement, image. [...] Le détail [...] a donc une importance capitale dans l'économie et la réception d'une esthétique conjointe de la beauté et de la violence. [...]

Il [le détail excessif] attire et focalise le regard, il est une image fondamentale de l'imaginaire romantique, un tropisme de son écriture des crimes et de la violence.<sup>1839</sup> »

L'aptitude de la photographie à rendre les détails les plus fins a aussi grandement contribué à la construction de l'imaginaire heuristique du gros plan. En elle, s'incarne sa « vérité techno-esthétique<sup>1840</sup> », sa valeur scientifique et sa puissance analytique. La photographie ne doit-elle pas son statut de « précieuse auxiliaire de la police<sup>1841</sup> » à sa capacité de grossir les détails, de rendre le visible l'invisible, d'être, en somme, un œil surpuissant ?

1837 « Where was John List? »

1838 Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*, Paris, Galerie Maeght, 1993 (1<sup>re</sup> éd. 1921), pp. 102-104

1839 Christine Marcandier-Colard, op. cit. p. 6 et p. 160

1840 Jean-Claude Chirollet, *Esthétique du détail (Peinture-Photographie)*, Paris, Connaissances et Savoirs, coll. Art, Philosophie, Humanités numériques, 2016 [édition numérique non paginée]

1841 Rodolphe Reiss, *Manuel de police scientifique (technique)*, op. cit. p. 5

Le gros plan est ainsi l'autre élément fondateur de l'esthétique et de l'imaginaire de la scène de crime. À l'instar du flash, il inspire les photographes-artistes. Son usage est significatif dans certaines des images de l'artiste multimédia Willie Doherty, dont toute l'œuvre repose sur une réflexion mémorielle, politique et sociale autour du conflit nord-irlandais. Doherty est né et vit toujours à Derry, la ville-symbole de la répression sanglante des Britanniques après le tragique Bloody Sunday<sup>1842</sup> (dimanche sanglant) au cours duquel l'armée anglaise tira à balle réelle sur les participants catholiques et non armés d'une marche pour les droits civils<sup>1843</sup>. Doherty, âgé de douze ans<sup>1844</sup> à l'époque, assiste par hasard au massacre. Dans une interview, il décrit les répercussions de l'évènement sur son œuvre ultérieure :

« C'est un épisode qui, d'une certaine manière, n'est toujours pas résolu, c'est une question inachevée. Mais ce qui a été significatif pour moi dans cette expérience, c'est que j'étais un témoin oculaire involontaire ; j'avais grandi avec la conviction que ce que je voyais aux informations télévisées et ce que je lisais dans les journaux était d'une façon ou d'une autre véridique. Après le Bloody Sunday, j'ai clairement constaté que ce que je voyais à la télé et ce que je lisais dans les journaux n'avaient rien à voir avec ce qui s'était passé sous mes yeux. À divers degrés, ce que j'ai vécu a politisé mon point de vue sur la manière dont les évènements étaient traités.<sup>1845</sup> »

L'œuvre de Doherty entend ainsi opposer une vision vécue du conflit et de l'identité nord-irlandaise à la vision stéréotypée et partielle qui domine dans les médias et les discours officiels. Dans ses vidéos, ses installations ou ses photographies, il transforme en scènes de crime et en indices des lieux, urbains ou ruraux, et des objets en se servant de l'esthétique forensique : ambiance nocturne, flash et gros plan. Prises de cette manière, *The Fence* (1996) représente une partie d'un grillage métallique planté dans un terrain d'herbes folles, *Searching* (1997), un plan serré et

1842 Dimanche 30 janvier 1972

1843 Il y a eu quatorze morts et treize blessés. Voir le site CAIN (Conflict Archive on the Internet) de l'Université d'Ulster : <https://cain.ulster.ac.uk/events/bsunday/chron.htm>

1844 Selon Colin Perry dans un article pour le magazine en ligne *Frieze* : <https://www.frieze.com/article/willie-doherty-2>

1845 Interview de Willie Doherty citée in Shane Alcobia-Murphy, "Remembering Bloody Sunday" in Hedda Friberg, Irene Gilsenan Nordin, Lene Yding Pedersen (eds.), *Recovering Memory: Irish Representations of Past and Present*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 39 "It's an event that to some extent is still unresolved, a piece of unfinished business. But what was significant about the experience for me was that I was an accidental eyewitness; I had grown up with the belief that what I saw on television news and what I read in the newspapers was in some way related to the truth. After Bloody Sunday, it became clear to me that what I had seen on TV and what I had read in the newspapers didn't in fact bear any relationship to what I had seen happen myself. So it was an experience that politicised me to some extent about how what was happening around me was being managed."

au ras du sol de plantes sauvages sur une lande, dans la demi-pénombre de l'aube ou du crépuscule; *Minor Incident I, II* (1994), *III, IV* (1996), *Unreported Incident* (1995), *Tyre Fragment* (1995), *Bullet Holes* (1995), *Uncovering Evidence that the War Is Not Over I, II* (1995) et *III* (1996) représentent chacune des gros plans éclairés au flash d'objets disparates, à moitié ensevelis dans la terre et les feuilles: morceaux de tissu, bout de circuit électronique, empreinte ou fragment de pneu, trous dans une carrosserie rouillée, douille et débris de plastique. *Crash Scene* (1997) montre une portière de voiture rouge en plan serré, dont seule la partie inférieure est éclairée, laissant dans l'ombre les herbes hautes environnantes. Le diptyque *Small Acts of Deception I* (1997) associe une voiture garée devant une maison, la nuit, et l'image vidéo d'un gros plan de main inerte, enserrée dans une corde. *At The Border II (Low Visibility)* (1995) est un cliché légèrement flou et très sombre d'empreintes de pneus sur une route terreuse. Dans le contexte tragique nord-irlandais, l'imaginaire de la scène de crime dont s'inspire Doherty se charge « d'une terrible signification », comme le dit la journaliste et réalisatrice Susan McKay dans la préface du livre de l'artiste, *Unseen*. Elle ajoute que cet imaginaire, collectif, permet une mise en scène puissante du récit:

« [...] ce sont les traces d'un événement, évoquées au moyen des codes que nous reconnaissons pour les avoir vus dans les séries télévisées criminelles forensiques, dont l'artiste interroge davantage le statut de "vérité probatoire" du passé en se servant de médias temporels. Mais son approche nous confronte à l'incertitude, au brouillage des frontières entre les signes du crime véritable et la fiction [...] où la distinction entre "réel" et "mis en scène", voire entre "informateur" et "témoin" est difficile.<sup>1846</sup> »

Autre exemple, les séries que le photographe américain Anthony Hernandez commence à partir de la fin des années 1980. L'artiste reconnu, dont le travail oscille entre le documentaire social et le projet artistique, délaisse à ce moment les portraits de gens ordinaires qu'il avait jusqu'alors privilégiés pour s'intéresser à leurs objets. Il inaugure sa nouvelle orientation artistique avec *The shooting Sites* (1986-1988), réalisée

<sup>1846</sup> Susan McKay, "‘And so they are ever returning to us, the dead’, Willie Doherty in Derry", in Willie Doherty, *Unseen*, London / Derry, Matts Gallery / Nerve Center, 2013, pp. 9-15 "[...] traces of an event, drawing on codes that we recognise from forensic crime television series, whose status the artist interrogates further in time-based formats as ‘evidential truth’ of the past. But in this approach, too, we are confronted with uncertainty - a blurring of the boundaries between the signs of true crime and fiction [...] where the distinction between ‘real’ and ‘staged’, or even between ‘informant’ and ‘witness’ is indeterminable."

à l'occasion d'une résidence à l'Université du Nevada en 1986 et poursuivie par la suite dans la forêt nationale d'Angeles, aux environs de Los Angeles. La série réunit des clichés en gros plan des débris ou des divers détritiques qui jonchent le sol des terrains de tir improvisés dans le désert ou dans la forêt : des douilles, des bouts de verre, de plastique, de fer rouillé, des poupées démembrées ou de la peinture rouge. Dans cette série et dans celles qui suivent, *Landscapes for the Homeless* (1988-2007) et *Everything* (2003-2004), il n'y a jamais d'ambiance nocturne, les objets sont au contraire éclairés par une lumière vive, contrastée mais homogène, souvent chaude comme celle du soleil. *Landscapes for the Homeless*, par exemple, documente les conditions et les lieux de vie des populations sans-abri de Los Angeles. Il photographie ce qu'il reste de leur passage dans les sous-bois, les terrains vagues, les dessous des ponts d'autoroutes : fourchettes en plastique, sacs en papier, emballages de nourriture à emporter, pantalon, vieille valise, chaussures, ceinture, pomme, rasoirs, cartons, couvertures. La série *Everything* traite peu ou prou du même sujet sauf qu'Anthony Hernandez suit le tracé particulier des rives bétonnées du fleuve Los Angeles. Il choisit également de ne photographier qu'un seul objet à la fois : une poupée, un fragment de vêtements, une chaussure rouge, un porte-monnaie. Malgré l'atmosphère ensoleillée, tous ressemblent à des indices sur une scène de crime. ces clichés dégagent une « aura inattendue de violence », ainsi que le fait justement remarquer le critique et curateur Ralph Rugoff. D'ailleurs, celui-ci fait un parallèle entre leur esthétique et celle des scènes de crime judiciaire :

« De la même manière que le roman policier s'articule traditionnellement autour d'événements antérieurs, les images d'Hernandez renvoient à des personnages absents dont les actions peuvent être reconstituées en faisant revivre mentalement les scènes qu'il nous montre. [...] les photographies sont souvent d'une beauté séduisante, bien que troublante, elles évoquent le travail d'un photographe judiciaire indiscipliné qui laisserait son instinct esthétique l'emporter parfois sur son objectif d'enquête.<sup>1847</sup> »

<sup>1847</sup> Ralph Rugoff, "Familiar Haunts: The Photography of Anthony Hernandez", *Artforum*, Vol. 38, n° 5, 2000 "And just as the detective story classically revolves around anterior events, Hernandez's images evoke absent characters whose actions we can only reconstruct by mentally animating the played-out scenes he shows us. [...] the photographs are often seductively, if disturbingly, beautiful, suggesting the work of a wayward forensic photographer whose aesthetic sense occasionally overrides his investigatory agenda."

Tout comme Doherty, Hernandez utilise l'imaginaire de la scène de crime pour formuler une critique politique et sociale : montrer ce qui est invisible à la plupart, les marges urbaines et ses dépotoirs, symboles de la vulnérabilité et de la détresse des laissés-pour-compte.

La série *Empire*<sup>1848</sup> du duo de photographes américains Martin Hyers et William Mebane, obéit, quant à elle, à une démarche plus esthétique que critique : leur choix de reprendre les codes visuels de la scène de crime est un hommage au photographe Weegee, dont Hyers et Mebane sont les fervents admirateurs. Réalisés de 2004 à 2007, les clichés d'*Empire* établissent un inventaire de la culture matérielle américaine. Le duo a parcouru des centaines de kilomètres à travers les États-Unis pour photographier toutes sortes d'objets dans divers lieux, intérieurs domestiques, entreprises ou commerces. Ils utilisent, comme Weegee, un appareil de format 4 x 5 avec flash intégré pour leurs images en couleur. Ils s'imposent un protocole de prise de vue consistant à respecter une distance de quatre-vingt-onze centimètres<sup>1849</sup> entre l'appareil photo et l'objet photographié. Leur projet contient une dimension bertillonesque, entre l'application d'un protocole et leur obsession taxinomique – leur catalogage aboutit à la constitution d'une archive de neuf mille photographies. Liés par un traitement formel identique, leurs dizaines et dizaines de clichés ressemblent, juxtaposés les uns à côté des autres, à une gigantesque collecte d'indices sur une seule et même scène de crime : le coin d'un lit bleu dénudé, posé sur une moquette bleue chinée ; un téléviseur juché sur une chaise dans le coin d'une pièce aux murs blancs ; un mur et un sol de briques ; une table de bureau sur laquelle un dévidoir de ruban adhésif, une agrafeuse, un bloc de post-it et un boîtier rempli de trombones sont sagement ordonnancés ; une horloge, une poignée de porte dorée ou un interrupteur sur un mur beige, une casserole en inox et un couteau sur une vieille cuisinière électrique, etc. Ces images indicielles, qui ne détonneraient ni dans les prétoires, ni dans les émissions forensiques, témoignent « des valeurs et des pratiques de la société américaine<sup>1850</sup> ».

1848 Martin Hyers, William Mebane, Karen Irvine, *Empire*, New York, Daylight Community Arts Foundation / MoCP, 2014

1849 Ibid.

1850 Ibid.

## 2.2 Les signes manifestes

D'autres éléments, iconographiques cette fois, nourrissent l'imaginaire forensique de la scène de crime. Il s'agit en premier lieu de toutes les traces tangibles du crime : les cadavres, les désordres en tout genre – débris, meubles sens dessus-dessous, vêtements déchirés, objets éparpillés –, les empreintes, le sang ou les armes présumées du crime. Dans la mesure où le sensationnalisme domine la ligne éditoriale des émissions forensiques, celles-ci diffusent abondamment ce type de clichés où les stigmates du meurtre sont ostensiblement visibles. On constate que le goût pour les corps massacrés et les rivières de sang qui caractérisait la grande presse populaire du XIX<sup>e</sup> siècle est toujours intact. S'accumulent ainsi les images de cadavres ensanglantés et de blessures prises en gros plan, qu'elles proviennent des archives judiciaires ou qu'elles se présentent sous forme de reconstitutions. Un épisode de *Forensic Files*<sup>1851</sup>, sur l'affaire retentissante du meurtre de Jack Wilson en 1992, est l'un des exemples les plus frappants de cette fascination morbide. Wilson, un notable de Huntsville dans l'Alabama, est découvert battu à mort et poignardé, à l'étage de sa grande maison située dans un quartier huppé de la ville. L'émission s'est procurée une dizaine de photographies de son cadavre : cinq clichés pris sous différents angles de l'homme gisant dans son sang sur la scène de crime et cinq autres de son corps sur une table en inox et de ses blessures en gros plan – crâne fracassé, cou brisé et plaie de couteau. Les multiples effets de zoom permettent, là encore, de varier la répétition des images : au cours de la vingtaine de minutes que dure l'émission, les cinq images du cadavre sur la scène de crime reviennent seize fois, les gros plans de ses blessures, sept. La fin de l'épisode se conclut sur un dernier cliché qui n'avait pas été montré jusqu'alors : un vestibule, meublé d'un grand tapis, d'une chaise et d'un petit bureau, dont le parquet luisant est maculé d'une impressionnante flaque rouge, dernier vestige du corps massacré.

Un autre épisode de *Forensic Files*<sup>1852</sup> constitue une sorte de répertoire condensé de toutes les traces criminelles possibles qui apparaissent au fil des émissions et

---

<sup>1851</sup> *Forensic Files*, saison 1, épisode 8, "The Wilson Murder", diffusé le 14 novembre 1996

<sup>1852</sup> *Forensic Files*, saison 4, épisode 1, "Invisible Intruder", diffusé le 6 octobre 1999

des chaînes. Il est consacré à l'affaire retentissante de Darlie Routier: en 1996, une jeune mère et ses deux garçons sont attaqués et poignardés par un intrus, en pleine nuit dans leur maison de Dallas. Le père, qui dormait à l'étage avec le plus jeune des enfants, ne s'est pas réveillé. Lorsque la police arrive sur place, l'un des enfants est déjà mort, le deuxième décède dans l'ambulance. À en croire le nombre extraordinaire de photographies et de vidéos de la scène de crime qui illustre le récit de bout en bout, l'équipe éditoriale a eu accès à tout le dossier judiciaire. Hormis les cadavres des enfants, tout y est montré, même les clichés de la mère blessée sur son lit d'hôpital. Plusieurs plans larges de la scène de crime se présentent d'abord et donnent une idée de la brutalité de l'attaque. Le salon et la cuisine sont saccagés: bouquet et vase renversés, verre et lampe brisés, aspirateur ou téléphone jetés au sol, moustiquaire éventrée. Viennent ensuite les plans serrés de traces de sang, marron foncé ou rouge vif selon l'éclat du flash, en gouttes, en traînées, en coulures, sur les moquettes, les tapis, le canapé, les placards ou l'évier de la cuisine ou sur l'arme supposée du crime, un énorme couteau de cuisine. Chaque image raconte un déchaînement inouï de violence. Leur étalage à l'écran n'est pas là seulement pour exploiter la veine sensationnaliste, il sert aussi à conforter la thèse officielle de la mère dépravée, monstrueuse et infanticide. Darlie Routier a en effet été reconnue coupable de meurtre sur ses enfants et condamnée à mort<sup>1853</sup> mais pour l'association Investigating Innocence<sup>1854</sup> qui s'occupe d'innocenter des victimes d'erreurs judiciaires, sa condamnation ne repose que sur une morphoanalyse des traces de sang erronée<sup>1855</sup> et sur sa diabolisation au cours du procès, la jeune femme dépeinte comme une mauvaise mère qui « n'emmenait pas souvent ses enfants à l'église [et] sortait avec ses copines la veille de la fête des mères<sup>1856</sup> ». Sans jamais remettre en question l'insuffisance des preuves, l'émission s'appesantit au contraire sur la personnalité

<sup>1853</sup> Le procès se termine en février 1997; elle attend son exécution dans le couloir de la mort d'une prison texane et a toujours clamé son innocence. Des tests ADN ont été ordonnés depuis 2020 mais les résultats ne sont toujours pas connus à ce jour.

<sup>1854</sup> Organisation à but non lucratif, Investigating Innocence est créée en 2013 et travaille avec la célèbre association Innocent Project qui, depuis 1992, s'acharne à démontrer les erreurs judiciaires et innocenter leurs victimes.

<sup>1855</sup> L'association fait également un parallèle avec l'histoire similaire d'une femme accusée à tort d'avoir tué son enfant chez elle, en pleine nuit. Voir la page dédiée à Darlie Routier sur le site de Investigating Innocence: <https://investigatinginnocence.org/darlie-routier>

<sup>1856</sup> Selon l'article d'une autre association, Injustice Watch (association de journalistes qui réalise des enquêtes approfondies sur les défaillances du système judiciaires): <https://www.injusticewatch.org/projects/2019/darlie-lynn-routier-remains-in-prison-awaiting-long-overdue-dna-testing/> "The State called witnesses to highlight that Routier had breast implants, did not take her children to church often, went out with girlfriends the night before Mother's Day and wore jewelry."

insouciant et désordonnée de la jeune inculpée. Les images terribles de la scène de crime, répétées jusqu'à la nausée à l'écran, servent à émouvoir l'auditoire et le rallier à la vision officielle d'une maternité monstrueuse.

Dans ce même registre des signes tangibles, on compte également toutes les images des accessoires policiers servant à indiquer, par leur présence, la scène de crime et ses indices : réglet, plot de marquage, étiquette, pochette d'indices, ruban jaune « Police. Ne pas franchir ». Ceux-ci peuvent aussi rendre visibles des traces à première vue invisibles. Ces images se divisent en deux catégories : celles prises in situ et celles prises en studio, au laboratoire de la police. Un épisode de *The New Detectives*<sup>1857</sup> sur le meurtre de Linda Sobek, une mannequin assassinée par un photographe au cours d'une séance de pose, illustre la première catégorie. La voiture qui a servi à la prise de vue est minutieusement analysée et photographiée par l'équipe forensique. Pris en gros plan, plusieurs clichés judiciaires des sièges en cuir et de l'intérieur des portières s'enchaînent à l'écran, rythmés par le son et l'éclair du flash. Sur chacune des images, des réglets et des petites flèches signalent la présence de gouttes de sang microscopiques, parfois invisibles à l'œil nu. Un peu plus loin dans l'épisode, apparaissent six autres photographies d'un lit de rivière asséchée : sans les plots de marquage, les flèches et les réglets disposés tout le long, le spectateur ne saurait pas que ce vulgaire chemin caillouteux est en réalité une scène de crime. Ce type d'images « accessoirisées » abondent également dans un autre épisode de *New Detectives* consacré à l'affaire O.J. Simpson<sup>1858</sup>. La profusion de plots de marquage et de réglets signale que les lieux, les objets ou les traces, même les plus anodins, portent la marque du crime. Il arrive parfois que les réglets ou les plots soient remplacés par des mains gantées de latex comme c'est le cas dans un *New Detectives*<sup>1859</sup> sur les tueurs en série. La première partie de l'épisode dédiée au Vampire de Sacramento, Richard Chase, montre ainsi une photographie d'archive prise au flash et en noir et blanc d'une main gantée tenant le pot d'un yaourt retrouvé sur la scène de crime. La deuxième partie est consacrée à Mike DeBardleben, un faux-monnayeur traqué par le FBI qui, lors d'une perquisition dans un box de garage lui appartenant, découvre

1857 *The New Detectives*, saison 4, épisode 1, "Lethal Obsession", diffusé le 24 novembre 1998

1858 *The New Detectives*, saison 2, épisode 12, "Trial of the Century", diffusé le 8 juillet 1997

1859 *The New Detectives*, saison 2, épisode 1, "Mind Hunters", diffusé le 22 avril 1997

qu'il était également un tueur en série. Des images de la police défilent et montrent ainsi une succession de mains gantées pointer les objets trouvés dans des cartons, lors de la fouille.

Les clichés de la deuxième catégorie présentent des objets, des armes ou des vêtements photographiés ailleurs que sur la scène de crime, généralement dans un studio aménagé dans des locaux de la police ou de son laboratoire, et selon un protocole précis, répondant à des critères d'objectivité et de neutralité : posés à plat sur un fond souvent blanc ou noir, parfois gris, ils sont pris de manière frontale, isolés dans un cadre assez serré. L'accessoire policier comme le réglet, l'étiquette, ou la référence de dossier n'est pas obligatoire pour que ces images soient comprises comme une extension de la scène de crime car cette iconographie s'est enracinée dans le répertoire visuel du crime longtemps avant l'essor des émissions forensiques télévisées. Elle apparaît déjà dans la presse populaire au XIX<sup>e</sup> siècle. Un numéro de *l'Illustrated London News*<sup>1860</sup> daté de 1857 publie ainsi dans ses colonnes une gravure assez grande d'un sac de voyage à motifs tapisserie, posé à plat sur un fond blanc. Sous l'image, il est écrit : « nous avons réalisé une gravure du sac de voyage afin de faciliter, par cette publicité, la découverte de l'auteur de cet acte horrible<sup>1861</sup> ». L'article nous apprend qu'en effet, ce sac constitue un indice important : repêché sous le pont de Waterloo, il contenait les os d'un squelette et des vêtements ensanglantés et tailladés. On retrouve également ce type d'images dans *l'Illustrated Police News* au moment des meurtres de Jack l'Éventreur : un mouchoir que portait l'une des victimes, un papier sur lequel l'Éventreur s'était essuyé les mains<sup>1862</sup>, la boîte contenant un rein humain envoyée par l'Éventreur<sup>1863</sup>, le « mystérieux » sac noir, analogue à celui d'un médecin, et les objets qu'il renfermait<sup>1864</sup> ou un couteau ensanglanté « trouvé sur le pas d'une porte à Whitechapel<sup>1865</sup> ». Lorsque la photographie se généralise dans la presse, ces images d'objets, placés sur fond neutre, se multiplient pour illustrer

<sup>1860</sup> *Illustrated London News*, 17 octobre 1857

<sup>1861</sup> "We have engraved the carpet-bag in order to facilitate, by this publicity, the discovery of the perpetrator of this horrible act."

<sup>1862</sup> *Illustrated Police News*, 22 septembre 1888

<sup>1863</sup> Il s'agit de la boîte que l'Éventreur envoie avec sa fameuse lettre « From Hell » adressée au président du Comité de Vigilance de Whitechapel.

<sup>1864</sup> La rumeur disait qu'un sac noir, comme celui des médecins, avait été retrouvé et qu'il appartenait à l'Éventreur.

<sup>1865</sup> *Illustrated Police News*, 27 octobre 1888

les faits divers criminels. Il peut s'agir des pièces à conviction mises en scène par la police ou placées sur les tables lors des procès<sup>1866</sup> ou, plus fréquemment, des clichés de l'arme du crime ou d'un indice: la clé<sup>1867</sup> ou l'horloge<sup>1868</sup> dans l'affaire Steinheil, les bijoux d'une femme assassinée dans un train<sup>1869</sup>, des « valises sanglantes » (du bois de St-Cloud<sup>1870</sup>, de Monaco<sup>1871</sup>), une paire de ciseaux<sup>1872</sup> ou un marteau<sup>1873</sup> ayant servi au crime, un « fragment de colonne vertébrale » dans l'affaire Landru<sup>1874</sup> ou encore, un arsenal saisi après une fusillade<sup>1875</sup>. Ainsi, ces clichés appartiennent depuis longtemps à l'imaginaire de la scène de crime lorsque les émissions forensiques les diffusent à leur tour. Photographiés à plat sur un fond noir ou blanc, fil électrique<sup>1876</sup>, vêtements des victimes<sup>1877</sup> ou du meurtrier<sup>1878</sup>, revolver<sup>1879</sup>, couteau<sup>1880</sup>, piquet de grillage<sup>1881</sup>, paire de chaussure<sup>1882</sup>, fibre synthétique<sup>1883</sup>, etc. reviennent régulièrement au cours des épisodes. Les objets sont parfois accompagnés d'un accessoire comme dans l'épisode sur le tueur en série Mike DeBardeleben, évoqué plus haut, où plusieurs clichés d'objets avec une étiquette marquée « Box 47 », « Box 35 », « Box 77 », etc. se suivent à l'écran: chaîne d'étranglement, tire-bouchon, morceau de vêtement, revolvers emballés dans des sacs plastique, culottes ou bijoux féminins. Ailleurs, ce peut être une boîte en carton<sup>1884</sup>, une empreinte de pied<sup>1885</sup>, une morsure<sup>1886</sup>, un tournevis<sup>1887</sup>, un couteau<sup>1888</sup> ou un étui de revolver<sup>1889</sup>. Rappelons que ces images d'indices illustrent

1866 Par exemple, *Le Petit Parisien*, 12 août 1907 ou *Le Matin*, 24 février 1909

1867 *Le Matin*, 30 mai 1909

1868 *Le Matin*, 11 décembre 1908

1869 *Le Petit Journal*, 5 janvier 1910

1870 *Le Matin*, 19 janvier 1909

1871 *Le Petit Parisien*, 10 août 1907

1872 *Le Matin*, 30 septembre 1933

1873 *Le Petit Journal*, 1<sup>er</sup> mai 1914

1874 *Le Matin*, 11 mai 1919

1875 *Le Matin*, 29 mars 1920

1876 *Forensic Files*, saison 4, épisode 8, "Body of evidence", diffusé le 24 novembre 1999

1877 *Forensic Factor*, saison 2, épisode 4, "Killing Spree", diffusé le 3 décembre 2004

1878 *Forensic Files*, saison 5, épisode 8, "Material Evidence", diffusé le 31 octobre 2000

1879 *The New Detectives*, saison 2, épisode 2, "Camera Clues", diffusé le 29 avril 1997

1880 *Forensic Factor*, saison 2, épisode 4, "Killing Spree", diffusé le 3 décembre 2004

1881 *Forensic Files*, saison 14, épisode 15, "Trail of a Killer", diffusé le 25 mars 2011

1882 *Forensic Factor*, saison 1, épisode 3, "Lasting Impressions", diffusé le 30 janvier 2003

1883 *Forensic Files*, saison 5, épisode 8, "Material Evidence", diffusé le 31 octobre 2000

1884 *Forensic Files*, saison 5, épisode 8, "Material Evidence", diffusé le 31 octobre 2000

1885 *The New Detectives*, saison 4, épisode 1, "Lethal Obsession", diffusé le 24 novembre 1998

1886 *Forensic Factor*, saison 1, épisode 3, "Lasting Impressions", diffusé le 30 janvier 2003

1887 *Forensic Factor*, saison 2, épisode 4, "Killing Spree", diffusé le 3 décembre 2004

1888 *Forensic Files*, saison 4, épisode 1, "Invisible Intruder", diffusé le 6 octobre 1999

1889 *The New Detectives*, saison 2, épisode 2, "Camera Clues", diffusé le 29 avril 1997

également les livres *true crime* : le revolver de Manson dans *Helter Skelter*, par exemple, ou le bout d'une ficelle nouée dans *The Lust Killer* d'Ann Rule.

Largement identifiables aujourd'hui, ces accessoires de police ont fini par intégrer la sphère artistique. Le gallois Mac Adams les affectionne particulièrement, lui dont l'œuvre est principalement axée sur le crime car il représente à ses yeux « la clé grâce à laquelle on arrive à comprendre le comportement humain [...] ». De manière générale, ses photographies, organisées en diptyque ou en triptyque, jouent sur la juxtaposition d'images suffisamment ambiguës pour laisser le spectateur libre d'imaginer une possible histoire criminelle. Celles qui nous intéressent, cependant, n'offrent aucune place au doute, précisément à cause de la présence des accessoires de police. *The Pond* (2010), par exemple, composé de trois images en noir et blanc, représente une scène de pique-nique bucolique qui aurait viré au meurtre : une table en bois, garnie de plusieurs assiettes, d'un morceau de pain, d'une bouteille et d'un couteau, plusieurs chaises pliantes, une rivière où flotte en surface une forme blanche et au premier plan, une sorte de nature morte constituée d'un drap blanc, de deux plots de marquage « 8 » et « 3 » et d'un ruban portant l'inscription « *Crime scene do not cross* ». Dans le même esprit, le diptyque *Mystery of the Two Triangles* (1976) associe deux clichés : sur celui de gauche, quatre piquets et une ficelle sur laquelle est attaché un petit panneau « *Crime scene keep out* » entourent un corps gisant sur une plage, caché par un drap noir et placé au milieu de deux triangles tracés dans le sable. Ceux-ci forment le tatouage de l'homme qui, sur l'image de droite, s'allume une cigarette en regardant droit dans l'objectif du photographe, tandis qu'à l'arrière-plan, un couple, vu de dos, s'enlace. De toute évidence, les deux triangles le désignent comme le meurtrier ou son complice. Les accessoires de police fascinent Adams au point qu'il en fait même une nature morte : *Forensic Still Life* (2009) se présente comme une sorte de Vanité criminalistique qui pourrait servir d'habillage visuel à un générique d'émission forensique. En noir et blanc, photographiée en studio sur un fond neutre, elle se compose d'une combinaison de technicien de la police scientifique, d'une paire de gant en latex, de plots de marquage empilés, d'un rouleau de ruban « *Crime scene do not cross* » et d'un masque respiratoire filtrant.

Richard Barnes reprend quant à lui les codes visuels des clichés d'indices judiciaires dans sa série *Unabomber*. Outre la cabane dont nous avons déjà parlé, celle-ci comporte en effet plusieurs photographies d'objets posés à plat sur un fond noir et pris du dessus, dans un cadre assez serré. Hormis les vêtements du tueur en série – une veste, une paire de chaussures – tous les objets sont en lien direct avec ses meurtres à l'explosif : une cagoule, un étau d'établi, des haches, plusieurs paquets de ficelles enroulées, un bidon de kérosène et divers outils. Tous se présentent sans accessoires à l'exception de trois couteaux placés dans une pochette plastique avec une bande rouge marquée du mot « indice » (*Evidence*).

On retrouve les accessoires dans deux séries en forme de pastiche de la photographie d'archives judiciaires : *Signs of a Struggle*<sup>1890</sup> (signes de lutte, 2003) de la Britannique Clare Strand et *Crimes sur Commande* (1998-2001) du Français Yann Toma. Transposition de la pièce *Tueur sans gages* d'Eugène Ionesco, *Signs of a Struggle* réunit huit clichés que le spectateur identifie instantanément comme des images de scènes de crime, par leur aspect formel d'une part mais aussi par leur matérialité d'autre part : collé sur un vieux carton entouré d'un ruban adhésif usé et à moitié décollé, chaque tirage est écorné ou éraflé. Deux d'entre eux sont perforés sur leur côté gauche de trous réguliers laissant penser qu'ils proviennent d'un classeur. Certaines images portent une inscription manuscrite à l'encre blanche dans un coin à la façon des clichés judiciaires<sup>1891</sup>, sauf qu'ici, elle n'indique ni la date, ni un numéro de dossier mais un acronyme qui ne veut rien dire : sur un cliché de moquette sombre dont une main anonyme soulève l'un des coins est écrit « STET » ou sur celui d'un mur de chambre criblé de points noirs (des impacts de balles ?), « GPS/13 ». Sur une image de jardinet délimité sur un côté par une petite barrière en bois, deux flèches dessinées en blanc et marquées d'un 2 et d'un A, pointent, l'une vers un muret situé sous une grille et l'autre, vers la base de la barrière comme pour signaler un indice ou une trace invisible. Une étiquette avec l'inscription #2152-1 dactylographiée est collée en bas du tirage. Strand utilise également deux plots de marquage sur un autre cliché

<sup>1890</sup> Voir Ute Eskildsen, Maik Schluter, David Chandler, Ian Jeffrey, Chris Mullen, *Clare Strand, A Photoworks Monograph*, Göttingen, Photoworks/Steidl, 2009, pp. 62-75

<sup>1891</sup> On voit ce type d'inscriptions dans un épisode de *The New Detectives* sur une affaire dans années 1960 (*The New Detectives*, saison 2, épisode 9, "Death Grip", diffusé le 17 juin 1997) par exemple ou plus fréquemment encore, dans Tim Wride, James Ellroy, William J. Bratton, *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive*, op. cit.

où figure un passage étroit au milieu d'une étendue de gazon. Le registre clairement ludique de *Signs of a Struggle* n'est pas sans rappeler celui des « dossiers criminels » de l'écrivain britannique Dennis Wheatley, déjà évoqué. À la différence, toutefois, que les indices et l'enquête de Strand ne semblent mener nulle part – comme dans la pièce de Ionesco – et qu'elle laisse le soin au spectateur de construire son propre récit du crime.

Conçus dans un même esprit parodique, humoristique et absurde, les *Crimes sur Commande* semblent sortis des archives de Bertillon à la préfecture de police de Paris. La réalisation de chaque photographie de la série répond à un protocole « administrativo-artistique<sup>1892</sup> » extrêmement rigoureux : le « processus de mise à mort du sujet et de son suivi post-mortem » comprend plusieurs entretiens préalables avec un « conseiller scientifique », une « prise de vie », un « faire-part de décès » et une « thanatoanalyse », sorte d'« interview post-mortem » du sujet assassiné, lequel a choisi, on le précise, les circonstances de sa mort fictive<sup>1893</sup>. Le titre de chaque image évoque l'univers judiciaire ou faitdiversier : *Affaire du parking Montparnasse, assassinat de Marianne Grangié, 2001*, *Affaire du Musée National du Louvre, assassinat d'Hervé Mikaeloff, 2001*, *Affaire du cimetière de Boulogne, assassinat de Jean Baptiste Delamarre, 2001*, etc. En noir et blanc, éclairées au flash, les scènes de crime sont prises en vue surplombante, à la manière des photographies métriques de l'illustre chef du service de l'identité judiciaire. *Affaire du parking Montparnasse, assassinat de Marianne Grangié, 2001*, représente une femme affalée au sol, le dos contre une voiture, la tête pendante sur sa poitrine, une large traînée de sang maculant sa chemise blanche ; des papiers épars et une chaussure se trouvent sur son côté droit et un petit couteau, à proximité de l'un de ses pieds dénudés. *Affaire du Musée National du Louvre, assassinat d'Hervé Mikaeloff, 2001* montre un homme étendu face contre terre devant un bas-relief qu'il devait contempler lorsque son assassin l'a frappé ; sa chemise et son bras gauche sont maculés de sang, une énorme dague est posée sur son dos et des photographies ou des cartes postales sont éparpillées au sol, près d'un livre ouvert sur une gravure ;

1892 Yann Toma, « En quête d'extase », Plastik, L'expérience intérieure et ses mites, *revue du Centre d'études et de recherches en arts plastiques*, Paris, CERAP/Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, n° 1, 2001, p. 60

1893 Sur le déroulé du processus, voir Yann Toma, « Crimes sur commande en Île-de-France » in Martine Tabeaud (dir.), *La mort en Île-de-France*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2001, [en ligne : <https://books.openedition.org/psorbonne/30709>]

un mètre est déroulé tout le long de son côté gauche. Il est frappant de constater que l'iconographie et l'esthétique bertillonesque de *Crimes sur commande*, pourtant vieilles de plus d'un siècle, perdurent dans notre imaginaire de la scène de crime et qu'il n'a finalement que peu évolué: le noir et blanc, le flash, le désordre, les traces de sang et l'accessoire de police.

## 2.3 Des images sans relief

À l'opposé des photographies de traces visibles se trouvent celles qui ne donnent rien à voir: elles représentent le quotidien, le familial et l'insignifiant. Elles émaillent, par exemple, un épisode de *Forensic Files* sur Victor Gunnarsson<sup>1894</sup>, l'extrémiste de droite suspecté du meurtre du premier ministre suédois Olof Palme et assassiné en 1993 aux États-Unis où il avait émigré. Son assassinat est motivé non par un mobile politique mais par celui de la jalousie. Une très longue séquence se concentre ainsi une banale photographie de voiture garée sur un parking public, au prétexte qu'elle appartient au meurtrier de Gunnarsson. Plusieurs clichés du même genre, cette fois de décors quelconques, défilent ensuite: une penderie contenant des chemises repassées pendues sur des cintres, des chaussures parfaitement rangées, un coin de cuisine et une machine à laver le linge dans une buanderie.

On note, autant dans les émissions forensiques que dans la littérature *true crime*, une prédilection marquée pour les lieux ordinaires plutôt que pour les objets. Viennent d'abord les intérieurs domestiques, des salons bourgeois parfaitement ordonnés<sup>1895</sup>, des chambres à coucher<sup>1896</sup>, des escaliers sous tous les angles<sup>1897</sup>, des cuisines impeccables<sup>1898</sup> comme celle que l'on voit longuement dans un épisode de *Forensic Factor* des meurtres en série sur un campus universitaire en Floride<sup>1899</sup>, avec ses placards en bois sombres, son frigo, son lave-vaisselle et ses quelques appareils électroménagers alignés sur le plan de travail. S'ensuivent les vues en extérieur:

1894 *Forensic Files*, saison 10, épisode 39, "To the Viktor", diffusé le 1<sup>er</sup> mars 2006

1895 *Forensic Files*, saison 1, épisode 8, "The Wilson Murder" ou Ann Rule, *Too Late to Say Goodbye: A True Story of Murder and Betrayal*, New York, Pocket Books, 2007

1896 *The New Detectives*, saison 2, épisode 12, "Trial of the Century"; Ann Rule, *Too Late to Say Goodbye*, op. cit.;

1897 *Forensic Factor*, saison 2, épisode 4, "Killing Spree" ou Ann Rule, *Too Late to Say Goodbye*, op. cit., Ann Rule, *Fatal Friends, Deadly Neighbors: and Other True Cases*, New York, Pocket Books, 2012

1898 *Forensic Files*, saison 4, épisode 11, "Haunting Vision", diffusé le 15 décembre 1999

1899 *Forensic Factor*, saison 2, épisode 4, "Killing Spree"

les paysages, qui peuvent être panoramiques, pour situer le crime dans un contexte géographique plus vaste, ou en plan resserré, lorsqu'il s'agit de montrer où ont été découverts les corps. L'examen des paysages est intéressant parce qu'il montre que les crimes urbains sont dédaignés dans les émissions forensiques : la ville est rarement représentée. Les paysages sont plutôt ruraux et pittoresques ou sauvages et grandioses. Lorsque l'émission s'y attarde, c'est toujours pour suggérer que personne n'est en sécurité nulle part, en insistant sur le contraste entre la tranquillité ou la beauté des lieux et le crime qui s'y est commis. On retrouve ici une technique journalistique bien connue et déjà évoquée des fait-diversiers du siècle précédent, qui suscitaient l'horreur en opposant le charme d'un lieu et l'atrocité du crime. Une rhétorique qui se traduisait également en image : une charmante photographie de la Frette-sur-Seine, paisible village du Val d'Oise, pour illustrer, par exemple, un article en une du *Matin*<sup>1900</sup> sur un cadavre repêché dans le fleuve. L'image est légendée « Un délicieux coin de banlieue qui vit le fantastique drame ». Usant des mêmes ressorts, *Forensic Files* ouvre l'un de ses épisodes<sup>1901</sup> sur le vaste et ravissant paysage d'une immense plaine et de collines arborées que le narrateur introduit ainsi aux téléspectateurs :

« Spokane, Washington, est une ville dynamique, le centre d'une région connue sous le nom du Nord-Ouest Intérieur. La majorité de ceux qui souhaitent fonder une famille s'installent à plusieurs kilomètres à l'est de la ville, à Spokane Valley, où il y a de bonnes écoles, où le taux de criminalité y est faible et où les familles se sentent en sécurité. [...] Le matin du lundi 18 octobre avait commencé comme tous les autres matins des jours d'école jusqu'à ce que les choses tournent terriblement mal.<sup>1902</sup> »

Dans un autre épisode<sup>1903</sup>, photographies et images vidéo s'enchaînent pour montrer, cette fois, un paysage de canyons, de déserts et de chaînes montagneuses à couper le souffle. Sur un ton docte, la voix-off entraîne d'abord le spectateur dans une sorte de documentaire touristique avant de le ramener au récit criminel :

1900 *Le Matin*, 10 mai 1907

1901 *Forensic Files*, saison 6, épisode 25, "Bagging a Killer", diffusé le 5 novembre 2001

1902 "Spokane, Washington is a vibrant city, the center of an area known as the Inland Northwest. Many residents looking to raise a family settle several miles east of the city, in the Spokane Valley, where the schools are good, crime is low, and families feel safe. [...] Monday morning, October 18, started out just like any other school day until something went terribly wrong."

1903 *Forensic Files*, saison 10, épisode 20, "Four on the Floor", diffusé le 19 octobre 2005

« On appelle ces 64750 kilomètres carrés de plateaux désertiques le Carrefour des Quatre, parce que c'est là que se rejoignent l'Utah, le Colorado, l'Arizona et le Nouveau-Mexique. La région abrite la plus grande population amérindienne d'Amérique, les Navajo, les Hopi, les Ute et les Apaches Jicarilla. Il y a peu de crimes violents dans ces territoires. Lorsqu'en juin 2000, un électricien a aperçu du sang sur un bout de route isolée, il a donc été naturellement surpris.<sup>1904</sup> »

Privilégier les zones rurales entraîne inévitablement plus de scènes de crime dans les champs, les bois ou les petites routes. Consacré au meurtre d'une étudiante dans la petite ville de Carbondale dans l'Illinois en 1981, un épisode de *Forensic Files*<sup>1905</sup> retrace à l'aide de plusieurs photographies prises de nuit et au flash, la découverte du corps : un vague chemin bordé d'épais buissons, puis un policier à peine visible dans la végétation dense et enfin, un gros plan de jambes chaussées de baskets étendues sur un sol jonché de feuilles. S'affiche également à l'écran une vue aérienne pour que les spectateurs se fassent une idée plus précise de la configuration des lieux, . La voix-off puis celle d'un enquêteur commentent les images qui défilent :

« Le lendemain, la police a été prévenue qu'on était toujours sans nouvelle de Susan. Cette nuit-là, les agents de police remarquaient que la végétation d'un sentier en terre battue que les étudiants utilisaient pour traverser le campus était piétinée.

[Enquêteur] Il s'enfonçait profondément dans les broussailles avec sa lampe torche, elles étaient assez hautes et c'était très difficile de voir mais tout à coup il a aperçu le corps de Susan.<sup>1906</sup> »

Parmi les vues prises en extérieur, celle de la « maison du crime » est de loin la plus fréquente. Nous avons déjà dit la fascination que les maisons sanglantes exercent sur l'imaginaire américain, notamment à travers le genre horrifique qui la représente comme le « revers répugnant du bonheur domestique<sup>1907</sup> » et le lieu par excellence des pires atrocités. Née avec le fait divers, l'image de la maison du crime n'a quasiment pas changé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle : d'une platitude visuelle absolue et vide de toute présence

1904 "These 25,000 square miles of high desert are called the Four Corners, where Utah, Colorado, Arizona and New Mexico meet. It's home to America's largest Native American population, including the Navajo, Hopi, Ute, and the Jicarilla Apaches. There is some violent crime in these parts, but not a lot. So, it was a surprise in June of 2000 when an electrical worker saw blood on a remote stretch of road."

1905 *Forensic Files*, saison 12, épisode 30, "Smoking Out A Killer", diffusé le 17 février 2008

1906 "The next day, with still no word from Susan, the police were notified. That night, officers noticed some trampled vegetation near a dirt footpath, students use to walk from one side of the campus to the other. As he walked into the weeds a little deeper with a flashlight, and the weeds were quite high, it was very difficult to see, then all at once, he saw Susan's body."

1907 Gina Wisker citée par Antonia Mackay, chap. cit., p. 142 "[...] the sickening flip side of 'domestic bliss'."

humaine, elle montre une maison ordinaire prise de manière frontale. Elle s'est imposée depuis longtemps dans le paysage littéraire du true crime et plus récemment, dans les émissions forensiques. Muette, cette image nécessite un commentaire ou une légende. Lorsque la maison du crime se confond avec celle de la victime, elle doit en premier lieu refléter sa personnalité, faire ressortir son innocence et susciter l'empathie. Dans son recueil de faits divers, *Mortal Danger* (danger mortel), Ann Rule raconte l'enquête sur un double meurtre commis par un voisin sur un couple, après un échange d'insultes. Les victimes ont été assassinées à leur domicile. Sous deux photographies d'une maison neuve, on peut lire : « La nouvelle maison que Brian et Bev se sont achetée en prenant chacun deux emplois.<sup>1908</sup> » La légende permet de souligner le caractère travailleur et volontaire de victimes sans reproche. Dans *Rage to Kill* (la rage de tuer), autre opus de l'autrice, se trouve la photographie d'un immeuble banal de deux étages, celui de la victime : « Sharon Mason, une institutrice timide, vivait au deuxième étage de cet immeuble bien entretenu à Tumwater, Washington. Elle ne savait pas que quelqu'un la surveillait depuis les bois.<sup>1909</sup> » La timidité de la victime et la propreté de son immeuble garantissent sa moralité irréprochable, contrairement à la maison du tueur, placée en pendant : une cabane dans les bois, grossière et sordide, reflet de sa sauvagerie immorale.

En second lieu, la maison du crime de la victime doit incarner son mode de vie pour mieux souligner le caractère arbitraire et incohérent du crime. L'institutrice à la vie aussi terne et ordinaire que son logement n'aurait jamais dû connaître une mort aussi cruelle. La belle maison et la vie opulente sont également censées protéger du meurtre, comme le sous-entend Rule lorsqu'elle illustre le double meurtre d'un couple âgé et fortuné par une vue aérienne de leur maison cossue dans laquelle, écrit-elle, « ils vécurent heureux de nombreuses années, sans se rendre compte à quel point ils étaient en danger.<sup>1910</sup> » L'ignorance du péril qui les menaçait, en l'occurrence le fils déséquilibré de leur voisin, donne un gage supplémentaire de leur innocence.

1908 Ann Rule, *Mortal Danger*, New York, Pocket Books, 2008 "Brian and Bev's new house which they worked two jobs to pay for."

1909 Ann Rule, *A Rage to Kill and Other True Cases*, London, Warner, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1999) [photographies non paginées] "Sharon Mason a shy schoolteacher lived on the second level of this well-kept apartment house in Tumwater Washington. She didn't know that someone was watching her from the woods."

1910 Ann Rule, *Fatal Friends*, op. cit. [photographies non paginées] "They lived there for many happy years, unaware of how close danger was to them."

À l'inverse, lorsque la maison du crime abrite victime et bourreau, son luxe annonce le meurtre à venir : la « ravissante maison » du couple Corbin, dans les pages de *Too Late to Say Goodbye* (il est trop tard pour dire adieu), cache en réalité que « le cabinet de Bart n'était pas aussi rentable financièrement qu'il l'avait espéré.<sup>1911</sup> » Dans *Dead by Sunset*<sup>1912</sup> (morte d'ici le coucher du soleil), Ann Rule toujours, indique sous la photographie de la première maison des Cunningham, que Brad, « étoile montante dans l'immobilier », et Cheryl, « bientôt une avocate de premier plan », formaient « un couple magnifique dont l'avenir semblait sans limite.<sup>1913</sup> » Mais l'avenir radieux n'a pas sa place dans la tragédie. La légende placée sous le deuxième cliché d'une fastueuse demeure confirme que le destin implacable s'avance :

« En 1981, Brad et Cheryl déménagèrent à Houston où Brad avait fait construire cette luxueuse maison. Il pensait faire fortune grâce à la construction d'un centre d'affaires. Son empire financier s'est écroulé avec l'effondrement du marché texan.<sup>1914</sup> »

Brad tuera Cheryl, non pas à cause de problèmes financiers, comme le suggère l'autrice, mais parce qu'elle divorce et refuse de lui laisser la garde de leurs trois enfants.

La plus recherchée de toutes les maisons du crime, souvent surnommée la « maison de l'horreur », reste toutefois celle où vit, torture et assassine un *serial killer*. Sa banalité et sa respectabilité, mises en relief grâce à l'insignifiance de l'image, agissent comme une sorte de contrepoint à la nature monstrueuse de celui qui y habite. Ainsi, la photographie de la maison de Gary Ridgway, condamné en 2003 pour quarante-huit meurtres de femmes, pour la plupart assassinées chez lui, ne manque pas d'illustrer le livre que Rule lui consacre. Dans la légende, on peut lire :

« Rien ne distinguait la petite maison de la 32<sup>e</sup> rue sud des autres. Les amis, les voisins et les copines du propriétaire qui s'y sont rendus n'avaient aucune idée des horreurs qui s'y déroulaient.<sup>1915</sup> »

1911 Ann Rule, *Too Late to Say Goodbye: A True Story of Murder and Betrayal*, New York, Pocket Books, 2007 [photographies non paginées] « Jenn and Bart enjoyed their lovely home on Bogan Gates Drive in Buford, Georgia but Bart's practice wasn't doing as well financially as he had hoped. »

1912 Ann Rule, *Dead by Sunset: Perfect Husband, Perfect Killer?*, New York, Pocket books, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1995)

1913 Ibid. [photographies non paginées] « He was a rising star in real estate [...]. She was [...] on a way to becoming a top litigator. [...] They were a stunning couple and their future seemed limitless. »

1914 Ibid. [photographies non paginées] « In 1981, Brad and Cheryl moved to Houston where Brad was having this luxurious house built for them. He expected to make a fortune constructing a huge business complex. When the bottom fell out of the Texas economy, his financial empire collapsed. »

1915 Ann Rule, *Green River*, op. cit. [photographies non paginées] « The small house on 32nd Street South looked much like others. Friends, neighbors, and the owner's girlfriends who were invited inside had no idea what horrors took place here. »

Pour un tueur de la stature de Jeffrey Dahmer, rendu plus célèbre encore par sa nécrophilie et son cannibalisme, il fallait montrer tous ses lieux de résidence. Sa biographe, l'ancienne journaliste Anne E. Schwartz, intègre dans son premier livre sur le « Cannibale de Milwaukee » les vues de la maison bourgeoise de sa grand-mère où il a « tué quatre hommes » quand il vivait en 1982 et celles « de l'entrée et de l'arrière de l'immeuble Oxford à Milwaukee, où Dahmer a tué douze hommes. Les voisins ont dit qu'il faisait toujours rentrer ses invités par la porte arrière.<sup>1916</sup> » Les clichés de son second et dernier opus sur le tueur<sup>1917</sup>, montrent cette fois sa maison d'enfance dans l'Ohio, une vue de son immeuble, un cliché assez saugrenu de l'un de ses voisins prenant la pose dans leur couloir commun puis devant la porte scellée par la police, et enfin, le terrain vague laissé par la démolition de l'immeuble en 1992. Quant à la maison de John Wayne Gacy, dans laquelle furent retrouvées vingt-neuf de ses trente-trois victimes, elle est un incontournable de ses nombreuses biographies, faisant office de produit d'appel sur les couvertures<sup>1918</sup>. Placée à l'intérieur, elle apparaît en vue aérienne<sup>1919</sup>, vue de face<sup>1920</sup>, sous la forme d'une perspective topographique ou dans sa phase de destruction<sup>1921</sup>. Loin de répondre à la promesse des « photos choquantes » annoncée généralement en couverture des récits *true crime*, toutes ces maisons du crime dégagent par-dessus tout « une impression de réalité fade<sup>1922</sup> », ainsi que l'observe Nicola Nixon.

Ces maisons du crime sont entrées dans le champ artistique : elles sont au cœur, par exemple, de la série du photographe Alain Willaume. Titrée de manière on ne peut plus explicite *Crime Scenes* (2014-2015), sa série se compose de clichés de maisons ordinaires dans des quartiers périurbains, fonctionnant en diptyque : une même maison est représentée de nuit, en couleur et décorée d'illuminations de Noël puis

1916 Anne E. Schwartz, *The Man Who Could Not Kill Enough: The Secret Murders of Milwaukee's Jeffrey Dahmer*, New York, Birch Lane Press Book, 1992 [photographies non paginées] "The front and back views of the Oxford Apartments in Milwaukee, where Dahmer killed twelve males. Neighbors said he always brought his guests in through the back door."

1917 Anne E. Schwartz, *Monster: The True Story of the Jeffrey Dahmer Murders*, New York, Sterling Publishing, 2021 [édition numérique non paginée]

1918 Terry Sullivan, Peter T. Maiken, *Killer Clown: The John Wayne Gacy Murders*, New York, Pinnacle Books, 1991 (1<sup>re</sup> éd. 1983) ou Clifford L. Lindecker, *The Man Who Killed Boys*, New York, St. Martin's Paperbacks, 1993 (1<sup>re</sup> éd. 1980)

1919 Terry Sullivan, Peter T. Maiken, op. cit. [photographies non paginées]

1920 Ibid.

1921 Clifford L. Lindecker, op. cit. [photographies non paginées]

1922 Nicola Nixon, chap. cit., p. 221 "Conventional and scarcely 'chilling,' they confer above all the air of bland verisimilitude."

de jour, en noir et blanc, sans les décorations. Willaume raconte ainsi la genèse de sa série :

« J'étais en voiture dans la périphérie d'Auxerre (j'habite pas loin) et j'écoutais d'une oreille un peu distraite l'émission de Fabrice Rouelle *Affaires sensibles* sur France Inter. C'était l'hiver 2014, une fin de journée lugubre, et je trouvais que le fait divers dont il était question dans l'émission aurait très bien pu se passer dans un des pavillons de la zone que je traversais à ce moment. Le paradoxe était que nombre de ces pavillons, tout aussi lugubres que l'émission et que l'ambiance vespérale, étaient décorés d'illuminations de Noël. [...] j'ai donc tout naturellement commencé une collecte d'images de ces pavillons chichement illuminés tout en trouvant le titre de la série : *Crime Scenes*. Associées à un tel titre, le fait que les photos de maison soient faites quand celles-ci sont illuminées de manière à la fois ostentatoires, festives et modestes pouvaient apparaître alors comme une sorte de "dissimulation" du crime. Le concept de la fiction était en place. Après la période de Noël, les illuminations ont disparu et j'ai revu quelques-uns de ces pavillons de jour, à la mi-janvier 2015. Je me suis alors dit que refaire les mêmes prises de vue, de jour, dans la lumière blême du jour créerait un contraste intéressant avec les premières et ferait des diptyques intéressants.<sup>1923</sup> »

À la question de savoir laquelle des deux images est la scène de crime, Willaume répond que la série « fonctionne sur l'ambiguïté<sup>1924</sup> ». Pourtant, et malgré une ambiance nocturne propice à l'univers criminel, la version couleur, avec ses petites taches lumineuses, n'évoque rien d'autre que l'image naïve et poétique d'une tradition populaire. Et c'est bien la version noir et blanc, dont il admet lui-même qu'elle emprunte à « l'esthétique du fait divers et du judiciaire<sup>1925</sup> », que l'on désigne instantanément comme la scène de crime. Quant à savoir qui, comment et pourquoi, c'est au spectateur de l'imaginer.

Autre série d'images où il n'y a rien à voir, celle de Bruno Serralongue, *Faits Divers* (1993-1995). Le photographe, dont c'est le premier travail artistique, retourne photographier les lieux d'un crime après en avoir lu le compte rendu dans *Nice-Matin*, comme il le raconte lui-même :

« De novembre 1993 à avril 1995, j'ai systématiquement lu la rubrique des faits divers du quotidien Nice-Matin. Grâce aux informations contenues dans les

---

<sup>1923</sup> Mail échangé avec Alain Willaume, le 5 novembre 2021

<sup>1924</sup> Ibid.

<sup>1925</sup> Ibid.

textes, je retournais sur les lieux des événements et prenais une photographie. Un résumé du texte publié est sérigraphié sous le tirage dans une réserve blanche.<sup>1926</sup> »

Ses clichés montrent des paysages urbains ordinaires, des lieux quotidiens, familiers et insignifiants. À l'exception de la plage de galets qui permet d'identifier la ville de Nice, les autres lieux pourraient se trouver n'importe où en France : une station essence, un arrêt de bus, des rues, un passage piéton, un carrefour, un jardin municipal ou la devanture d'un buraliste. Sous l'image d'une rue en pente avec à sa droite, des palissades de maisons et à sa gauche, un talus arboré et des poteaux électriques, on lit, par exemple :

« Quand les pompiers sont intervenus, peu avant 20 heures au raccourci n° 6, au niveau du 337 de la route de Bellet, ce garçon d'une trentaine d'années gisait sans vie au milieu de la chaussée, une balle de gros calibre sans doute du 9 mm logée au-dessus de l'œil gauche. Juste à côté d'une Fiat Tempra Blanche [...] comme s'il avait tenté de s'enfuir. Officiellement inconnu des services de police [...] Xavier Picat savait ses jours comptés. Sa poitrine était protégée par un gilet pare-balles et il portait à sa ceinture un pistolet automatique ainsi qu'un couteau à cran-d'arrêt. N° 51, mercredi 5 avril 1995.<sup>1927</sup> »

Les images ne sont ni pittoresques, ni touristiques, ni même informatives, elles sont « vides de toute signification, sans aucun caractère spectaculaire [...] »<sup>1928</sup>, comme le dit lui-même Serralongue. Seuls le titre, *Faits divers*, et les textes juxtaposés en orientent l'interprétation.

Dans une démarche assez proche, la photographe américaine Deborah Luster explore les archives du journal de la Nouvelle-Orléans, *The Times-Picayune*, sur une dizaine d'années environ (de 1994 à 2004), à la recherche de meurtres commis dans les rues de la ville. La Nouvelle-Orléans étant la ville la plus meurtrière des États-Unis<sup>1929</sup>, elle n'a que l'embaras du choix. Elle dit d'ailleurs : « je découvre parfois que d'autres meurtres se sont de nouveau produits sur les lieux que je viens de photographier. » Sa série *Tooth for an Eye: A Chorography of Violence in Orleans Parish*

<sup>1926</sup> Bruno Serralongue, Pascal Beausse, Eric Troncy, Alexis Vaillant, *Bruno Serralongue*, Dijon, les presses du réel, 2002, p. 154

<sup>1927</sup> Ibid. [non paginé]

<sup>1928</sup> Ibid. p. 10

<sup>1929</sup> Le taux d'homicides y serait 10 fois plus élevé que le taux national et cinq fois plus élevé que dans les villes de taille comparable. Voir l'article en ligne du journal *Nola* [[https://www.nola.com/news/crime\\_police/justice-department-says-nopd-needs-better-crime-analysis-to-tackle-murder-rate/article\\_10dc5fea-12ae-56c7-9d1d-ff809aff6627.html](https://www.nola.com/news/crime_police/justice-department-says-nopd-needs-better-crime-analysis-to-tackle-murder-rate/article_10dc5fea-12ae-56c7-9d1d-ff809aff6627.html)] et le site City Data [<http://www.city-data.com/crime/crime-New-Orleans-Louisiana.html>]

(Dent pour œil: une chorégraphie de la violence sur la ville d'Orléans, 2008-2010) rassemble ainsi des photographies d'anciennes scènes de crime aux quatre coins de la ville: terrains vagues, parcs municipaux, maisons abandonnées, entrées de bar ou de boucherie, chambres d'hôtel, arrière-cours, ruelles, rues ou carrefours. Luster se réfère explicitement à l'esthétique de l'archive en utilisant une chambre grand format (20x25) et des plan-films en noir et blanc. Elle opte pour un temps de pose long afin d'obtenir les mêmes flous fantomatiques que les clichés présentaient avant l'amélioration de la vitesse des prises de vue au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle se sert également d'une lentille spéciale pour obtenir une image ronde identique à celle des premiers Kodak (Kodak Box Camera) avec leurs films de cent vues circulaires.

Dans le livre<sup>1930</sup>, chaque photographie s'accompagne d'une fiche manuscrite indiquant le lieu, la date du meurtre, le nom de la victime et les circonstances du drame, à la manière des dossiers de police. Un tampon mentionne la date de la prise de vue. Les images sont d'une banalité confondante: la porte d'un commerce bardée d'autocollants et de signes de toutes sortes; une allée, un arbre, des buissons, une poubelle et une fontaine dans un parc ensoleillé; située à l'angle d'un carrefour, une épicerie avec son distributeur de Coca-Cola et, sur son toit, un gigantesque panneau publicitaire; deux immeubles modernes d'habitation séparés par un jardin avec de grands arbres; un balcon ancien et une vue plongeante sur une rue typique de la vieille ville avec ses petites maisons basses et ses réverbères. Elles ne montrent rien, si ce n'est pour certaines, la misère et la pauvreté qui semblent prédestiner les lieux.

Jouant du même registre, l'artiste plasticienne Krista Wortendyke a répertorié tous les homicides perpétrés entre le 31 mai et le 6 septembre 2010 dans sa ville de Chicago puis s'est rendue sur chacune des cent soixante-douze scènes de crime pour les photographier, tôt le matin afin d'avoir des lieux déserts<sup>1931</sup>. Pourquoi ces trois mois précisément? Elle explique:

« Le 5 mai 2010, un homme a tué ses deux fils puis s'est suicidé dans son jardin à quelques rues de chez moi à Chicago. Je suis devenu obsédée par l'idée de voir si je pouvais deviner où les meurtres avaient eu lieu. Je pensais que les lieux

<sup>1930</sup> Deborah Luster, *Tooth for An Eye: A Chorography of Violence in Orleans Parish*, Santa Fe, Twin Palms, 2011

<sup>1931</sup> Cette série photographique, titrée *Killing Season Chicago*, a fait l'objet de plusieurs installations dans la ville de Chicago, entre 2011 et 2017. Voir le site de l'artiste: <https://www.kristawortendyke.com/>

dégageraient une sorte d'aura lorsque je passerais devant mais ça n'a pas été le cas. Quelques jours après [...] il y a eu une fusillade sur l'autoroute Dan Ryan qui a fait un mort et plusieurs blessés, puis un homme est entré dans le magasin Old Navy dans le quartier du Loop et a tué sa petite amie avant de se suicider, tout ça s'est passé avant midi. Quand j'en ai parlé aux gens autour de moi, ils me répondaient: "Et c'est pas encore l'été!" Cette réponse m'a troublé et intrigué. Qu'est-ce qu'ils voulaient dire par là? Que les choses allaient empirer? Que c'était juste un commencement? Ces questions, et le fait d'être incapable de détecter la scène du crime de mes voisins, m'ont poussée à aller voir et photographier chaque scène de meurtre à Chicago cet été-là.<sup>1932</sup> »

Prises pour la plupart par des matins ensoleillés, ses photographies montrent là encore, des lieux ordinaires, des lieux ni vraiment cossus, ni non plus miséreux: des carrefours, des stations-service, des parcs, des arrêts de bus, des devantures de magasins ou d'églises, des immeubles, des façades de maisons ou des rues de quartiers résidentiels, appartenant pour un bon nombre à la classe moyenne. Ces images, comme celles de Serralongue ou de Luster, montrent combien l'imaginaire du quotidien et l'imaginaire de la scène de crime sont étroitement imbriqués l'un dans l'autre.

## Conclusion

Le déploiement de la vague forensique entraîne un flux quasi continu d'images de scènes de crime, pour la plupart sorties des archives de la police. Il en ressort une grande homogénéité visuelle, principalement caractérisée par l'éclairage au flash et l'utilisation du gros plan. Le rendu esthétique du flash appartient depuis longtemps à l'imaginaire de la scène de crime, pas seulement parce qu'il est emblématique de la

---

<sup>1932</sup> Interview de Krista Wortendyke en novembre 2015 [en ligne : <https://www.strangefirecollective.com/qa-krista-wortendyke>]  
"On May 5th of 2010, a man killed himself and his two sons in his yard just a few blocks from my house in Chicago. I became obsessed with walking on that block to see if I could figure out where the murders took place. I thought that when I walked by, there would be an aura of sorts that would let me know that this was the spot, but that never happened. A few days after [...] there was a shoot out on the Dan Ryan Expressway that left one dead and several people injured, and a man walked into the Old Navy in the Loop and killed his girlfriend and himself all before noon. When I talked to people about what happened, the common response was, "It's not even summer yet." That statement simultaneously disturbed and intrigued me. What did that mean? Things would get worse? This was just the beginning? These questions, coupled with my interest in the lack of being able to identify where my neighbors were killed, inspired me to want to visit and photograph every site of a homicide in Chicago that summer."

photographie de fait divers mais aussi parce que ses ombres dominantes convoquent l'imaginaire de la nuit. Le gros plan, spécifique d'une photographie judiciaire jusque-là moins diffusée, constitue, en revanche, une nouvelle composante. Quant à l'iconographie, elle se montre plus variée et se distingue en deux catégories opposées : celle du chaos où se mélangent des éléments anciens – trace, pièce à conviction, arme du crime, sang, cadavre, empreinte – et des éléments plus récents – accessoires de police – et celle du quotidien qui ne montre rien d'explicite. Cet ensemble de codes et d'éléments visuels est devenu aujourd'hui immédiatement identifiable par les spectateurs et la présence du cadavre n'est désormais plus nécessaire à l'évocation de la scène de crime, comme en témoignent les séries photographiques dont nous avons parlées, à l'exception toutefois de *Crimes sur commande* de Yann Toma.



## CHAPITRE 3 LES IMAGINAIRES FORENSIQUES

---

La mise en avant de l'enquête scientifique a progressivement élaboré ce que nous appelons l'imaginaire forensique de la scène de crime. Comme beaucoup d'imaginaires, il n'est ni statique, ni monolithique : les récits et les images qui le composent et le nourrissent y introduisent différentes nuances. Nous en avons dénombré trois : la première réactive le thème du gothique, la seconde mobilise l'idée du panoptique et la troisième, celle du sublime technologique. Ces trois « sous-imaginaires », liés les uns aux autres, constituent le cœur de ce chapitre. Il s'agira, dans un premier temps, de montrer leur émergence, leur évolution et leur diffusion dans la culture populaire de masse, notamment par le biais des émissions ou des fictions forensiques. Nous analyserons aussi leur portée politique. Dans un second temps, on s'intéressera à la manière dont les photographes retranscrivent ces imaginaires forensiques, sous quelle forme iconographique ou esthétique et pour quelle finalité.

### 3.1 L'imaginaire forensique gothique

La culture étasunienne a toujours été marquée par le gothique parce qu'il lui a souvent permis d'exorciser « la face cachée du rêve américain<sup>1933</sup> ». Si le gothique resurgit régulièrement au fil du temps, il revient néanmoins avec une force peu commune dans la dernière décennie du millénaire, en littérature, au cinéma et à la télévision. Spécialiste de littérature américaine, Mark Edmundson constate que l'horreur gothique fin-de-siècle déborde largement de l'univers fictif :

---

<sup>1933</sup> Helen Wheatley, *Gothic Television*, Manchester, Manchester University Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 2006), p. 184

« Les modalités du gothique se sont infiltrées dans des domaines visiblement non fictifs. Le gothique est vigoureux, pas seulement dans les romans de Stephen King et les films de Quentin Tarantino, mais aussi dans les comptes rendus médiatiques de l'affaire O.J. Simpson, dans les discours politiques, dans nos méthodes thérapeutiques, dans les journaux télévisés, dans des talk-shows comme celui d'Oprah, dans nos débats sur le sida et l'environnement. Toute la culture américaine baigne maintenant dans des récits gothiques, avec ses personnages et ses intrigues.<sup>1934</sup> »

Les liens du crime et du gothique sont anciens, remontant au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle selon l'historienne Karen Halttunen, lorsque les récits criminels se sont inspirés des conventions littéraires du roman gothique pour aborder et affronter la question du meurtre dans un contexte devenu plus profane que religieux : l'incapacité de la pensée des Lumières finissantes à expliquer la noirceur humaine et le meurtre gratuit a constitué la raison majeure de ce recours au gothique. D'une part, ces récits utilisent l'horreur pour décrire la violence brutale et excessive « afin de choquer le lecteur et lui faire éprouver un sentiment mêlé de peur, de haine et de dégoût<sup>1935</sup> », et ils se servent du mystère, d'autre part, pour le convaincre qu'il est impossible « d'atteindre une pleine connaissance et compréhension du crime.<sup>1936</sup> » Toujours selon Halttunen, le signe le plus manifeste de l'influence du gothique dans le récit criminel apparaît dans la nouvelle figure du criminel :

« Le plus important processus culturel à l'œuvre dans le récit gothique du meurtre a été de reconfigurer le transgresseur criminel : alors que, pour le salut de chacun, on le reconnaissait comme un pécheur parmi les pécheurs, il se transforme par la suite en monstre moral devant lequel les lecteurs doivent reculer en éprouvant un sentiment d'horreur qui atteste de leur propre "normalité" face à cet Autre amoral, et un sentiment de mystère qui témoigne de leur incapacité même à concevoir un acte aussi aberrant.<sup>1937</sup> »

---

1934 Mark Edmundson, *Nightmare on Main Street: Angels, Sodomasochism and the Culture of Gothic*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. XII "Gothic conventions have slipped over into ostensibly nonfictional realms. Gothic is alive not just in Stephen King's novels and Quentin Tarantino's films, but in media renderings of the O. J. Simpson case, in our political discourse, in our modes of therapy, on TV news, on talk shows like Oprah, in our discussions of AIDS and of the environment. American culture at large has become suffused with Gothic assumptions, with Gothic characters and plots."

1935 Karen Halttunen, op. cit. p. 3 "The first of these conventions was horror, which employed inflated language and graphic treatments of violence and its aftermath in order to shock the reader into an emotional state that mingled fear with hatred and disgust."

1936 Ibid. "The second convention was mystery [...] to impress upon readers the impossibility of achieving a full knowledge and understanding of the crime."

1937 Ibid. p. 4 "The most important cultural work performed by the Gothic narrative of murder was its reconstruction of the criminal transgressor: from common sinner with whom the larger community of sinners were urged to identify in the service of their own salvation, into moral monster from whom readers were instructed to shrink, with a sense of horror that confirmed their own 'normalcy' in the face of the morally alien, and with a sense of mystery that testified to their own inability even to conceive of such an aberrant act."

Cette figure gothique resurgit dans les années 1970 avec l'envol du *serial killer* et la résurrection de la rhétorique du monstre atavique. Les romans *true crime* sont parmi les premiers à reprendre les conventions gothiques de l'horreur et du mystère. D'abord, en posant la question de savoir comment un individu peut commettre des actes aussi atroces puis en y répondant par : « il est le Mal incarné ». Parcourir les titres de la littérature *true crime* donne d'emblée un aperçu de leurs inspirations gothiques : *Beyond Evil* (Au-delà du Mal), *Pure Evil: Inside the Minds and Crimes of Britain's Worst Criminals* (Le mal absolu : au cœur des esprits et des crimes des pires criminels britanniques), *Evil Beyond Beliefs* (Le Mal au-delà de ce qui est imaginable), *The Ultimate Evil. The Truth About the Cult Murders: Son of Sam & Beyond* (Le Mal ultime. La vérité sur les meurtres rituels : le Fil de Sam et les autres), *Shadows of Evil* (Les ombres du Mal), *Most Evil* (Le Mal le plus extrême), etc. Déjà dans *Helter Skelter*, Bugliosi avait lourdement emprunté au gothique pour dépeindre les criminels de la « famille » Manson :

« Ce qui s'est produit est sans doute le massacre le plus sauvage, le plus inhumain, le plus cauchemardesque, le plus horrible jamais enregistré dans les annales du crime. Tandis que les victimes impuissantes et sans défense hurlaient et suppliaient pour leur vie toute la nuit, la vie s'écoulait de leur corps et formait des rivières de sang. Je suis sûr que s'ils avaient pu, Watson, Atkins et Krenwinkel auraient volontiers nagé dans ce fleuve de sang dans une extase orgasmique. Susan Atkins, la vampire, est allée jusqu'à goûter le sang de Sharon Tate...<sup>1938</sup> »

Ann Rule joue également beaucoup sur ce registre et même lorsqu'elle compile de simples faits divers, elle présente systématiquement le meurtrier comme la réincarnation du diable. Dans son roman consacré au tueur Gary Ridgway, arrêté en 2001 après avoir assassiné une cinquantaine de jeunes femmes sur plusieurs décennies, elle en fait une personnification des forces du Mal :

« [...] alors que les hommes de l'unité spéciale de Dick Kraske ébauchaient une liste approximative des meurtres de jeunes femmes qui pouvaient être liés, ils sentaient qu'ils avaient affaire à une force du mal bien plus puissante que ce que le public pouvait imaginer. [...]

<sup>1938</sup> Vincent Bugliosi, Curt Gentry, op. cit. p. 552 "What resulted was perhaps the most inhuman, nightmarish, horror-filled hour of savage murder and human slaughter in the recorded annals of crime. As the helpless, defenseless victims begged and screamed out into the night for their lives, their lifeblood gushed out of their bodies, forming rivers of gore. If they could have, I am sure that Watson, Atkins, and Krenwinkel would gladly have swum in that river of blood, and with orgasmic ecstasy on their faces. Susan Atkins, the vampira, actually tasted Sharon Tate's blood..."

Jour après jour, il sirotait sa bouteille d'eau, griffonnait sur son bloc-notes jaune en regardant les enquêteurs, avec un air aussi insignifiant et paisible que celui du Doughboy, la mascotte des céréales Pillsbury. Mais les enquêteurs percevaient les forces maléfiques dans son regard, et chacun d'eux était content de sortir des bureaux de l'unité spéciale pour respirer un peu d'air pur. Ils réalisaient qu'il était une aberration marginale au sein de l'humanité.<sup>1939</sup> »

Le journaliste Tim Cahill use des mêmes ressorts gothiques dans son livre sur John Wayne Gacy. Il commence son introduction par justifier son intérêt pour le tueur en expliquant aux lecteurs qu'il souhaitait cerner sa personnalité et il la termine en affirmant que Gacy n'est pas fou, qu'il est le Mal à l'état pur :

« Cette idée que le mal existe dans notre monde n'est pas quelque chose que nous voulons normalement examiner de trop près. Confrontés aux crimes commis par John Wayne Gacy, les gens honnêtes s'accrochent à l'idée confortable de la folie. Un psychologue avec qui je parlais de M. Gacy a parfaitement exprimé cette position : "Le mal est une superstition médiévale." Après tout, cet homme n'a jamais personnellement examiné John Wayne Gacy [...].<sup>1940</sup> »

Avec sa référence au médiéval et au diable, Cahill ancre son récit à venir dans l'imaginaire surnaturel et démoniaque. Cahill, Rule et de nombreux autres auteurs minimisent sciemment le passé psychiatrique des futurs tueurs en série et la succession de diagnostics établissant leur schizophrénie ou de graves troubles de la personnalité, sans jamais s'interroger sur l'absence totale de suivi.

Quant à l'horreur gothique, faite pour inspirer terreur et dégoût aux lecteurs, elle apparaît dans la promesse que le livre contient des images brutales : « un dossier de 64 pages des photographies terrifiantes des victimes, des tueurs, des indices<sup>1941</sup> », « contient des photos choquantes<sup>1942</sup> », « 16 pages de photographies effrayantes<sup>1943</sup> »,

---

<sup>1939</sup> Ann Rule, *Green River*, op. cit. p. 45 "[...] as Dick Kraske's task force began to pencil in a rough list of young female murder victims who might be connected, they suspected that they were dealing with a force of evil far greater than the general public realized."; p. 603 "He gazed at the investigators day after day, sipping from his bottle of water, jotting notes on his yellow pad, his face as bland and unthreatening as the Pillsbury Doughboy's. But the investigators sensed the evil energy behind his eyes, and it was always good to walk out of the Green River Task Force headquarters, smell clean air, and realize that he was an aberration, unlike the vast percentage of human beings."

<sup>1940</sup> Tim Cahill, *Buried Dreams: Inside the Mind of a Serial Killer*, New York, Bantam Books, 1986, p. IX "It is not something we ordinarily care to examine too closely, this idea that evil exists in our world. Confronted with the crimes committed by John Wayne Gacy, decent people cling to the cold conceptual comfort of insanity. One psychologist I spoke with about Mr. Gacy stated this position best: 'Evil is a medieval superstition.' Then again, that man never personally examined John Wayne Gacy [...]."

<sup>1941</sup> Vincent Bugliosi, Curt Gentry, op. cit. "A Chilling 64-Page Photographic Record of The Victims, The Killers, The Evidence"

<sup>1942</sup> Brian Lane, Wilfred Gregg, *The Encyclopedia of Serial Killers*, New York, Berkley Books, 1995 "includes shocking photos"

<sup>1943</sup> Carlton Smith, Thomas Guillen, *The Search for the Green River Killer*, New York, Onyx Book, 1991 "16 pages of chilling photographs"

« comprend des images explicites<sup>1944</sup> », etc. Elle prédomine ensuite dans des récits noyés sous un flot de détails macabres, ponctués de remarques comme « jamais personne n'aurait pu imaginer » pour mieux faire ressortir toute l'atrocité du crime. Pour Halttunen, les romans *true crime* viennent d'ailleurs en droite ligne des récits gothiques du XIX<sup>e</sup> siècle :

« Les critiques encensent les œuvres qui offrent “une histoire d’horreur qui vous hante, racontée avec des détails fascinants”. Les récits de true crime s’inscrivent dans la tradition, établie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la réclame concurrentielle : “c’est la scène de crime la plus horrible que j’aie jamais vue.” Ils s’éternisent encore et toujours sur le carnage et le sang, consignent méticuleusement les rapports d’autopsie et privilégient les affaires de tortures, de démembrements et de victimes multiples. [...] Le choc horrible de la découverte d’un cadavre joue un rôle central [...].<sup>1945</sup> »

Si Rule préfère plutôt les formules pathétiques un peu niaises comme « un tableau figé de l’horreur<sup>1946</sup> » ou « l’horreur s’est vite transformée en cauchemar<sup>1947</sup> » aux descriptions choquantes, certains n’hésitent pas, en revanche, à délecter leurs lecteurs de scènes de crime insoutenables. C’est le cas, par exemple, du livre *Mind Hunter* dont s’est inspirée la plateforme Netflix pour sa série éponyme de 2017<sup>1948</sup>, qui se présente comme un empilement de souvenirs et d’enquêtes de l’un des premiers « profilers » du FBI, John E. Douglas. Les descriptions dépassent les faits divers les plus sanglants de la presse du XIX<sup>e</sup> siècle :

« Sur le palier de l’escalier menant au toit, ils sont tombés sur un spectacle d’une horreur insurmontable ! Le corps nu de Francine avait subi des coups tellement violents que le médecin légiste s’est aperçu plus tard que sa mâchoire, son nez et ses joues avaient été fracturés et ses dents s’étaient déchaussées. On l’avait maintenue en croix par ses poignets et ses chevilles, attachés avec sa propre ceinture et ses bas Nylon. Le médecin légiste a établi qu’elle était déjà morte. Ses mamelons ont été découpés après sa mort et placés sur sa poitrine. On avait rabattu sa culotte

<sup>1944</sup> Sam L. Amirante, Danny Broderick, *John Wayne Gacy: Defending a Monster*, New York, Skyhorse Publishing, 2011 “includes graphic images”

<sup>1945</sup> Karen Halttunen, op. cit. p. 243 “Reviewers praise works that offer “a haunting horror story told in compelling detail.” True-crime accounts follow the tradition, established in the late eighteenth century, of competitively claiming, ‘it’s the most horrible crime scene I have ever seen.’ They still linger on the carnage and gore, follow the autopsy reports with care, and pay particular attention to cases involving torture, dismemberment, and multiple victims. [...] The horrific shock of corpse-discovery remains a focal point [...]”

<sup>1946</sup> Ann Rule, *The I-5 Killer*, New York, Signet, 1988 (1<sup>re</sup> éd. 1984) p. 80 “When she came to her parents’ bedroom, Kristin Jarvis stumbled on a frozen tableau of horror [...]”

<sup>1947</sup> Ann Rule, *The Lust Killer*, op. cit. p. 90 “On Monday the horror accelerated into nightmare.”

<sup>1948</sup> *Mindhunter*, 2 saisons, Netflix, 2017-2019

sur sa tête pour couvrir son visage, et des empreintes de morsures couvraient ses cuisses et ses genoux. Son corps présentait de nombreuses lacérations, peu profondes, faites probablement avec un petit canif. [...] <sup>1949</sup> »

Le tueur en série apparaît décidément comme le personnage idéal pour une narration gothique : ses crimes atroces favorisent les descriptions épouvantables et permettent de lui faire endosser le rôle du monstre maléfique.

Toutefois, ce monstre maléfique offre l'apparence de monsieur Tout-le-monde, il « peut imiter à la perfection l'être humain <sup>1950</sup> », pour reprendre les termes d'Ann Rule. Si cette façade banale « sape le sentiment de distance morale <sup>1951</sup> » des lecteurs à son égard, elle n'est pas si paradoxale qu'elle y paraît au premier abord car elle permet d'obscurcir plus encore le mystère de ses actes. C'est précisément cette faculté de se fondre dans la foule qui amène le sentiment d'horreur et d'incompréhension : comment ce voisin si normal, d'aspect si inoffensif, peut-il être ce monstre sanguinaire ? Pour Nicola Nixon <sup>1952</sup>, les écrivains de *true crime*, et plus largement, on le verra, les émissions forensiques, ont recours au gothique précisément parce que les tueurs en série sont terriblement ordinaires dans la vie réelle. Nous avons déjà souligné que les médias glorifient les *serial killers* comme des surhommes dotés d'une intelligence supérieure. Le sociologue et anthropologue Elliott Leyton démontre que notre vision du tueur en série s'est en réalité nourrie de personnages fictifs comme le très fascinant Hannibal Lecter du *Silence des Agneaux* :

« Les tueurs en série en général ne font preuve d'aucune prouesse intellectuelle ou physique ; ils sont souvent incultes et parfois quasi analphabètes. Leur soi-disant talent pour échapper à la police repose en fait sur la difficulté que représente la recherche d'un agresseur sans aucun lien social ou matériel avec sa victime [...] La plupart d'entre eux se rendent à la police sans lutter et sont incapables de se battre avec quelqu'un de force égale ou qui n'est pas fortement drogué. Sont-ils

---

<sup>1949</sup> John E. Douglas, Mark Olshaker, *Mind Hunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*, New York, Pocket Star Books, 1996, p. 158 "On the roof landing at the top of the stairwell, they came upon a sight of overwhelming horror! Francine's nude body had been severely beaten by blunt-force trauma, so severely that the medical examiner later found that her jaw, nose, and cheeks had been fractured and her teeth loosened. She had been spread-eagled and tied with her own belt and nylon stockings around her wrists and ankles, though the medical examiner determined she was already dead when that was done. Her nipples had been cut off after death and placed on her chest. Her underpants had been pulled over her head to cover her face, and bite marks were on her thighs and knees. The several lacerations on the body, all of them shallow, suggested a small penknife."

<sup>1950</sup> Ann Rule, *The Stranger Beside Me*, op. cit. p. 488 "[...] can mimic the human personality perfectly."

<sup>1951</sup> Karen Halttunen, op. cit. p. 245 "But at the same time, true crime quietly undermines that sense of moral distance from the monster."

<sup>1952</sup> Nicola Nixon, chap. cit., pp. 217-236

intelligents comme Hannibal Lecter? La plupart d'entre eux se situent dans la moyenne de l'intelligence sans éclat et les rares relativement intelligents, comme Panzram et Kemper, représentent des exceptions. »

À propos de John Wayne Gacy dont il a obtenu l'interview quelques mois avant son exécution, le journaliste du *New Yorker* Alec Wilkinson écrit qu'il ressasse les mêmes choses sur un ton monocorde: « sa compagnie était si ennuyeuse que j'enlevais ma montre pour moins sentir à quel point le temps s'écoulait lentement.<sup>1953</sup> » Anne Schwartz confie quant à elle sa déception à l'égard du « cannibale de Milwaukee » lorsqu'elle le voit au moment de son procès :

« Tandis que j'attendais dans la salle du tribunal, j'étais bizarrement fébrile à l'idée que j'allais voir à quoi ressemblait un tueur en série. J'ai été stupéfaite de me retrouver face à un type ordinaire. Je m'imaginai que ses pupilles allaient tourbillonner. Ce qu'il avait fait était horrible et je n'arrivais pas à comprendre comment il pouvait être si ordinaire. Les fois où je l'ai vu de près, je n'y ai rien vu. Il n'avait pas l'air fou comme Charles Manson, il n'avait pas non plus le charme de Ted Bundy. Il n'avait rien pour lui.<sup>1954</sup> »

Nixon cite le cas de la journaliste Janet Malcolm qui, dans une série d'articles<sup>1955</sup> sur la déontologie journalistique, attaque le roman *true crime* de l'un de ses confrères sur Jeffrey MacDonald<sup>1956</sup>, meurtrier de sa femme enceinte et de ses deux filles. Après avoir écouté les enregistrements antérieurs du tueur et l'avoir elle-même interviewé, Malcolm constate qu'il existe un gouffre entre « la fadeur terne » du tueur et sa représentation épouvantable et sinistre mais nettement plus captivante dans le roman. La critique de Malcolm porte, entre autres choses, sur la spectacularisation du tueur dans une œuvre censée être factuelle et non fictive :

---

1953 Alec Wilkinson, "Conversations with a Killer" (art. publié le 18 avril 1994 dans le *New Yorker*) in Alec Wilkinson, *Mr. Apology and other essays*, Boston, Houghton Mifflin, 2003, pp. 245-279 "Occasionally his company was so dreary that I would take off my watch so I couldn't see how slowly the time was passing."

1954 Anne E. Schwartz, *The Man Who Could Not Kill* Enough, op. cit. p. 151 "I remember being filled with a strange sense of anticipation as I waited in the courtroom to see what a serial killer looked like. I was shocked to see that he looked just like an ordinary fellow. I had thought the pupils of his eyes might do spirals. What he had done was awful, but I could not get over how ordinary he looked. The times I saw him up close, I saw nothing there. He did not appear crazed, like mass murderer Charles Manson, nor did he exude the charm of serial killer Ted Bundy. There was just nothing to him."

1955 Il s'agit d'un article publié en deux parties dans le *New Yorker* en mars 1989

1956 Jeffrey MacDonald, médecin militaire, a tué sa femme et ses deux filles en 1970. Il avait agencé la scène de crime (son domicile) pour faire croire qu'elles avaient été victimes de la « famille » Manson. Son procès n'a lieu qu'en 1979 et à cette occasion, il demande au journaliste Joe McGinniss d'écrire sur lui, espérant que McGinniss le décrive comme un innocent. Après la publication du livre (Joe McGinniss, *Fatal Vision*, New York, New American Library, 1984, 1<sup>re</sup> éd. 1983) où il apparaît comme coupable et sociopathe, MacDonald poursuit en justice McGinniss. L'affaire se termine par un accord financier entre McGinniss, sa maison d'édition et MacDonald.

« En fait, comme tous les journalistes le confirmeront, la médiocrité de MacDonald n'a rien d'exceptionnelle. [...] Dans l'affaire MacDonald-McGinniss, nous avons l'exemple d'un journaliste qui a découvert trop tard, semble-t-il, [...] que le sujet de son livre n'était pas à la hauteur, qu'il ne convenait pas à un travail de non-fiction, qu'il n'appartenait pas à la merveilleuse race de ceux qui s'autofictionnalisent, comme le Joe Gould de Joseph Mitchell ou le Perry Smith de Truman Capote [...]. MacDonald était simplement un gars comme nous tous, qui n'avait rien d'autre à offrir qu'une histoire insipide [...].<sup>1957</sup> »

Ainsi, face au problème que posent des personnalités inconsistantes et banales, les auteurs doivent recourir au puissant ressort gothique du faux-semblant : les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent et, sous la surface lisse de la normalité, se cache un monstre féroce qui attend patiemment son heure. Nixon observe ainsi :

« À force de constamment présupposer que le tueur n'est pas ce qu'il paraît, qu'il est "sensationnellement abominable" derrière sa banalité illusoire, on ne devrait pas être surpris que les auteurs de livres sur les tueurs en série fassent appel au gothique du XIX<sup>e</sup> siècle, s'en servant comme d'un modèle et y puisant une multitude de métaphores. Après tout, le gothique est traditionnellement le genre le plus à même d'exprimer la peur collective face à l'inintelligible ou l'indicible, de la même manière qu'il offre un répertoire complet de métaphores pour le monstre désigné et l'innocent candide et vertueux.<sup>1958</sup> »

Ann Rule use et abuse de cette idée du tueur au « masque convaincant de normalité<sup>1959</sup> », que celui-ci soit d'ailleurs en série ou pas et la formule « il se cachait sous nos yeux<sup>1960</sup> » émaille régulièrement ses textes. Ce qu'elle écrit sur Randall Woodfield, arrêté en 1981 pour un meurtre mais suspecté de plusieurs autres, est à ce titre un modèle du poncif qu'elle réitère, à peine retouché, à longueur de livres :

---

1957 Janet Malcolm, *The Journalist and the Murderer*, New York, Alfred Knopf, 1990 pp. 71-72 "But in fact—as every journalist will confirm—MacDonald's uninterestingness is not unusual at all. [...] In the MacDonald-McGinniss case we have an instance of a journalist who apparently found out too late [...] that the subject of his book was not up to scratch—not suitable for a work of nonfiction, not a member of the wonderful race of auto-fictionalizers, like Joseph Mitchell's Joe Gould and Truman Capote's Perry Smith [...]. MacDonald was simply a guy like the rest of us, with nothing to offer but a tedious and improbable story about his innocence of a bad crime."

1958 Nicola Nixon, chap. cit., p. 224 "If the ongoing assumption is that the killer is not what he seems, that he is 'excitingly dire' behind the mere illusion of ordinariness, it shouldn't surprise us that writers about serial killers turn to a rearticulation of the nineteenth-century gothic as both a paradigm and a constellation of metaphors. The gothic is, after all, traditionally the genre best equipped for the representation of a collective fear in the seemingly incomprehensible or occultly ineffable, just as it proffers a full complement of metaphors for the monstrously knowledgeable and the virtuously innocent and ignorant."

1959 Ann Rule, *The Stranger Beside Me*, op. cit. p. 488 "The observer is confronted with a convincing mask of sanity."

1960 "Hides / hiding in plain sight"

« Il agit comme un monstre, mais il ressemble au voisin d'à côté. Il y a probablement beaucoup de gens qui le connaissent bien, qui pensent que c'est un gars formidable – des gens qui seront sidérés quand on l'arrêtera.<sup>1961</sup> »

En parallèle aux expressions récurrentes « voisin/gars d'à côté » (*next-door neighbour the guy next door*) ou « bon petit Américain » (*All-American Boy*), les écrivains se servent aussi beaucoup de la métaphore du Dr Jekyll et de son double maléfique, M. Hyde, personnages éminemment gothiques, pour traduire l'idée de monstre et de façade. Dans son livre dédié à John Gacy dont il fut l'avocat, Sam Amirante retranscrit aux lecteurs sa plaidoirie bâtie principalement sur la comparaison de son client avec le personnage fictif de Robert Stevenson :

« John Gacy est réellement Dr Jekyll et M. Hyde, peu importe les termes psychiatriques que vous employez, peu importe les noms que vous donnez, il incarne ce que le roman décrivait en 1886. Il était incroyablement bon et en même temps incroyablement mauvais et le mauvais en lui est l'incarnation du mal.<sup>1962</sup> »

O.J. Simpson a lui aussi droit à son portrait en Jekyll et Hyde dans la presse, à la télévision ou lors de son procès. Le sociologue Darnell Hunt, qui a étudié la construction médiatique de l'affaire, cite le cas de l'émission télévisée *Primetime Live* sur la chaîne ABC dépeignant Simpson « comme un Dr Jekyll et M. Hyde qui ressemble à un homme civilisé en public mais se transforme parfois, dans sa vie privée, en bête sauvage.<sup>1963</sup> » Le magazine *Newsweek* parle de la « double vie » du « porte-parole officiel de Hertz qui, occasionnellement, buvait une bière avec ses dirigeants » le jour et devenait, la nuit, un « fêtard endurci » qui « sillonnait les bars et s'adonnait à la drogue et aux relations sexuelles d'un soir.<sup>1964</sup> » Une couverture du *Times* présente de son côté un cliché anthropométrique retouché de Simpson qui le

<sup>1961</sup> Ann Rule, *The I-5 Killer*, op. cit. p. 123 “He may act like a monster, but he looks like the guy next door. There are probably a lot of people who know him well, who think he’s a great guy – people who are going to be struck dumb when we catch him.”

<sup>1962</sup> Sam Amirante, Danny Broderick, op. cit. p. 360 “John Gacy is truly a Jekyll and Hyde, despite what psychiatric terms you put on it, despite what labels you put on it, he is the personification of this novel which was written in 1886. He was so good, and he was so bad, and the bad side of him is the personification of evil.”

<sup>1963</sup> Darnell M. Hunt, *O. J. Simpson Facts and Fictions: News Rituals in the Construction of Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 (1<sup>re</sup> éd. 1999), p. 70 “Indeed, a March 29, 1995 episode of ABC’s *Primetime Live* portrayed Simpson as something of a Dr Jekyll and Mr. Hyde character who, although he may appear civilized in public, is ‘on occasion’ transformed into a savage beast behind closed doors.”

<sup>1964</sup> *Newsweek* cité in Mark Edmundson, op. cit. p. 9 “*Newsweek* put it this way: “Simpson lived a double life. The corporate spokesman who drank an occasional beer with Hertz executives was also a hard partyer [...] who cruised bars and indulged in drugs and random sex.”

fait apparaître, comme le fait remarquer Edmundson, « plus cruel et plus voyou que son image habituelle : M. Hyde émergeait.<sup>1965</sup> »

L'idée de « masque de normalité » est désormais profondément ancrée dans l'imaginaire du tueur en série et même du tueur tout court. Elle s'incarne visuellement dans les photographies de « maison de l'horreur » dont la façade banale est assimilée par un jeu d'analogie à celle du tueur. Dans le *Killer Clown: The John Wayne Gacy Murders*<sup>1966</sup> (le clown tueur : les meurtres de John Wayne Gacy), par exemple, le cliché choisi montre la maison du tueur en plan suffisamment large afin que le lecteur puisse voir que Gacy a donné à sa pelouse la forme du chiffre 76 en hommage au bicentenaire<sup>1967</sup> : à la façade de l'homme ordinaire s'ajoutait celle du bon patriote.

La rhétorique télévisuelle des programmes forensiques s'appuie sur les mêmes ressorts gothiques que la littérature *true crime*. À longueur d'émissions, ils répandent l'idée qu'une menace lente, sourde, mais certaine, ronge insidieusement notre quotidien en privilégiant l'image déjà évoquée du lieu paisible frappé par l'irruption brutale du crime et celle du meurtrier jusqu'alors « caché à la vue de tous<sup>1968</sup> ». Le masque familial de la normalité ne s'applique d'ailleurs pas seulement au tueur en série mais aussi au couple ou à la famille. On retrouve là les motifs bien connus du gothique suburbain, si prégnant dans la culture américaine : le rêve du « couple idéal, vivant dans une localité aisée, avec deux beaux enfants, dans une belle maison<sup>1969</sup> » qui soudain, vire au cauchemar. Les mots ou expressions « mensonge » (*deceit, lies*), « trahison » (*betrayal*), « confiance trahie/rompue » (*broken trust, blind trust*), « sale petit secret » (*dirty little secret*), « secrets enfouis » (*buried secrets*), « intrigues familiales » (*family plots*), « famille brisée » (*family interrupted*) apparaissent fréquemment dans les titres d'épisodes<sup>1970</sup> et disent bien que « les choses ne sont pas toujours ce qu'elles

1965 Ibid. "For its part, Time magazine altered a photo of Simpson for its cover, making him look cruder and more thuggish than we generally envisioned him: Mr. Hyde had emerged."

1966 Terry Sullivan, Peter T. Maiken, *Killer Clown*, op. cit. [photographies non paginées]

1967 Les fêtes du bicentenaire de 1976 célébraient la proclamation de la république indépendante des États-Unis.

1968 *48 Hours*, saison 30, épisode 34, "The Golden State Killer", version réactualisée, diffusée le 22 août 2020

1969 Extrait de *Forensic Files*, saison 13, épisode 23, "Drowning Sorrows", diffusé le 12 juin 2009

1970 *Forensic Files*, saison 5, épisode 1, "Badge of Deceit", diffusé le 12 septembre 2000, *Forensic Files*, saison 8, épisode 27, "True Lies", diffusé le 7 janvier 2004, *Forensic Files*, saison 8, épisode 28, "Bed of Deceit", diffusé le 21 janvier 2004, *Forensic Files*, saison 9, épisode 7, "Cloak of Deceit", diffusé le 9 juillet 2004, *Forensic Files*, saison 9, épisode 18, "Badge of Betrayal", diffusé le 22 septembre 2004, *Forensic Files*, saison 13, épisode 43, "Family interrupted", diffusé le 2 avril 2010, *Forensic Files*, saison 13, épisode 47, "Dirty Little Secret", diffusé le 28 mai 2010, *The New Detectives*, saison 5, épisode 9, "Family Plots", diffusé le 25 janvier 2000, *The New Detectives*, saison 7, épisode 10, "Buried Secrets", diffusé le 26 février 2002, *The New Detectives*, saison 8, épisode 4, "Betrayed", diffusé le 17 décembre 2002, *The New Detectives*, saison 9, épisode 2, "Blind Trust", diffusé le 25 novembre 2003, *The New Detectives*, saison 9, épisode 10, "Broken Trust", diffusé le 24 avril 2004.

paraissent<sup>1971</sup> ». Ainsi, dans un épisode où, une fois n'est pas coutume, l'épouse s'avère être la meurtrière, la voix-off brosse le portrait d'un mari, d'un couple et d'une famille comblés :

« [...] il semblait que Rob Andrew avait ce que tout ce que l'on pouvait désirer: un travail bien payé dans une agence de publicité, beaucoup d'amis et une famille en pleine croissance dont il disait qu'il y puisait sa force. [...] Deux jours avant Thanksgiving, Rob Andrew quittait son travail pour aller chercher ses enfants. Ils avaient prévu de passer le week-end férié chez ses parents. [...] La nouvelle du meurtre de Rob Andrew, qui ressemblait à une exécution, avait été un choc pour les habitants d'Oklahoma City, car des crimes comme celui-ci étaient extrêmement rares. Rob et Brenda formaient un couple amoureux. Ils donnaient l'image d'une famille parfaite. Le couple souriant, heureux et aimant avec ses deux formidables enfants. Le couple était un membre actif de son église.<sup>1972</sup> »

On retrouve cette même idée des apparences trompeuses dans les scènes de crime artistique d'Alain Willaume ou d'Angela Strassheim. On note d'ailleurs que leur deux séries, *Crime Scene* et *Evidence*, fonctionnent selon le même principe du diptyque, plus à même d'exprimer la dualité et la duplicité: une image de maison résidentielle, en couleur, et son pendant inversé en noir et blanc, l'une rassurante, l'autre sinistre. Une autre série de Susan Seubert, *Domestic Violence Objects* (Objets de violence domestique, 1994), s'articule également autour du thème de la scène de crime mais avec, cette fois, une forte coloration gothique. La série rassemble onze clichés composés chacun d'un objet accolé à un texte tapé sur une vieille machine à écrire. Seubert explique que les textes sont des extraits de rapports de police dans des affaires classées de violence domestique. Elle se dit avoir été frappée par la nature des armes utilisées :

« En lisant les dossiers, j'ai découvert que le plus insignifiant des objets ménagers pouvait être utilisé comme une arme. Des balais, des journaux, de l'eau bouillante et des lampes de table étaient convertis en objets violents. »

1971 *Forensic Files*, saison 14, épisode 1, "Purebread Murder", diffusé le 10 septembre 2010 « "It's a crime where things aren't always what they seem." »

1972 *Forensic Files*, saison 10, épisode 32, "Sunday School Ambush", diffusé le 11 janvier 2006 "[...] it looked as if Rob Andrew had everything anyone could want. He had a high-paying job with an advertising agency, lots of friends and a growing family whom he described as his source of strength. [...] Two days before Thanksgiving, Rob Andrew left work to pick up his children. They planned to spend the holiday week-end with his parents. [...] News of Rob Andrew's execution-style murder was a shock to the residents of Oklahoma City since crimes like this were extremely uncommon. Rob and Brenda were a loving couple. The picture showed the perfect family. The smiling, happy, loving couple with these two great little kids. The couple were active members of their church. Brenda taught Sunday school and Rob performed missionary work in south America." »

Chaque arme « ménagère » est photographiée en plan serré, sur un fond noir, à la manière des photographies judiciaires mais, contrairement à elles, l'éclairage ne provient pas ici d'un flash, il est diffus, assourdi, ne laissant que quelques détails sortir de la pénombre générale. Seubert utilise l'ancienne technique du platine-palladium et tire ses images sur des papiers chiffon afin d'obtenir un rendu velouté et délicat, pour mieux accentuer le caractère inoffensif de ces objets du quotidien. L'effet gothique n'est pas ici obtenu par une mise en spectacle de l'horreur mais par le décalage glaçant que Seubert instaure entre des images suaves d'objets ordinaires et la violence des actes dont les textes rendent compte. Une lampe néo-victorienne à franges, un chauffage d'appoint, une rallonge électrique ou un balai ont ainsi servi à frapper, étrangler ou lacérer des conjointes, des amies ou des filles.

Les émissions forensiques empruntent également au gothique son étalage de l'horreur dans ses représentations visuelles et discursives. Les titres des épisodes eux-mêmes sont élaborés pour évoquer la littérature et le cinéma horrifiques : « Témoin de la terreur » (*Witness to Terror*), « Vivre dans la terreur » (*Living in Terror*), « La terreur ambulante » (*Walking Terror*), « Terreur à l'état brut » (*Raw Terror*), « Signé dans le sang » (*Signed in Blood*), « Écrit dans le sang » (*Written in Blood*), « La traînée de sang » (*The Blood Trail*), « Vision de cauchemar » (*Hauting Vision*), « Sorti de la tombe » (*Out of Grave*), etc<sup>1973</sup>. Le narrateur accompagne le passage des images de scènes de crime à l'écran d'expressions comme « macabre découverte », « spectacle horrible », « horrible scène », « meurtre sauvage », « chambre des horreurs sinistre », « actes de torture et de cruauté indicibles », destinées à susciter l'épouvante chez le téléspectateur. Les gros plans de blessures – amputations, bleus, abrasions, entailles – et les clichés de cadavres<sup>1974</sup> sont fréquents. Lorsque l'état du corps est insoutenable, ou qu'il s'agit d'enfants, l'image est quand même montrée mais elle

1973 *The New Detectives*, saison 2, épisode 11, "Witness to Terror", diffusé le 1<sup>er</sup> juillet 1997, *The New Detectives*, saison 3, épisode 10, "Living in Terror", diffusé le 10 février 1998, *Forensic Files*, saison 9, épisode 30, "Walking Terror", diffusé le 2 mars 2005, *Forensic Files*, saison 1, épisode 13, "Raw Terror", diffusé le 19 décembre 1996, *The New Detectives*, saison 2, épisode 10, "Signed in Blood", diffusé le 24 juin 1997, *The New Detectives*, saison 9, épisode 15, "Written in Blood", diffusé le 14 août 2004, *Forensic Files*, saison 2, épisode 6, "The Blood Trail", diffusé le 6 novembre 1997, *Forensic Files*, saison 4, épisode 11, "Hauting Vision", diffusé le 15 décembre 1999, *The New Detectives*, saison 3, épisode 7, "Out of Grave", diffusé le 20 janvier 1998

1974 *Forensic Files*, saison 4, épisode 4, "Cement the case", diffusé le 27 octobre 1999, *The New Detectives*, saison 4, épisode 1, "Lethal Obsession", diffusé le 4 novembre 1998, *Forensic Files*, saison 6, épisode 19, "Pure Evil", diffusé le 24 septembre 2001, *Forensic Files* [émission spéciale], "See No Evil", diffusé le 14 juin 2001

est recadrée<sup>1975</sup> ou en partie floutée<sup>1976</sup>. Les scènes de crime reconstituées<sup>1977</sup> peuvent aussi être particulièrement sanglantes comme l'est celle d'un épisode de *Forensic Factor*<sup>1978</sup> sur les meurtres de plusieurs étudiantes en Floride: le corps ensanglanté d'une fille, partiellement couvert d'un drap, gît sur un lit, les jambes légèrement écartées. Quelques minutes auparavant, le spectateur pouvait voir la photographie de l'arme du crime et être informé par le narrateur que c'était un couteau de combat de « 18 centimètres de solide acier au carbone avec une rainure à bord lisse pour faciliter l'entrée et la sortie. Le couteau K-Bar<sup>1979</sup> est conçu dans un seul but: tuer<sup>1980</sup>. » Comme s'il fallait surenchérir sur l'idée que les victimes « sont mortes d'une mort horrible<sup>1981</sup> », comme si les images ne suffisaient pas à susciter l'horreur, les rapports des médecins légistes sont lus en même temps que s'affichent à l'écran des dessins indiquant l'emplacement des blessures. Un épisode de *Forensic Files* sur le meurtre d'une adolescente, retrouvée décapitée et gravement mutilée, montre ainsi certaines de ses blessures en gros plans – l'amputation de sa main notamment – et tandis que la légiste les décrit plus en détail, une main anonyme les trace au feutre rouge sur une silhouette en papier<sup>1982</sup>. À peine trois minutes se sont écoulées depuis le générique de l'émission que le spectateur est déjà saisi d'épouvante, de dégoût et d'incompréhension face à de telles mutilations. Il arrive parfois que le traitement gothique, normalement réservé à la scène de crime, s'applique également à la science comme c'est le cas dans un épisode de *The New Detectives*<sup>1983</sup> sur la « ferme des cadavres » (Body farm) du centre de recherche d'anthropologie judiciaire de l'université du Tennessee, où des corps sont disposés sur un grand terrain boisé afin d'étudier les diverses étapes de la décomposition. La séquence est filmée à la manière d'un film d'horreur: tournée dans une ambiance nocturne et sur fond de musique

1975 *Forensic Files*, saison 12, épisode 14, "Finger Pane", diffusé le 21 janvier 2008, *Forensic Files*, saison 12, épisode 30, "Smoking Out a Killer", diffusé le 17 février 2008, *Forensic Files*, saison 1, épisode 6, "Southside Strangler", diffusé le 31 octobre 1996

1976 *Forensic Files*, saison 5, épisode 8, "Material Evidence", diffusé le 31 octobre 2000

1977 Par exemple, *Forensic Files*, saison 2, épisode 1, "The Common Thread", diffusé le 2 octobre 1997 ou *Forensic Factor*, saison 7, épisode 1, "Million Dollar Murder", diffusé le 9 juillet 2010

1978 *Forensic Factor*, saison 2, épisode 4, "Killing Spree", diffusé le 3 décembre 2004

1979 Le K-Bar ou Ka-Bar était le couteau des Marines durant la Seconde guerre mondiale.

1980 "Seven inches of hard carbon steel with a slick edge bloodline to smooth entry and exit. The K-Bar knife is designed for one purpose only: to kill."

1981 « [...] they died a horrible death. »

1982 *Forensic Files*, saison 6, épisode 19, "Pure Evil", diffusé le 24 septembre 2001

1983 *The New Detectives*, saison 1, épisode 2, "Dead Men Do Talk", diffusé le 11 juin 1996

inquiétante, elle montre l'un des scientifiques marchant dans les bois avec une lampe torche. la séquence est tournée en caméra subjective : on s'approche d'un arbre, on le contourne lentement jusqu'à apercevoir dans la pénombre le haut d'un crâne. Le scientifique surgit et éclaire de sa torche la tête décharnée du squelette adossé contre le tronc. La séquence se termine sur un plan de la cime des arbres dans la nuit, filmé dans un mouvement tourbillonnaire.

C'est dans cette même « ferme des cadavres » que la photographe américaine Sally Mann réalise sa série de clichés singulièrement gothiques, *What Remains*. Sur l'un d'entre eux, une petite trouée, entourée de buissons et d'arbres compacts, laisse apercevoir, étendue en son centre, une forme dont la blancheur se découpe nettement dans l'obscurité ambiante. On dirait un corps enfermé dans un sac plastique. La composition de l'image et le jeu du flou et du net donnent au spectateur la sensation qu'il se trouve lui-même à l'orée de cette trouée d'herbe et qu'il vient de tomber, au détour d'un feuillage, sur une scène de crime. Sur un autre, un corps nu gît face contre terre au milieu des herbes. Les arbustes en toile de fond forment comme un arceau de feuillages et là encore, l'atmosphère lugubre et la pâleur du cadavre offrent le même effet de contraste saisissant. Mann varie les cadrages et resserre parfois son cadrage sur un visage en décomposition, sur la peau tannée et crevassée d'un dos ou sur un crâne encore chevelu avec sa mâchoire grande ouverte. La « ferme » inspire une autre artiste, Taryn Simon, qui y a réalisé, elle aussi, une photographie d'un cadavre dans les bois, *Forensic Anthropology Research Facility; Decomposing Corpse, University of Tennessee, Knoxville, Tennessee* (2007). Cette image fait partie d'un corpus de 62 photographies réunies sous le titre *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (un inventaire américain du caché et de l'étrange), sorte d'inventaire photographique de ce qui est gardé hors de vue et inaccessible au grand public sur le territoire américain, dans des sphères aussi variées que la science, le gouvernement, la médecine, la sécurité, la religion et l'industrie du divertissement. L'image en couleur de Simon ne présente aucun effet ni théâtralisation visible, son esthétique est celle du constat, en droite ligne de la photographie judiciaire, dénuée de tout accent gothique, contrairement à celles de Mann. Car ce qui confère aux images de Mann leur

caractère gothique, ce qui les spectacularise, ce sont les effets de la chambre grand format et de la technique du collodion humide qu'elle utilise. Autrement dit, comme le fait remarquer William Patrick Day, professeur en études cinématographiques et littérature comparée, le pouvoir d'attraction du gothique ne vient pas de « l'action, des personnages, des idées ou du langage mais du spectacle.<sup>1984</sup> » Du spectacle visuel de l'horreur, raison pour laquelle, selon la professeure en culture transmédia Misha Kavka, il est « particulièrement adapté au cinéma<sup>1985</sup> », donc à l'image.

À l'instar des romans *true crime*, cette horreur indicible permet aux émissions forensiques d'amener, tout naturellement, l'idée que le criminel est un monstre. L'épisode sur l'adolescente décapitée<sup>1986</sup> s'appelle d'ailleurs « le Mal absolu » (*Pure Evil*), un terme fréquent dans les titres des épisodes : « La racine du Mal », « Le jardin du Mal », « Ne pas entendre le Mal », « La soif du Mal », « Ne pas voir le Mal » ou, petite variation, « Danser avec le diable »<sup>1987</sup>. Le terme de « monstre » n'a pas besoin d'être nécessairement verbalisé pour que l'idée imprègne le discours de ces émissions, les descriptions et les images des actes du meurtrier, les portraits poignants des victimes ou les témoignages de la souffrance des proches y suffisent amplement. Il arrive cependant qu'il soit formulé, par exemple dans l'épisode<sup>1988</sup> sur le tueur en série William Suff, condamné à la peine de mort en 1995 pour les meurtres brutaux de douze femmes. Selon la voix-off, l'une des scènes de crime présente un détail étrange qui « révèle à la police à quelle sorte de monstre elle a affaire ». Puis, face à la caméra, l'enquêteur Creed explique pourquoi le terme est approprié : « il assassine cette personne, l'étrangle, la poignarde, puis il s'assied là et mange du pamplemousse.<sup>1989</sup> » Mais le label n'est pas réservé aux seuls tueurs en série, il s'applique aussi aux criminels ordinaires. Dans le pré-générique d'un *Forensic Files*<sup>1990</sup> sur le meurtre d'une étudiante,

1984 William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985, p. 63 "The Gothic makes its appeal to the reader, not through action, character, ideas, or language, but through spectacle."

1985 Misha Kavka, "The Gothic on Screen" in Jerrold E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 209 "The Gothic is thus particularly suited to the cinema [...]"

1986 *Forensic Files*, saison 6, épisode 19, "Pure Evil", diffusé le 24 septembre 2001

1987 *Forensic Files*, saison 6, épisode 20, "Root of all Evil", diffusé le 1<sup>er</sup> octobre 2001, *Forensic Files*, saison 10, épisode 31, "Garden of Evil", diffusé le 4 janvier 2006, *Forensic Files*, saison 14, épisode 2, "Hear No Evil", diffusé le 24 septembre 2010, *Forensic Files*, saison 14, épisode 8, "Touch of Evil", diffusé le 17 décembre 2010, *Forensic Files* [émission spéciale] "See No Evil", diffusé le 14 juin 2001, *Forensic Files*, saison 13, épisode 6, "Dancing With the Devil", diffusé le 31 octobre 2008

1988 *The New Detectives*, saison 5, épisode 11, "Murder by Numbers", diffusé le 15 février 2000

1989 "[...] this odd detail gave police an idea of the kind of monster they were dealing with [...]. he could murdered this person, strangled this person, stabbed this person and then sit over here and ate grapefruit."

1990 *Forensic Files*, saison 12, épisode 30, "Smoking Out a Killer", diffusé le 17 février 2008

une journaliste locale interviewée, déclare que « c'est horrible d'imaginer qu'il se trouve plus d'un monstre à la fois dans votre communauté.<sup>1991</sup> » Celle-ci revient à l'écran plusieurs minutes plus tard et répète de nouveau : « la chose dont nous avons tous peur, c'est qu'un monstre sorti de nulle part attrape un être cher ou nous attrape nous-mêmes et c'est ce qui est arrivé à Susan.<sup>1992</sup> » Devenu un lieu commun, il désigne même un mari meurtrier : « Entendre le coroner décrire ce qui est arrivé à Kristine Fitzhugh, vous laissait penser que ce meurtre avait été commis par quelque monstre inhumain.<sup>1993</sup> » L'idée du monstre et du Mal est si puissante qu'en 2006, la chaîne câblée Discovery met à l'antenne une série plus « psychologique » que forensique, appelée *Most Evil*<sup>1994</sup>, littéralement « le plus maléfique ». Menée par un psychologue, le but de l'émission est d'établir une « hiérarchie du Mal », comme le dit lui-même le P.D.G.<sup>1995</sup> de la chaîne et comme l'annonce le générique :

« Une échelle existe pour mesurer les recoins les plus sombres du comportement humain, des actes barbares. Elle permet d'évaluer l'esprit et l'acte criminels, des meurtriers impulsifs aux tueurs en série. La science a maintenant un outil pour déterminer qui sont les plus maléfiques.<sup>1996</sup> »

Qui dit monstre dit réactivation de l'imaginaire nocturne et surtout, de l'imaginaire lycanthropique avec, au choix, la présence de la pleine lune dans les visuels ou la comparaison explicite du meurtrier avec le loup-garou. C'est le cas, par exemple, dans cet épisode de *Forensic Files*<sup>1997</sup> sur l'histoire de David Rogers, adjoint au shérif le jour et assassin de prostituées la nuit. L'un des enquêteurs s'interroge après la découverte de plusieurs cadavres de femmes : « à ce moment-là, vous commencez à penser que vous avez peut-être affaire à un tueur en série ou qu'il y a possiblement une relation avec le calendrier, un truc du genre c'est la lune qui amène quelqu'un à

1991 "It's a horrifying thing to think that there's more than one monster in your community at one time."

1992 "The thing that we're all afraid of is some monster coming out of nowhere and snagging someone we love or snagging ourselves, and that's what happened to Susan."

1993 *Forensic Files*, saison 14, épisode 3, "Hell's Kitchen", diffusé le 8 octobre 2010 "To hear the coroner describe what happened to Kristine Fitzhugh, you would have to think that this murder was committed by some inhuman monster."

1994 *Most Evil* sur la chaîne Discovery Channel de 2006 à 2008 puis sur Investigation Discovery de 2014 à 2015

1995 Henry Schleiff cité sur le site internet de la chaîne : "The goal of this series is to come to a better understanding of why criminals behave in the ways that they do ultimately attributing a numerical value to the worst offenders thus creating a hierarchy of evil." [en ligne : <https://corporate.discovery.com/discovery-newsroom/investigation-discovery-reveals-who-most-evil-lead/>]

1996 *Most Evil*, saison 1, épisode 2, "Cold-Blooded Killers", diffusé le 20 juillet 2006 "A scale exist to measure the darkest corner of human behavior; act of evil, it weighs the criminal mind and the crime, from impulsive murderers to serial killers. Science now has a tool to determine who are the most evil."

1997 *Forensic Files*, saison 10, épisode 14, "A Leg Up on Crime", diffusé le 7 septembre 2005

faire ça.<sup>1998</sup> » Dans ce même épisode, un journaliste d’une télévision locale ayant suivi l’affaire compare le tueur à Jekyll et Hyde et dit : « [...] il menait cette double vie, il se présentait d’une certaine manière et il était considéré comme un policier respectable et pourtant, la nuit, comme le Dr Jekyll et Hyde, il sortait et devenait quelqu’un de complètement différent.<sup>1999</sup> » Or, Jekyll et son double convoquent également l’image du loup-garou, comme l’explique la spécialiste des monstres mythiques, Fabienne Claire Caland :

« [...] le loup-garou appartient à une humanité dégénérante. C’est peut-être cela l’inacceptable, ses oripeaux humains, son regard insupportable à soutenir, la violence de ses actes, sa propension à déchirer des chairs humaines sans distinction, son anonymat aussi, son manque de séduction, enfin. [...] Parce qu’inacceptable dans sa forme primitive, ledit monstre se modernise, s’échappant d’un cauchemar que R. L. Stevenson publie en 1886. Il s’agit de Mister Hyde, cet être violent et caché, issu d’un imaginaire grouillant et désorganisé.<sup>2000</sup> »

L’imaginaire du loup-garou-Mr-Hyde associe ses crimes avec la nuit de pleine lune. Un double meurtre commis la nuit d’Halloween est l’occasion rêvée pour *Forensic Files*, par exemple, de travestir un sordide fait divers en mystère gothique : l’image de la maison-scène de crime sous une nuit de pleine lune revient plusieurs fois à l’écran au cours de l’épisode<sup>2001</sup>. Dans un *48 Hours Mystery*<sup>2002</sup>, consacré au *Golden State Killer*, Joseph DeAngelo – douze meurtres et quarante-cinq viols à son actif de 1976 à 1986 –, une image servant de transition présente un effet de pleine lune montante dans un ciel nuageux. Et comme le tueur ne sévit que la nuit, l’image d’un rond blanc lumineux au contour flou évoquant fortement la lune vient plusieurs fois s’intercaler entre des images de scènes nocturnes. L’allusion au loup-garou-Mr-Hyde est d’autant plus claire que le tueur, arrêté tardivement en 2018, est un ex-policier, un père et un grand-père au-dessus de tout soupçon, vivant paisiblement dans un quartier résidentiel à quelques pas seulement de certaines

1998 « At that point you start thinking maybe it’s a serial killer, maybe there’s something in the calendar or something or the moon that causes a person to do this. »

1999 « [...] he led that double life, how he seemed to be one thing and was accepted as that respectable law enforcement officer and yet at night, like Dr Jekyll and Hyde, he’d go out and have a completely different side. »

2000 Fabienne Claire Caland, « Enquête sur la lycanthropie et autres cas de zoomorphisme », *Contre-jour*, n° 13, pp. 153-172

2001 *Forensic Files*, saison 12, épisode 15, “Good as Gold”, diffusé le 28 janvier 2008

2002 *48 Hours Mystery*, saison 30, épisode 34, “The Golden State Killer”, diffusé une première fois le 28 avril 2018 (quatre jours après l’arrestation de DeAngelo) puis réactualisé pour une rediffusion le 22 août 2020

de ses victimes. La voix-off en conclut d'ailleurs qu'« il s'est avéré que leur homme était caché à la vue de tous<sup>2003</sup> ».

Dernier exemple, enfin, celui d'un épisode du programme *The First 48*, dont nous avons peu parlé jusqu'à présent car il utilise rarement des photographies d'archives. Il s'apparente davantage à la télé-réalité, en droite ligne de la célèbre émission *Cops*, lancée en 1989 par la chaîne Fox. Mais alors que *Cops* suit des policiers de la sécurité publique, *The First 48* filme le travail d'une brigade criminelle à partir d'une scène de crime, liée en général à de minables trafics de stupéfiants dans un contexte de misère sociale – un aspect que l'émission se garde bien de souligner. *The First 48* n'hésite pas à filmer les cadavres sur les scènes de crime et utilise toutes sortes d'effets pour dramatiser et rendre palpitantes des enquêtes plutôt insignifiantes. Ainsi, le troisième épisode de la première saison<sup>2004</sup> commence par un capitaine de la police de Kansas City appelé sur une scène de crime : le corps d'une femme assassinée gît dans un parc, au fond d'un cul-de-sac enneigé. Il est trois heures de l'après-midi et un compte à rebours des quarante-huit heures se déclenche et s'affiche à l'écran. S'ouvre une longue séquence faite d'interviews et de policiers au travail : prises de photographies, poses de plots de marquage, relevés d'empreintes de chaussures. Puis, une image en accéléré du soleil se couchant signale au spectateur que le temps a passé, tandis que la voix-off lui indique que « lorsqu'une scène de crime est vaste et s'étend jusqu'au bout de la rue, il faut plus de quatre heures à l'unité CSI pour collecter tous les indices. » Apparaît alors une scène nocturne avec, en arrière-plan, des arbres éclairés par une lumière blême et lugubre et, au premier plan, un ruban jaune « *crime scene do not cross* » qui barre l'écran. Selon le compte à rebours, presque six heures se sont écoulées et le cadavre, sur lequel zoome la caméra, se trouve encore là, peu éclairé et cerné de plots jaunes. Si l'on est surpris qu'il n'ait pas déjà été transporté à la morgue à cette heure avancée, on l'est plus encore de voir le capitaine se mettre à le fouiller, alors même que la victime est déjà identifiée depuis un bon moment. On s'étonne également qu'une scène de crime aussi dépourvue d'indices – quelques empreintes de pneus et de chaussures dans la neige – nécessite une investigation

---

2003 “[...] it turns out that their man had been hiding in plain sight [...]”

2004 *The First 48*, saison 1, épisode 3, “Blood in the Snow, Swope Park Killing”, diffusé le 17 juin 2004

aussi longue. Les plans du cadavre gisant sur la neige tachée de rouge (par le produit utilisé pour le relevé d’empreinte), entouré d’un bois à demi dissimulé dans l’ombre épaisse de la nuit, se répètent *ad nauseam* sans que le téléspectateur n’apprenne rien de nouveau. L’un des derniers plans attire plus particulièrement l’attention : la scène de crime, débarrassée de toute présence policière, est éclairée par la lumière blafarde d’un projecteur, semblable à une pleine lune. Son faisceau jette un clair-obscur inquiétant sur la cime des arbres qui forment une voûte au-dessus du cadavre, comme si elle le retenait captif. La filiation visuelle avec certaines illustrations des crimes de Whitechapel dans *l’Illustrated Police News* est frappante. De toute évidence scénarisée, la totalité de cette séquence nocturne ne sert qu’à théâtraliser la scène de crime en lui appliquant les conventions visuelles du gothique.

Si, dans notre corpus, il n’existe pas d’images prises par une nuit de pleine lune, les clichés nocturnes sont en revanche pléthores. Mais pour que la nuit soit gothique, il faut une transcription visuelle de l’angoisse comme dans *Une sale affaire* (2007) d’Emmanuelle Léonard. Les quatre images de la série, en noir et blanc, prises de nuit et éclairées au flash, représentent quatre angles différents d’un édifice dont la fonction reste indéterminée (une habitation ? un bâtiment administratif ? une prison ?). Lorsque Léonard les expose, elle les accompagne d’un court film comme le rapporte une chronique de l’Université de Québec, écrite au moment du mois de la Photo à Montréal en 2007 :

« Une première salle est divisée en deux par un rideau noir. D’un côté, quatre photos de très grand format, placées côte à côte, donnent à voir le même édifice présenté sous quatre angles différents. Dans l’espace adjacent, un film très bref est projeté en boucle. Sa bande sonore, avec des notes graves et soutenues, rappelle les films à suspense. Caméra à l’épaule, la cinéaste nous conduit à travers un boisé<sup>2005</sup> jusqu’au bâtiment représenté sur les photographies. Cette mise en scène, par le rythme lent des déplacements ainsi que par la musique, amène le spectateur en terrain connu : il comprend, par l’ambiance recréée dans le film, qu’il s’agit du lieu d’un crime.<sup>2006</sup> »

2005 « Les Québécois utilisent l’adjectif boisé comme un nom synonyme d’un petit terrain couvert d’arbres, souvent en milieu urbain », d’après le site <https://www.dufrançaisaufrançais.com/articles/il-nest-pas-sorti-du-bois/>

2006 Chronique signée Diane Gauthier, doctorante en sémiologie, pour l’Université Québec (UQAM), en décembre 2007 [en ligne : <https://chairerenemalo.uqam.ca/chroniques-de-2007/>]

L'éclairage en clair-obscur des photographies rappelle sans aucun doute l'esthétique de Weegee et du tabloïde mais le point de vue en contre-plongée, qui amplifie le volume et la verticalité de l'édifice, est un effet visuel gothique. Selon Misha Kavka, en effet, la distorsion de l'espace est un élément constitutif du gothique, bien connu des cinéastes :

« [...] lorsque le gothique littéraire est transféré sur un écran à deux dimensions, l'effet de peur est généré par les transformations, les dilatations et les déséquilibres des tailles et des distances, que seul un espace tridimensionnel rend possibles.<sup>2007</sup> »

La présence, au premier plan des quatre images, de minces branchages rendus d'une blancheur spectrale par la proximité du flash, renforce le climat anxiogène. Il est difficile de ne pas voir dans ces quatre images et le petit film qui les accompagne, tourné en caméra subjective dans les bois, sur fond de musique inquiétante, une référence visuelle explicite au film d'horreur le plus emblématique d'un retour en force du gothique au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, *The Blair Witch Project* (1999)<sup>2008</sup>. Le film se présente en effet comme un enregistrement vidéo censé avoir été retrouvé dans une forêt du Maryland : tourné entièrement en caméra subjective, il raconte l'excursion de trois étudiants partis à la recherche d'une sorcière légendaire. Au fur et à mesure du déroulement du film, l'expédition vire au cauchemar, pas seulement parce qu'ils se perdent dans les bois mais aussi et surtout, parce qu'ils se sentent traqués par une puissance maléfique. Si la fin n'apporte au spectateur aucune explication, celui-ci suppose toutefois que les trois étudiants sont morts. Spécialiste de la culture gothique, Catherine Spooner résume ainsi le climat visuel du film :

« Le *Blair Witch Project* recourt à de nombreuses ficelles convenues du genre gothique. Il titille l'imagination, en suggérant l'indicible plutôt qu'en le montrant intégralement en Technicolor. Il emploie les procédés qui suscitent ce que la romancière gothique du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ann Radcliffe, aurait appelé la terreur plutôt que l'horreur, qui s'insinue plutôt qu'elle ne jaillit. Il n'y a pas d'effets spéciaux, pas de sang, jamais aucune présence de la sorcière, seulement des jeux d'ombres

2007 Misha Kavka, chap. cit., p. 210 « [...] when the literary Gothic is transferred to a two-dimensional screen, the effect of fear is produced through the transformations, extensions, and misalignments of size and distance that are possible only in three-dimensional space. »

2008 *The Blair Witch Project*, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez (réalisateurs), USA, Haxan Films, 1999, film 81 min.

et de sons, des sensations sinistres provoquées par la désorientation des sens, à la fois des acteurs et du public.<sup>2009</sup> »

Outre le décor typiquement gothique du bois environnant, on reconnaît, dans les images de Léonard, le motif réactualisé de la « cabane au milieu des bois », dont nous avons déjà évoqué la prégnance dans le gothique américain. La « maison du crime » au milieu des bois d'*Une Sale Affaire* se situe ainsi au croisement de plusieurs esthétiques et imaginaires, le judiciaire, le tabloïde et le gothique.

On peut se demander si, s'agissant des émissions forensiques, il n'est pas paradoxal de faire cohabiter et se superposer deux imaginaires opposés, celui de la science et celui du gothique. En réalité, le recours à la narration et aux visuels gothiques est motivé par les mêmes finalités romanesques que les récits *true crime* : captiver le spectateur en transformant des crimes ordinaires, insignifiants, souvent commis pour des raisons sordides et banales, en crimes mystérieux, palpitants et délicieusement effrayants. Plus largement, cependant, la réapparition massive du gothique interroge : de quoi est-il le symptôme en cette fin-de-siècle ? Exprime-t-il un doute inquiet envers une modernité qui n'a pas tenu ses promesses de « civilisation, de progrès et de rationalité<sup>2010</sup> » ? Ou bien, comme l'avance Edmundson, il est le signe d'un refus réactionnaire face aux évolutions culturelles et sociales des dernières décennies :

« Qu'est-ce que ce mouvement des années 1960 vers la soi-disant libération a déclenché ? N'a-t-il pas finalement amené le chaos ? Telles sont les questions que posent implicitement les modalités gothiques de 1990. Car nombre de nos productions gothiques sont animées par la peur de constater que les démons sortis de la bouteille n'y retourneront jamais. Le gothique américain fin-de-siècle est souvent motivé par le désir de remonter le temps pour remettre les femmes insolentes, les Noirs et les jeunes à leur place. [...] Comme le gothique du XVIII<sup>e</sup> siècle, le gothique actuel affiche une inquiétude face aux vastes transformations dont l'époque a été témoin. Mais ce qui manque à notre gothique, c'est la richesse des ambiguïtés du *Moine* de Lewis. Les productions gothiques actuelles semblent

---

2009 Catherine Spooner, *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books, 2006, p. 40 «The Blair Witch Project uses many standard Gothic tricks. It provokes the imagination, suggesting the unspeakable rather than delivering it in full Technicolor. It uses the techniques of what the eighteenth-century Gothic novelist Ann Radcliffe might have approvingly called terror rather than horror; its frights implicit rather than explicit. There are no special effects, no gore, in fact no appearance of the witch at all, simply tricks of shadow and sound, sinister impressions born out of the joint sensory disorientation of actors and audience.»

2010 Fred Botting, *Gothic*, New York, Routledge, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1996), p. 110

résolues à exploiter et exciter la peur. Nous rencontrons rarement l'espoir, même timidement exprimé, que bon nombre des transformations nées dans les années 1960, toujours en cours, puissent être pour le meilleur, malgré les déchirements qu'elles ont entraînés.<sup>2011</sup> »

Cette nostalgie d'un passé rêvé transpire effectivement çà et là dans les émissions forensiques : « Dans les années 1950, la vie était beaucoup plus simple. C'était l'âge d'or de la télévision qui présentait des émissions où se reflétait l'innocence de l'époque<sup>2012</sup> ». On la devine, plus fréquemment encore, dans la célébration des valeurs rurales soi-disant plus morales et éternelles : « [le Comté de Livingston] incarne l'essence de l'Amérique rurale. [...] Les gens d'ici ont foi dans l'adage "à travail honnête, salaire honnête".<sup>2013</sup> » En dehors du fait qu'elle sert à rendre le récit exaltant, la rhétorique gothique qui traverse l'ensemble des récits *true crime* et des émissions forensiques sert une idéologie sécuritaire ultra-conservatrice : la figure du Mal absolu permet de faire jouer à la police le rôle du bon Dr Jekyll, de promouvoir la loi du Talion et, en attisant la paranoïa, la mise en place d'une société de contrôle.

### 3.2 L'imaginaire forensique panoptique

La réactivation du gothique dans ces récits criminels contemporains télévisés, littéraires ou cinématographiques fait basculer la terreur et le monstre dans un univers familier et quotidien que les lecteurs ou les spectateurs identifient immédiatement comme le leur. D'où un profond sentiment d'incertitude et de suspicion envers un monde soudainement trouble et inquiétant.

Un épisode de *The New Detectives* illustre à merveille l'instrumentalisation de la peur dans les émissions forensiques par la voix de son narrateur qui déclare, en guise de transition entre deux histoires distinctes de meurtres : « Les frères Allen trouvaient

---

2011 Mark Edmundson, op. cit. p. 64-65 "What did this '60s movement to so-called liberation let loose? Has it not, ultimately, led to an age of chaos? Those are the questions that '60s Gothic modes implicitly pose. For many of our Gothic productions are inspired by a fear that the demons are out of the bottle, never to go back. Fin-de-siècle American Gothic is often motivated by a drive to turn back the clock – to get the uppity women, the blacks, and the young back into their place. [...] Like eighteenth-century Gothic, current Gothic displays anxiety over the vast transformations the age has witnessed. But what our Gothic lacks is the enriching ambivalence of Monk Lewis's mode. Current Gothic productions seem intent on exploiting and stimulating fear. Rarely do we encounter the hope, even tentatively expressed, that many of the transformations born in the 1960s, and still unfolding, may, for all the suffering they've entailed, be for the best."

2012 *Forensic Files*, saison 10, épisode 2, "Marked for Life", diffusé le 18 janvier 2005 "In the 1950s, life was much simpler. It was the golden age of television with shows that reflected the innocence of the times."

2013 *The New Detectives*, saison 5, épisode 2, "Partners in Crime", diffusé le 26 décembre 1999 "It is settled into the essence of rural America; [...] People here believe in honest wage for honest work."

leurs victimes dans la rue mais rester à la maison ne veut pas forcément dire qu'on est en sécurité.<sup>2014</sup> » Le choix prédominant de récits où les meurtriers évoluent dans un cadre familial au spectateur comme « le lotissement, chez le dentiste, le parc municipal<sup>2015</sup> » forge également sa conviction que le crime est partout et probablement dans son voisinage immédiat. Les titres des programmes ou des épisodes expriment à eux seuls l'idée du monstre « aux aguets dans l'ombre proche<sup>2016</sup> », si proche qu'il va surgir chez soi : *Your Worst Nightmare*<sup>2017</sup> (votre pire cauchemar), *Murder Comes to Town*<sup>2018</sup> (Le meurtre arrive en ville), *Stalked: Someone's Watching*<sup>2019</sup> (Traqué (e) : quelqu'un observe), *A Stranger in My Home*<sup>2020</sup> (Un inconnu chez moi), *Murder comes home*<sup>2021</sup> (Le meurtre s'invite à la maison), *Nightmare in Suburbia*<sup>2022</sup> (Cauchemar en banlieue), « Small Town Terror<sup>2023</sup> » (Terreur dans la petite ville), « Window Watcher<sup>2024</sup> » (Celui qui épiait derrière la fenêtre), « Unexpected Company<sup>2025</sup> » (Le visiteur inattendu), « Home Invasion<sup>2026</sup> » (Violation de domicile), « While She Was Sleeping<sup>2027</sup> » (Pendant qu'elle dormait), « He's Out There<sup>2028</sup> » (Il est quelque part dehors), etc. S'il existe bien dans ces émissions un « contre-prédateur héroïque » – le policier ou le scientifique –, pour assurer un dénouement positif, c'est-à-dire l'arrestation finale du meurtrier et une remise en ordre du chaos, cela ne suffit pas à contrebalancer l'instillation de la peur, jour après jour, semaines après semaines. D'autant que des criminels, nous ne saurons rien, ni de leur motivation, ni de leur histoire. L'analyse de leur passage à l'acte peut se résumer à cette phrase, glanée dans l'un des épisodes : « le meurtre est l'ultime

2014 *The New Detectives*, saison 5, épisode 2, “Partners in Crime”, diffusé le 26 décembre 1999 “The Allen brothers found their victims on the streets but staying at home doesn't necessarily means staying safe.”

2015 Jean Murley, op. cit. pp. 128-129

2016 Phrase de présentation de l'émission *Your Worst Nightmare* sur la chaîne Investigation Discovery : “From monsters hiding in the closet to the boogeyman lurking in nearby shadows, evil can interrupt even the sweetest of dreams.” (Des monstres cachés dans le placard au boogeyman aux aguets dans l'ombre proche, le mal met un terme aux rêves les plus doux.) [en ligne : <https://press.discovery.com/us/id/programs/your-worst-nightmare/>]

2017 Investigation Discovery, de 2014 à 2020

2018 Investigation Discovery depuis 2014

2019 Investigation Discovery de 2011 à 2014

2020 Investigation Discovery de 2013 à 2016

2021 Investigation Discovery, 2020

2022 Crime & Investigation Network, de 2008 à 2014

2023 *Forensic Files*, saison 11, épisode 34, diffusé le 7 mars 2007

2024 *Forensic Files*, saison 13, épisode 10, diffusé le 12 décembre 2008

2025 *Your Worst Nightmare*, saison 2, épisode 3, diffusé le 25 novembre 2015

2026 *Your Worst Nightmare*, saison 4, épisode 10, diffusé le 3 février 2018

2027 *Your Worst Nightmare*, saison 2, épisode 4, diffusé le 2 décembre 2015

2028 *Your Worst Nightmare*, saison 4, épisode 2, diffusé le 9 décembre 2017

acte d'égoïsme<sup>2029</sup> ». Martha Gever, critique et professeure en culture populaire et médiatique, note la même indifférence envers les aspects psychologiques et surtout sociaux du meurtre dans la fiction télévisée *CSI*, similaire sur plusieurs points aux émissions d'infotainment forensiques :

« [...] les intrigues de *CSI* ne s'articulent pas autour de la compréhension des motivations de ceux qui commettent des crimes. Dans l'ensemble, on se préoccupe remarquablement peu des raisons pour lesquelles les gens tuent, mais beaucoup de la façon dont les gens sont tués.<sup>2030</sup> »

L'absence d'explications rationnelles et sociales livre le spectateur tout entier à une peur d'autant plus grande qu'elle est propagée par un média particulier, la télévision.

Placée au cœur du foyer domestique, la télévision instaure en effet une relation plus intime, plus proche avec le spectateur que ne le fait le cinéma. Sa réception se fait aussi sur un mode plus distrait, ce qui oblige les chaînes à fabriquer des programmes captivants et rythmés afin de garder l'attention du spectateur. Le grand pouvoir d'attraction de la télévision réside aussi dans le fait qu'elle « se présente comme une “empreinte” de la réalité », comme le dit Guy Lochard, spécialiste des médias, puisqu'elle crée « une mise en contact littéralement (im)médiate avec des scènes venant comme magiquement s'afficher sur l'écran.<sup>2031</sup> » C'est ce que souligne également Gray Cavender, professeur en sciences criminelles et sociales, à propos de ce type d'émissions sur le thème du crime :

« La télévision participe au mouvement de la vie contemporaine; ses images visuelles et l'impression qu'elle donne “d'être là” durant les événements, font de la télévision le média le plus suivi et le plus crédible. Notre réalité et même les critères que nous appliquons pour qualifier ce qui est réel, sont médiatisés par le biais de la télévision, laquelle prétend présenter une image non médiatisée de la réalité. La popularité phénoménale de la télévision, la sensation de réalité immédiate et intime qu'elle suscite, ont fait de nous une « société dramatisée », comme l'appelle Raymond Williams. Cette qualification de Williams s'adapte

---

2029 *The New Detectives*, saison 4, épisode 5, “Lasting Impressions”, diffusé le 1<sup>er</sup> décembre 1998

2030 Martha Gever, “The Spectacle of Crime, Digitized: *CSI* – Crime Scene Investigation and Social Anatomy”, *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 8, n° 4, 2005, pp. 445-463 “[...] *CSI* plots do not revolve around efforts to understand the motives of those who commit crimes. Overall, there is remarkably little concern with why people kill but a great deal with how people die.”

2031 Guy Lochard, « Présentation générale: Rouages et mécanismes d'une « machine à communiquer » in Guy Lochard (dir.), *La Télévision*, Paris, CNRS Éditions, 2009 [en ligne : <https://books.openedition.org/editionscnrs/14046>]

particulièrement bien aux émissions de télé-réalité qui se revendiquent du réel alors même qu'elles se fondent sur une théâtralisation des événements.<sup>2032</sup> »

L'hybridation du genre, qui mélange les faits et la fiction, facilite la diffusion de la peur et la conviction que les criminels sont « plus nombreux, plus menaçants et plus dangereux qu'ils ne le sont réellement<sup>2033</sup> » et que la criminalité s'accroît, devenant de plus en plus hors de contrôle, alors même que les chiffres montrent une baisse spectaculaire au cours des années 1990. Nous avons déjà souligné la propension des émissions forensiques à suggérer que les criminels sont plus intelligents que la moyenne « Le tueur qui a fait ça [...] possédait un haut degré d'intelligence<sup>2034</sup> », « Il était très intelligent, très intelligent et très soigneux<sup>2035</sup> » , à qualifier les crimes à la fois d'inconcevables et de banals et le criminel de monstrueux et d'ordinaire « C'est l'individu le plus effrayant que j'ai jamais rencontré parce qu'il frappait au hasard, parce qu'il était tellement discret et tellement ordinaire<sup>2036</sup> », « Les tueurs en série ne suivent aucune règle sauf une : se fondre dans la masse<sup>2037</sup> » , et à privilégier enfin les lieux habituellement tranquilles. Le but est d'imposer dans les esprits l'idée que « les gens commettent aujourd'hui des crimes qu'ils ne commettaient pas avant (du moins, pas aussi souvent).<sup>2038</sup> »

Pour les criminologues et spécialistes en justice pénale Victor Kappeler et Gary Potter, les médias de masse fabriquent de toutes pièces une « mythologie du crime » fondée sur l'idée que « notre mode de vie, notre liberté, notre ordre social et notre

2032 Gray Cavender, "In 'The Shadow of Shadows': Television Reality Crime Programming" in Mark Fishman, Gray Cavender (eds.), op. cit., p. 89 "Television has entered the rhythm of contemporary life; its visual images, its sense of 'being there' at events, make television the most attended and the most believable medium. Our reality, even our criteria for what counts as real, are mediated through television, which claims to present an unmediated picture of reality. Television's phenomenal popularity, its sense of immediate and intimate reality, have made of us what Raymond Williams calls a 'dramatized society'. Williams's characterization is especially apt for reality programming; its reality claims are based on dramatized events."

2033 David Garland, *The Culture of Control: Crime and Social Order in Contemporary Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001 p. 158 "[...] prompts us to think of criminals as more numerous, more threatening, and more dangerous than they typically are."

2034 *Forensic Files* [émission spéciale], "See No Evil", diffusé le 14 juin 2001 « The killer who did this [...] had a high degree of intelligence »

2035 *Forensic Files*, saison 9, épisode 25, "Silk Stalkings", diffusé le 29 décembre 2004 "He was very clever, very clever and very thorough"

2036 Ibid. "He's the absolutely most frightening person that I've ever encountered because he was random, because he was so secretive, because he was so ordinary."

2037 *The New Detectives*, saison 5, épisode 11, "Murder by Numbers", diffusé le 15 février 2000 "Serial killers follow no apparent rules except one: to blend in with everyone else."

2038 Joel Best, *Random Violence: How We Talk About New Crimes and New Victims*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 36 "We talk about crime waves as though there are fashions in crime: people didn't used to commit this crime (or commit it so often), but now they do."

sécurité sont en danger<sup>2039</sup> ». La solution pour y remédier: plus de police, plus de lois, plus de prisons, plus de surveillance et de contrôle social. Une solution qui sert grandement les intérêts du « complexe criminalo-industriel » comme l'appellent Kappeler et Potter<sup>2040</sup> ou « carcéro-industriel » comme le nomme le journaliste Eric Schlosser, qui le décrit ainsi :

«Trois décennies après que la guerre contre le crime a commencé, les États-Unis ont développé un complexe carcéro-industriel constitué d'un ensemble d'intérêts bureaucratiques, politiques et économiques qui encouragent l'augmentation des dépenses d'emprisonnement, quels qu'en soient les besoins réels. Le complexe carcéro-industriel n'est pas une collusion qui orienterait secrètement les politiques de justice pénale du pays. Il s'agit d'une convergence d'intérêts particuliers qui, aux États-Unis, a donné à la construction de prisons un élan visiblement irréversible: des politiciens progressistes et conservateurs qui ont utilisé la peur du crime pour gagner des voix; des zones rurales pauvres pour lesquelles les prisons forment la pierre angulaire de leur développement économique; des entreprises privées pour qui les quelque 35 milliards de dollars dépensés chaque année dans les services pénitentiaires ne sont pas une charge pour les contribuables américains mais un marché lucratif; des représentants du gouvernement dont l'expansion des fiefs est corrélée à celle de la population carcérale. Depuis 1991, le taux des crimes violents a chuté d'environ 20 % aux États-Unis alors même que le nombre de personnes emprisonnées a augmenté de 50 %. Le boom des prisons répond à une logique inexorable. Steven R. Donziger, un jeune avocat qui a dirigé la Commission nationale de justice pénale en 1996, en explique le raisonnement: "Si la criminalité augmente, nous devons construire plus de prisons mais si la criminalité baisse, c'est parce que nous avons construit plus de prisons. Donc, plus il y aura de prisons, plus la criminalité baissera."<sup>2041</sup> »

Si la peur du crime génère d'importantes retombées politiques, économiques et financières, elle représente également un outil de discipline sociale et un moyen

<sup>2039</sup> Victor E. Kappeler, Gary W. Potter, *The Mythology of Crime and Criminal Justice* (Fifth Edition), Long Grove, Waveland Press, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1993) p. 35 "our way of life, freedom, order, and safety are in danger."

<sup>2040</sup> Ibid. p. 58

<sup>2041</sup> Eric Schlosser, "The Prison-Industrial Complex", *The Atlantic* December 1998 "Three decades after the war on crime began, the United States has developed a prison-industrial complex—a set of bureaucratic, political, and economic interests that encourage increased spending on imprisonment, regardless of the actual need. The prison-industrial complex is not a conspiracy, guiding the nation's criminal-justice policy behind closed doors. It is a confluence of special interests that has given prison construction in the United States a seemingly unstoppable momentum. It is composed of politicians, both liberal and conservative, who have used the fear of crime to gain votes; impoverished rural areas where prisons have become a cornerstone of economic development; private companies that regard the roughly \$35 billion spent each year on corrections not as a burden on American taxpayers but as a lucrative market; and government officials whose fiefdoms have expanded along with the inmate population. Since 1991 the rate of violent crime in the United States has fallen by about 20 percent, while the number of people in prison or jail has risen by 50 percent. The prison boom has its own inexorable logic. Steven R. Donziger, a young attorney who headed the National Criminal Justice Commission in 1996, explains the thinking: "If crime is going up, then we need to build more prisons; and if crime is going down, it's because we built more prisons—and building even more prisons will therefore drive crime down even lower."

de détourner l'attention de problèmes plus criants, comme le soulignent d'autres chercheurs comme Stuart Scheingold et William Lyons, tous les deux professeurs en science politique :

« Alors que les conditions de travail devenaient plus pénibles, [...] les élites ont utilisé la menace de punition comme un “fouet social” pour maintenir la discipline au sein d'une main-d'œuvre de plus en plus désorientée. Dans le même temps, les idées sur le marasme économique changeaient. Mais plutôt que de reconnaître ses origines structurelles, les criminologues, les politiciens et autres faiseurs d'opinion ont dirigé l'attention vers le crime et les criminels afin d'entretenir un “climat de discipline sociale”. [...] cette réorientation doit s'entendre comme la réaffirmation de la discipline hégémonique, comme un moyen de détourner l'attention d'une distribution des revenus conduisant à creuser les inégalités entre les classes et à davantage de pauvreté plutôt que comme un contrôle efficace de la criminalité.<sup>2042</sup> »

Cette peur, efficacement distillée par la dramatisation outrancière du crime dans les émissions forensiques et la littérature *true crime*, en amène une autre : la paranoïa, elle aussi un « rouage de la mécanique gothique » comme le dit Judith Halberstam<sup>2043</sup>, spécialiste en études américaines et études de genre. La paranoïa n'est pas nouvelle dans la culture américaine, si l'on se rappelle les sommets qu'elle atteignit durant la guerre froide ou le lendemain de l'assassinat de Kennedy. Mais au cours des années 1990<sup>2044</sup>, elle fait un spectaculaire son retour en force, avant même que ne surviennent les attentats du 11 septembre 2001. Elle resurgit au cinéma, dans des films tels que *Complots*<sup>2045</sup> (*Conspiracy Theory*, 1997), *Ennemi d'État*<sup>2046</sup> (*Enemy of the State*, 1998), *The Truman Show*<sup>2047</sup> (1998) et *Matrix*<sup>2048</sup> (*The Matrix*, 1999), ou à la télévision, notamment

---

<sup>2042</sup> William Lyons, Stuart Scheingold, “The Politics of Crime and Punishment” in Gary LaFree (ed.), *The Nature of Crime: Continuity and Change, Criminal Justice 2000*, vol. 1, Washington, DC, United States Department of Justice, 2000, p. 123 “As working conditions became more onerous, [...] elites used the threat of punishment as a ‘social whip’ to maintain discipline within an increasingly alienated workforce. At the same time, views about economic adversity shifted. Rather than acknowledging its structural sources, criminologists, politicians, and other opinionmakers directed attention to crime and criminals, and, in so doing, nurtured a ‘climate of social disciplining’. [...] this reframing is better understood as a reassertion of hegemonic discipline than as effective crime control – as a way of directing attention away from a redistribution of income leading to more class inequality and poverty.”

<sup>2043</sup> Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 117 “Paranoia is precisely a gothic mechanism [...]”; sur le lien entre gothique et paranoïa, voir aussi Misha Kavka, op. cit. p. 210

<sup>2044</sup> Sur ce sujet, voir Peter Knight, *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files*, London, Routledge, 2000; Harry G. West, Todd Sanders (eds.), *Transparency and Conspiracy: Ethnographies of Suspicion in the New World Order*, Durham, Duke University Press, 2003; Michael Butter, Peter Knight (eds.), *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*, New York, Routledge, 2020

<sup>2045</sup> *Conspiracy Theory*, Richard Donner (réalisateur), USA, Warner Bros., 1997, film 129 min

<sup>2046</sup> *Enemy of the State*, Tony Scott (réalisateur), USA, Touchstone Pictures, 1998, 132 min

<sup>2047</sup> *The Truman Show*, Peter Weir (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1998, 103 min

<sup>2048</sup> *The Matrix*, Larry Wachowski, Andy Wachowski (réalisateurs), Warner Bros., USA, Australia, 1999, 136 min

dans la populaire série *X-Files: Aux frontières du réel* (*The X-Files*, 1993-2002<sup>2049</sup>) avec ses fameuses formules chocs « Ne fais confiance à personne » (*‘Trust No One’*) ou « La vérité est ailleurs » (*‘The Truth is Out There’*). Mais le sentiment paranoïaque ne se borne pas à de sombres affaires d’État. Les programmes télévisés de faits divers et/ou de sciences criminalistiques jettent la suspicion sur les voisins, les intimes, la famille comme en témoignent leurs titres : *Nightmare Next Door*<sup>2050</sup> (Cauchemar juste à côté), *Wives with Knives*<sup>2051</sup> (*Les épouses armées de couteaux*, 2012-2017), *Killer Kids*<sup>2052</sup> (*Les enfants tueurs*, 2011-2015), *Evil Kin*<sup>2053</sup> (*La famille maléfique*, 2013-2016), « *Deadly Neighborhoods*<sup>2054</sup> » (Voisinage meurtrier), « *Neighbor From Hell*<sup>2055</sup> » (Le voisin venu de l’enfer), « *The Killer Beside Me*<sup>2056</sup> » (Le tueur qui vit à mes côtés), « *Enemy Within*<sup>2057</sup> » (L’ennemi de l’intérieur), « *Never Saw It Coming*<sup>2058</sup> » (Je n’ai rien vu venir), etc. L’idée de se méfier de tout le monde et surtout de ses proches n’est nulle part mieux exprimée que dans l’enchaînement d’un pré-générique de *Forensic Files*<sup>2059</sup> où un enquêteur dit, parlant de la victime : « Elle n’avait pas d’ennemis, c’est pourquoi on a pensé qu’il s’agissait d’un cambrioleur », ce à quoi répond le narrateur « Parfois cependant, les amis sont plus dangereux que les ennemis.<sup>2060</sup> »

Or, ce climat paranoïaque conduit fatalement, selon Nicholas Holm, chercheur en études culturelles et médiatiques, à l’acceptation de la culture de la surveillance :

« [...] il y a une adéquation certaine entre, d’une part, l’accroissement de la production et la consommation de récits sur des thèmes paranoïaques et complotistes dans les médias populaires et, d’autre part, la mise en place généralisée des écoutes électroniques, des équipements de surveillance, des systèmes de vidéosurveillance [...]»<sup>2061</sup> »

2049 *The X-files*, Fox Network, 1993-2002

2050 Investigation Discovery de 2011 à 2016

2051 Investigation Discovery, de 2012 à 2017

2052 A&E Networks, de 2013 à 2016

2053 Investigation Discovery, de 2012 à 2017

2054 *Forensic Files*, saison 1, épisode 9, diffusé le 21 novembre 1996

2055 *Your Worst Nightmare*, saison 2, épisode 7, diffusé le 23 décembre 2015

2056 *Your Worst Nightmare*, saison 1, épisode 6, diffusé le 26 novembre 2014

2057 *Forensic Files*, saison 10, épisode 42, diffusé le 7 décembre 2005

2058 *Your Worst Nightmare*, saison 6, épisode 8, diffusé le 24 août 2020

2059 *Forensic Files*, saison 14, épisode 3, “Hell’s Kitchen”, diffusé le 8 octobre 2010

2060 “[investigator]: She didn’t have any enemies, that’s why it was thought to be an intruder case. [Narrator]: But sometimes friends are more dangerous than enemies.”

2061 Nicholas Holm, “Conspiracy Theorizing Surveillance: Considering Modalities of Paranoia and Conspiracy in Surveillance Studies”, *Surveillance & Society*, Vol. 7, n° 1, 2009, pp. 36-48

Diffusées en continu, la peur et son corollaire, la paranoïa, permettent aux émissions forensiques de démontrer aux spectateurs le bien-fondé des technologies de surveillance, qu'il s'agisse par exemple de la mise en place des fichiers de données ou de la vidéosurveillance. Ainsi, dans l'épisode de *The New Detectives*, sur le meurtre déjà évoqué de Thora Rose commis en 1963, la voix-off du narrateur ne tarit pas d'éloges sur les prouesses du Système d'identification automatique des empreintes digitales AFIS grâce auquel le criminel a pu être identifié, quarante ans plus tard :

« L'affaire n'a pas été résolue, le dossier a été classé et le meurtrier de Thora Rose courait toujours en liberté. Il faudra attendre trente ans pour que la technologie permette de l'attraper. [...] un nouveau système informatisé de comparaison d'empreintes digitales venait d'être connecté. [...] dans une autre pièce, l'énorme ordinateur central AFIS recherche une correspondance parmi les millions d'empreintes digitales numérisées. En moins d'une heure, il accomplit un travail qui prendrait normalement des mois. [...] Le système AFIS a eu des résultats remarquables : au cours de sa première année d'existence, il a permis à la police de San Francisco de résoudre huit-cent-seize affaires non élucidées, dont cinquante-deux étaient des homicides.<sup>2062</sup> »

Un autre épisode, intitulé *Sous l'œil de la caméra (In the Camera's Eye<sup>2063</sup>)*, célèbre les bienfaits de la vidéosurveillance. L'employé d'une station-service est tué au cours d'un cambriolage. Le suspect, appréhendé grâce aux caméras vidéo placées dans le magasin, affirme que le coup de revolver est parti accidentellement alors qu'il luttait avec la victime dans un local attendant. La voix-off indique que « les détectives ont cherché dans chaque image de la vidéo, la preuve que Jason Rhodes mentait et que le meurtre avait été prémédité.<sup>2064</sup> » Aidés d'un nouveau logiciel<sup>2065</sup> permettant d'augmenter la netteté des images de vidéosurveillance, les policiers découvrent

---

<sup>2062</sup> *The New Detectives*, saison 2, épisode 9, "Death Grip", diffusé le 17 juin 1997 "The case was unsolved, the files were shelved and the murderer of Thora Rose went free. 30 years would pass before time and technology would flush him out. [...] a new computerized system of fingerprint comparison went online. [...] in another room the massive AFIS mainframe searches through millions of digitized fingerprints, looking for a match; in less than an hour, it completes a job that would ordinarily take months. [...] The AFIS system has had remarkable results; during its first year of operation, San Francisco police were able to clear 816 unsolved cases including 52 homicides."

<sup>2063</sup> *The New Detectives*, saison 7, épisode 16, "In the Camera's Eye", diffusé le 11 juin 2002

<sup>2064</sup> "Detectives scrutinized the video frame by frame looking for proof that Jason Rhodes was lying and that the murder had been premeditated."

<sup>2065</sup> Selon un article du *Wall Street Journal*, il s'agit d'un logiciel baptisé Vitale (pour Video Imaging Tool for Aiding Law Enforcement), mis au point au moment de l'enquête, en 1995, par le laboratoire national d'Oak Ridge, dépendant du département de l'Énergie de l'État du Tennessee. [En ligne : <https://www.wsj.com/articles/SB919195112421702500>]

finalement que l'attaquant a fait feu dès qu'il est entré dans le magasin. Le narrateur puis l'un des inspecteurs déclarent tour à tour :

« [...] une seule image de la vidéo a fait la différence pour prouver le meurtre au premier degré. [L'inspecteur] "Ce que le laboratoire national d'Oak Ridge a fait sur ce court fragment de vidéo est comparable à ce qu'on fait quand on cherche l'ADN d'une goutte ou d'un cheveu; c'était aussi crucial. Sans leur travail, nous n'avions pas ce que j'appellerais l'ADN-vidéo de cette affaire." [...] Le crime de Jason Rhodes a été dévoilé grâce à une technologie de pointe.<sup>2066</sup> »

Quant à l'ADN, il reste la star indétrônée de la preuve absolue, facile et rapide à obtenir, autant dans les émissions que dans les fictions forensiques. Peu importe si, dans la réalité, « moins de 1 % des crimes graves sont résolus<sup>2067</sup> » grâce à lui et s'il faut attendre des mois pour un éventuel résultat. Michael Lynch résume ainsi la ferveur quasi religieuse qu'il suscite, bien qu'il ne soit qu'une « preuve circonstancielle<sup>2068</sup> », c'est-à-dire indirecte :

« De plus en plus, "l'ADN" définit les identités, les chances, les destinées et les responsabilités, il devient, dans le discours populaire, un instrument de justice, un moyen sûr pour déterminer la culpabilité et l'innocence. [...] la preuve ADN s'est vue conférer un statut de preuve exceptionnelle, au point qu'elle est devenue « l'arbitre scientifique de la vérité », qui révèle la fragilité de toutes les autres formes de preuves en matière pénale. C'est comme si "l'ADN" transcendait l'humain et la conviction morale des preuves criminelles, les avait remplacées au sein d'un monde imaginaire et fantasmé dans lequel les preuves scientifiques et la certitude sont inattaquables et mathématiques. [...] nous parlons ici des discours propagés non seulement dans la culture populaire et repris en écho par les politiciens ambitieux, mais aussi par les juges, les avocats pénalistes, les scientifiques en criminalistique et de nombreux universitaires.<sup>2069</sup> »

---

2066 "[...] one isolated video had been the difference in proving first degree murder. [detective] "I would compare what Oak Ridge national lab did on this one little section of video to one drop or hair of DNA; it was that crucial. Without what they did we didn't have what I would consider the video DNA for this case. [...] Jason Rhodes crime was exposed through state-of-the-art technology."

2067 Victor E. Kappeler, Gary W. Potter, op. cit. p. 58 "Less than 1 % of serious crimes are solved by DNA."

2068 Michael Lynch, Simon A. Cole, Ruth McNally, Kathleen Jordan, op. cit. p. 346 "[...] DNA evidence is, like other evidence, circumstantial."

2069 Ibid. p. 336-340 "Increasingly, 'DNA' articulates identities, prospects, fates, and liabilities, and in popular discourse it becomes an instrument of justice – a sure means for determining guilt and innocence. [...] DNA evidence has been granted exceptional evidentiary status – to the point of becoming "a scientific arbiter of truth" that exposes the fallibility of all other forms of criminal evidence. It is as though 'DNA' has transcended the mortal realm and moral certainty of criminal evidence and taken its place in a dream world of unassailable scientific evidence and mathematical certainty. [...] we are referring here not only to views expressed in popular culture and echoed by ambitious politicians, but also to opinions expressed by judges, criminal lawyers, forensic scientists, and many academic analysts."

Un épisode de *Forensic Files*<sup>2070</sup> fournit une illustration exemplaire de ses propos : un homme est inculpé de meurtre à la suite du témoignage de la victime rescapée, qui pense l'avoir reconnu. Les échantillons d'ADN recueillis sur la scène de crime l'innocente définitivement. Le narrateur et de la procureure interviewée incriminent de concert le témoignage pour mieux valoriser l'ADN :

« [Narrateur] Eskridge a laissé derrière lui de précieuses preuves ADN, plus fiables que n'importe quel témoin oculaire. [...] Les autorités citent cette affaire comme un cas d'école concernant les identifications des témoins oculaires qui doivent être accueillies avec scepticisme, surtout quand le témoin est soumis à un stress extrême.

[Procureure] Vous avez un témoin oculaire qui est absolument certain de reconnaître son agresseur mais vous avez des preuves scientifiques et ADN qui vous disent le contraire.<sup>2071</sup> »

En conclusion de l'épisode, l'un des inspecteurs s'enthousiasme : « [...] chapeau bas à l'ADN [...] c'est prometteur pour la justice.<sup>2072</sup> »

Tout à leur célébration aveugle, ces émissions n'évoquent jamais les critiques adressées à l'encontre de certaines pratiques autour de l'ADN. Ainsi, un autre épisode de *Forensic files*<sup>2073</sup> suggère qu'un test ADN mis au point récemment donne aux enquêteurs une photographie du criminel et qu'ils n'ont plus qu'à se rendre chez lui pour l'arrêter. Dès le générique, la voix-off annonce avec emphase au spectateur que l'affaire dont il est question – la traque d'un tueur en série à Baton Rouge – « est entrée dans l'histoire des sciences criminalistes lorsque les scientifiques ont littéralement vu, dans les gènes, la description physique du tueur.<sup>2074</sup> » Ce test, « DNAWitness », a été mis au point par le Dr Tony Frudakis qui a ensuite offert ses services à la police et au FBI. Le test serait capable de déterminer « l'ascendance exacte<sup>2075</sup> » du meurtrier à partir de ses traces ADN. Autrement dit, il pourrait donner ses origines ethniques.

2070 *Forensic Files*, saison 13, épisode 21, "Smiley Face", diffusé le 22 mai 2009

2071 "[Narrator]: Eskridge left valuable dna evidence behind, more reliable than any eyewitness. [...] Authorities cite the case as a reason to be skeptical of eyewitness identifications, especially when the witness is under extreme duress. [Prosecutor]: you have an eyewitness identification, which is as certain as certain can be, but you have science and DNA evidence telling you otherwise."

2072 "[...] hats off to DNA; [...] that says a lot for justice."

2073 *Forensic Files*, saison 10, épisode 15, "Tight Fitting Genes", diffusé le 14 septembre 2005

2074 "This case made forensic history when scientists saw, in these genes, literally the killer's physical description."

2075 La Voix-off: "This new test called DNA witness ascertains the exact ancestry of an individual based on information in their DNA."

Sans jamais évoquer les vives et nombreuses critiques<sup>2076</sup> sur les problèmes d'éthique et de fiabilité qu'a soulevés, à l'époque, l'utilisation du test dans le cadre d'une enquête policière, l'émission nous le présente comme une révolution forensique. Sauf que, finalement, le tueur est capturé suite à la diffusion d'un banal portrait-robot réalisé sur les indications d'une victime survivante. Le test de Frudakis n'a servi à rien dans l'enquête, pas plus que le « profiling » du FBI<sup>2077</sup>.

Frudakis est de nouveau célébré dans un autre épisode de *Forensic Files* où, là encore, le profil ethnique du tueur ne sert ni à faire avancer l'enquête, ni même à masquer l'incompétence de la police qui avait « oublié » d'interroger et de prélever l'ADN d'un homme proche de l'une des victimes. Comble de l'ironie, celui-ci n'est arrêté que parce qu'il se rend de lui-même à la police<sup>2078</sup>. La dangerosité du profilage ethnique, rendu possible avec les tests ADN, est ainsi passée sous silence au même titre que les méthodes douteuses de recoupement ADN, à la limite de la légalité. L'épisode de *48 Hours*, déjà évoqué sur le tueur en série Joseph DeAngelo, mais à la suite de son arrestation et de son procès en 2020, il a été enrichi de nouvelles séquences pour une rediffusion la même année<sup>2079</sup>. Cette nouvelle version ne mentionne à aucun moment les moyens employés par la police et le FBI pour identifier le tueur : opérant sous un faux compte, ils ont entré le profil ADN trouvé sur l'une des scènes de crime dans les plus grandes bases de données généalogiques privées et publiques, FamilyTreeDNA, MyHeritage et GEDmatch. Le profil concorde avec celui d'une femme ayant donné son ADN, comme des millions d'autres, pour rechercher ses ancêtres et qui se trouvait liée génétiquement aux arrière-arrière-arrière-grands-parents du tueur. La méthode, que la police s'était bien gardée de divulguer, a été vivement dénoncée par les journalistes et les juristes car elle posait le problème majeur de l'accès à des données génétiques hors de tout contrôle judiciaire. *48 Hours*, qui n'ignore pas les débats juridiques et moraux suscités par l'affaire, ne les évoque que sous la forme d'un plan sur une page du site GEDmatch qui prévenait ses utilisateurs. Le plan est

---

2076 Voir, par exemple, Nicholas Wade, "For Sale: A DNA Test to Measure Racial Mix", *New York Times*, 1<sup>er</sup> octobre 2002; Marcus Franklin, "Race Gleaned from DNA Causes Debate", *Tampa Bay Times*, 11 janvier 2004; Jessica Snyder Sachs, "DNA and A New Kind of Racial Profiling", *Popular Science*, 11 juin 2004

2077 Ils se sont trompés : ils assuraient que le tueur était Blanc alors qu'il était Noir.

2078 *Forensic Files*, saison 12, épisode 15, "Good as Gold", diffusé le 28 janvier 2008

2079 *48 Hours Mystery*, saison 30, épisode 34, "The Golden State Killer", diffusé le 22 août 2020

si rapide (quatre secondes) qu'il est impossible pour le téléspectateur de lire quoi que ce soit. Et pendant qu'il s'affiche à l'écran, le narrateur professe que la fin justifie les moyens :

« Ce sont les nouvelles technologies qui ont provoqué la chute de DeAngelo : le profil génétique du tueur du Golden State, qui avait été intégré aux données généalogiques du site internet GEDmatch.com, se trouvait correspondre au matériel génétique stocké là par l'un des parents de DeAngelo.<sup>2080</sup> »

Le spectateur n'en saura pas plus.

Présenter la preuve ADN comme une vérité absolue permet également aux émissions forensiques de glorifier sans retenue et sans critique les vertus des bases de données génétiques. Pour ce faire, ils prennent des affaires criminelles restées longtemps irrésolues, des *cold cases* qui trouvent un dénouement heureux grâce à celles-ci. Peu importe si la plupart du temps, l'incompétence de la police est en réalité responsable de l'impasse judiciaire. Un épisode de *Forensic Files*<sup>2081</sup> sur le meurtre de Janet Siclari, commis en 1993 alors qu'elle était en vacances en Caroline du Nord, fait ainsi la promotion des bases de données. Malgré les prélèvements ADN et malgré l'interrogatoire de plus de deux-cent personnes, la police, aidée du FBI, n'a ni suspect, ni arme du crime. La faute, explique le narrateur, incombe à la faiblesse des tests de l'époque : « en 1993, les tests ADN n'étaient pas aussi perfectionnés qu'aujourd'hui.<sup>2082</sup> » L'inspecteur chargé de l'enquête intervient pour dire combien le cas était « terriblement frustrant et terriblement déchirant.<sup>2083</sup> » Le narrateur reprend sur un ton sinistre : « Les mois sont devenus des années et l'affaire est restée sans réponse.<sup>2084</sup> » Après le témoignage désespéré d'une amie de la victime, il continue :

« Mais pendant cette période, le FBI a mis au point un moyen pour chaque État d'accéder aux profils ADN collectés dans les autres États. [...] ce nouveau système a été un don du ciel, ils ont appelé cette base de données CODIS, pour Combined DNA Indexing System. C'est ainsi qu'en 1997, presque cinq ans après le meurtre

---

2080 "New technology was DeAngelo's downfall; the Golden State killer genetic profile had been plugged into the genealogical website GEDmatch.com and it returned a link to the genetic materials stored there by one of DeAngelo's relatives."

2081 *Forensic Files*, saison 12, épisode 11, "A Cinderella Story", diffusé le 24 décembre 2007

2082 "At the time, in 1993, DNA testing wasn't as advanced as it is today."

2083 "So it was extremely frustrating and extremely heartbreaking."

2084 "Months stretched into years and the case turned cold."

de Janet Siclari, la police de la Caroline du Nord a entré le profil ADN du tueur dans le système CODIS et ils ont obtenu une correspondance.<sup>2085</sup> »

L'épisode se termine sur la condamnation du criminel, tandis que la voix-off conclut, dépitée, qu'un seul « juré était contre la peine de mort et par conséquent, Berry a été condamné à la prison à vie<sup>2086</sup> ». Dans *The New Detectives*<sup>2087</sup>, le commentaire du narrateur sur la capture du meurtrier presque trente après métaphorise le système automatisé des empreintes digitales en bras de la justice : « AFIS, une avancée phénoménale dans l'identification des criminels, a enfin obtenu justice pour Thora Rose.<sup>2088</sup> » Tout cet arsenal de surveillance n'apparaît jamais comme tel mais comme un outil technoscientifique efficace pour rendre la justice et punir le criminel. Lorsque la base fédérale CODIS est qualifiée de « don du ciel », il n'est jamais précisé que si l'ADN des criminels condamnés y est stocké, celui de toutes les personnes interpellées s'y trouve aussi<sup>2089</sup>. Comme le soulignent Lynch et ses co-auteurs :

« [...] L'«ADN» [...] est utilisé pour soutenir et même promouvoir la peine de mort, et plus généralement son exploitation élargie accroît la capacité de l'État à surveiller et à contrôler avec précision la conduite des individus.<sup>2090</sup> »

Ainsi, l'imaginaire forensique de la scène de crime est clairement mis à contribution pour promouvoir la « culture de la surveillance », même si celle-ci ne saurait prévenir les crimes et même si, la plupart du temps, le meurtrier est capturé par hasard ou simplement parce que l'enquête a été correctement menée. On ne peut s'empêcher de faire un parallèle avec les propos du sociologue David Lyon au sujet des attentats du 11 septembre :

« On part du principe que des réponses hautement technologiques sont nécessaires et peu importe si, à l'origine, les terroristes s'étaient servis de technologies

---

2085 “But during that period of time, the FBI developed a way for every state to access DNA profiles collected in other states. [...] this new system was a godsend, and they called the database Codis, or Combined DNA Indexing System. So, in 1997, almost 5 years after Janet Siclari’s murder, North Carolina officials entered the killer’s DNA profile into the CODIS system and they got a match.”

2086 « But this particular juror was the only one against the death penalty, so Berry was sentenced to life in prison [...]”

2087 *The New Detectives*, saison 2, épisode 9, “Death Grip”, diffusé le 17 juin 1997

2088 AFIS, a phenomenal breakthrough in criminal identification, has finally obtained justice for Thora Rose.

2089 Simon A. Cole, « La saisie de l'ADN aux États-Unis et au Royaume-Uni à des fins d'identification des individus : origines et enjeux » in Ayse Ceyhan, Pierre Piazza (eds.), *L'identification biométrique: champs, acteurs, enjeux et controverses*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, p. 69

2090 Michael Lynch, Simon A. Cole, Ruth McNally, Kathleen Jordan, op. cit. p. 345 “[...] ‘DNA’ [...] has been used to support and even promote the use of the death penalty, and more generally its expansive use enhances the state’s ability to monitor and control the detailed conduct of individuals.”

relativement vieilles, d'avions en circulation depuis 30 ans, de couteaux aiguisés et ainsi de suite.<sup>2091</sup> »

Les émissions forensiques n'ont pas le monopole de l'éloge de la « culture de la surveillance ». Il est également présent dans les fictions du même genre et, plus largement encore, dans d'autres programmes télévisés au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, le plus emblématique étant l'émission de téléréalité *Big Brother* (*Loft Story* dans sa version française), comme l'explique Lyon :

« S'il est vrai en effet qu'il existe un courant de la culture populaire autour du thème de la surveillance qui est alarmiste, troublé, hanté, complotiste, d'autres courants non seulement rassurent sur la réalité de la surveillance ou soutiennent l'idée que la surveillance est une composante nécessaire de la vie contemporaine, mais encouragent encore le dévoilement volontaire. [...] Ainsi, loin de la perspective terrifiante de perdre sa liberté et sa dignité (dans *1984*) ou la preuve de son identité ("usurpation d'identité") (dans le film *The Net*<sup>2092</sup>, 1995), des émissions policières comme *CSI* supportent de manière inconditionnelle l'idée que les caméras de vidéosurveillance sont "vraiment utiles" et les émissions de téléréalité comme *Big Brother* glorifient la transparence totale de la vie auprès de ses spectateurs.<sup>2093</sup> »

Quant au message généralement délivré par le cinéma, Lyon remarque que « le public attend toujours le film qui lui dirait autre chose que "tu dois t'y faire!"<sup>2094</sup> ». Si la culture de la surveillance s'accélère dans les deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, elle redouble et se transforme en « surveillance sécuritaire » après les attentats du 11 septembre : observer et être observé fait aujourd'hui partie de notre vie quotidienne<sup>2095</sup>.

Difficile, dans ce contexte, de considérer la série photographique *Nightsuns* (1998-2012) du peintre américain David Deutsch comme purement fortuite. Lorsqu'au début

---

<sup>2091</sup> David Lyon, "Surveillance after September 11", *Sociological Research Online*, Vol. 6, issue 3, pp.116-121 "No matter that the original terrorism involved reliance on relatively aged technologies – jet aircraft of a type that have been around for 30 years, sharp knives, and so on – it is assumed that high-tech solutions are called for."

<sup>2092</sup> Titre français *Traque sur internet*

<sup>2093</sup> David Lyon, *Surveillance Studies: An Overview*, Cambridge, Polity Press, 2007, p. 139 "While it is true that one strand of the surveillance genre is indeed alarmist, unsettling, haunting, conspiratorial, other strands of popular culture may not only reassure about the realities of surveillance or support the view that surveillance is a necessary dimension of life today but even encourage deliberate disclosure. [...] So, far from the terrifying prospect of losing one's freedom and dignity (in Nineteen Eighty-Four) or one's means of identification ('identity theft') (in the movie, *The Net*, 1995), police TV shows like *CSI* give uncritical credence to the view that CCTV cameras 'really work' and reality TV shows such as *Big Brother* make full, intimate visibility to watchers a commendable condition."

<sup>2094</sup> Ibid. p. 152 "[...] audiences will have to wait for the movie that says more than 'get over it!'"

<sup>2095</sup> David Lyon, *The Culture of Surveillance: Watching as a Way of Life*, Cambridge, Polity Press, 2018 [édition numérique, non paginée]

des années 1990, le peintre de paysages s’empare de la photographie, il l’utilise comme support technique à sa création picturale. Certaines images de *Nightsuns* ont ainsi servi de base à quelques peintures de sa série *Surveillance* (1995-2002). Il a progressivement estimé que ses photographies « avaient une valeur en elles-mêmes<sup>2096</sup> » et la pratique photographique est devenue un mode d’expression à part entière. Les images de la série *Nightsuns* sont des vues en surplomb de maisons résidentielles que Deutsch a photographiées la nuit, depuis un hélicoptère volant à basse altitude (environ 122 mètres<sup>2097</sup>) et sur lequel était fixé un puissant projecteur. Son dispositif était en tout point similaire à celui de la police lorsqu’elle cherche un fugitif ou lorsqu’elle effectue une mission de surveillance. Les maisons et les jardins, en noir et blanc, sont ainsi plongés dans un clair-obscur inquiétant, partiellement éclairés par un cercle de lumière blanche. L’esthétique « à la Weegee » et le procédé aérien placent la série au croisement des deux imaginaires si étroitement associés dans les émissions forensiques, celui de la scène de crime et celui de la surveillance. Le vélo d’enfant abandonné sur l’herbe (*Untitled*, 2000<sup>2098</sup>), les chaises de jardin renversées (*Untitled*, 2012<sup>2099</sup>), l’échelle laissée contre un mur (*Yard*, 2000<sup>2100</sup>), la voiture mal garée (*Car Wreck*, 1998<sup>2101</sup>), la grille ouverte (*Lava*, 2000<sup>2102</sup>), l’auvent opaque (*Untitled*, 2000<sup>2103</sup>), le réduit aveugle (*Untitled* 2000<sup>2104</sup>), les jardins trop manucurés (*F-Chord*, 2000<sup>2105</sup>) ou le terrain vague (*High Desert Ghost House*, 2001<sup>2106</sup>) peuvent se lire comme de potentielles scènes de crime tandis que la vue plongeante et la lumière intrusive convoquent l’idée du panoptique et de l’omniscience du pouvoir disciplinaire. S’agit-il de « maisons du crime » ou de citoyens sous surveillance ?

2096 Interview donnée en septembre 2012 pour le magazine en ligne *Whitehot Magazine of Contemporary Art*: <https://whitehotmagazine.com/articles/in-conversation-with-david-deutsch/2637>

2097 La précision provient du court texte explicatif affiché sur le site du Metropolitan Museum of Art de New York sur la page dédiée aux seize photographies de la série, acquises par le musée en 2001: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284616>

2098 David Deutsch, 16 Aerial Views of Houses from the ‘Night Sun’ Series, 2000, Gelatin silver prints, 25 x 33,2 cm [each], Metropolitan Museum of Art, New York

2099 David Deutsch, *Untitled*, 2012, digital inkjet print, 24 x 36 cm, collection de l’artiste, New York

2100 David Deutsch, *Yard*, 2000, Gelatin silver print, 30 x 40 cm, collection de l’artiste, New York

2101 David Deutsch, Phil Grauer, *Car Wreck*, 1998, Gelatin silver print, 30 x 40 cm, collection de l’artiste, New York

2102 David Deutsch, *Lava*, 2000, Gelatin silver print, 30 x 40 cm, collection de l’artiste, New York

2103 David Deutsch, *Untitled*, 2000, Resin-coated Gelatin silver b&w print, 11 x 14 cm, collection de l’artiste, New York

2104 David Deutsch, 16 Aerial Views of Houses from the ‘Night Sun’ Series, 2000, Gelatin silver prints, 25 x 33,2 cm [each], Metropolitan Museum of Art, New York

2105 David Deutsch, *F-Chord*, 2000, Gelatin silver print, 30 x 40 cm, collection de l’artiste, New York

2106 David Deutsch, *High Desert Ghost House*, 2001, Gelatin silver print, 30 x 40 cm, collection de l’artiste, New York

Alors que les photographies de la première période 2000-2008 sont en noir et blanc et vides de toute présence humaine, les dernières images, datées de 2012, sont en couleur et certaines d'entre elles présentent des lieux pas tout à fait déserts. Un cliché retient notamment l'attention<sup>2107</sup>. Il montre un jardin et une terrasse avoisinante pris dans le faisceau lumineux d'un projecteur. Le jardin est jonché d'un bric-à-brac de pots de toutes sortes, de chaises, de poubelles et d'autres objets, impossibles à identifier. La vue aérienne et la nuit rendent la compréhension immédiate laborieuse mais on finit par y distinguer un homme debout, probablement en train de fumer. Alors que les images précédentes de maisons vides ou endormies pouvaient introduire une ambivalence dans le sentiment de surveillance, la présence de cet homme, observé à son insu, place le spectateur dans la position désagréable du voyeur et de l'espion. Car le plus troublant est que l'homme dans son jardin ne semble pas se rendre compte de la présence du puissant projecteur et de l'hélicoptère à quelques mètres au-dessus de lui. Cette photographie illustre visuellement la culture de la surveillance contemporaine telle que Lyon la définit : non plus seulement un « réseau de renseignements et de sécurité mondial et tentaculaire<sup>2108</sup> » mais « un mode de vie », chacun de nous étant en mesure « d'observer et de surveiller les autres<sup>2109</sup> ».

Autre exemple artistique de l'imaginaire « forensique panoptique », celui de la série *Houses* du duo américain déjà cité Martin Hyers et William Mebane. Réalisé en 2009, soit deux ans après leur recensement photographique d'objets, le projet s'articule autour de la dislocation du rêve américain. La crise des *subprimes* (prêts immobiliers à risque) qui a jeté à la rue des milliers de familles américaines constitue en effet leur point de départ<sup>2110</sup>. Devenue une sorte de devise nationale, cette formule « rêve américain » semble apparaître pour la première fois en 1931 sous la plume de l'historien James Truslow Adams dans son essai, *The Epic of America*. Le rêve se traduit, selon lui, dans le droit de chacun de prétendre à « la liberté et à la recherche du bonheur<sup>2111</sup> ». Il le définit comme :

<sup>2107</sup> David Deutsch, *Untitled*, 2012, digital inkjet print, 24 x 36 cm, collection de l'artiste, New York

<sup>2108</sup> David Lyon, *The Culture of Surveillance*, op. cit. “[...] the octopus tentacles of global intelligence and policing networks [...]”

<sup>2109</sup> Ibid. “[...] there is a potential to observe or monitor others [...]”

<sup>2110</sup> Appel vidéo avec William Mebane le 3 novembre 2021

<sup>2111</sup> James Truslow Adams, *The Epic of America*, Boston, Little, Brown and Company, 1931, p. 8 “[...] of the ordinary man to hold fast to those rights to ‘life, liberty, and the pursuit of happiness’ which were vouchsafed to us in the past in vision and on parchment.”

« [...] ce rêve d'une terre où tout le monde aurait une vie meilleure, plus riche et plus gratifiante, où chacun aurait des perspectives d'avenir selon ses capacités ou ses réussites. [...] Ce n'est pas seulement un rêve de belles voitures et de gros salaires, mais le rêve d'un ordre social au sein duquel chaque homme et chaque femme pourront atteindre le maximum de son envergure selon ce que lui permettent ses capacités naturelles, et être reconnu par les autres pour ce qu'il ou elle est, indépendamment des hasards de sa naissance ou de sa position sociale.<sup>2112</sup> »

Un vœu pieux suffisamment vague pour répondre à toutes les aspirations. Comme le fait remarquer l'historien Jim Cullen, « les rêves américains sont nombreux et leurs attraits reposent à la fois sur leur diversité et leur singularité.<sup>2113</sup> » Prise dans ses acceptations les plus larges et les plus populaires, la notion induit l'idée d'égalité des chances, d'ascension sociale et d'accomplissement individuel possibles et souhaitables et, enfin, du droit fondamental à la propriété. Ce dernier, le plus emblématique du rêve américain, est longtemps symbolisé par les *Levittown* baptisées d'après le nom de leur promoteur Levitt & Sons et ce n'est pas un hasard si Hyers et Mebane commencent leur projet par la première d'entre elles, construite sur Long Island : un gigantesque lotissement de 17 400 maisons identiques<sup>2114</sup>, alignées les unes à côté des autres sur un peu plus de mille-six-cents hectares, bâti en quatre ans seulement (1947-1951) selon un processus de fabrication et d'assemblage à la chaîne. Le modèle de base, la *Cape Cod*, coûte environ sept mille dollars pour une surface de soixante-dix mètres carrés, fabriquée de plain-pied, qui comprend deux chambres, une cuisine entièrement équipée et, pour certaines, une télévision « intégrée dans l'escalier<sup>2115</sup> ». La loi G.I. Bill de 1944 garantit le prêt pour les vétérans et réduit leur mise de fond à quatre-cents dollars. Levitt & Sons ouvre la voie au développement suburbain à grande échelle de l'après-guerre, à cette banlieue pavillonnaire devenue rapidement un puissant marqueur de l'identité blanche et de la culture américaine. L'industrialisation et les faibles coûts des Levittown en font un symbole de l'accession à la propriété pour

2112 Ibid. p. 404 “[...] that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement. [...] It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of a social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position.”

2113 Jim Cullen, op. cit. p. 7 “[...] there are many American Dreams, their appeal simultaneously resting on their variety and their specificity.”

2114 Jusqu'en 1949, un seul modèle de maison, le modèle Cape Cod, est disponible; Levitt propose ensuite un deuxième modèle, le Ranch.

2115 Bruce Lambert, “At 50, Levittown Contends with Its Legacy of Bias”, *New York Times*, 28 décembre 1997

tous<sup>2116</sup>, ou presque. Car aujourd'hui, les Levittown incarnent moins la face radieuse du rêve américain que son revers le plus sombre : la ségrégation raciale ouverte et même revendiquée, inscrite « en majuscules et en gras<sup>2117</sup> » dans la clause 25 du contrat de vente, lequel stipulait que la maison ne pouvait pas « être utilisée ou occupée par une personne d'une autre race que caucasienne<sup>2118</sup> ». Un recensement montrait, encore en 1990, que 97,37 % des résidents étaient des Blancs<sup>2119</sup>. Au-delà du racisme patent de la firme Levitt & Sons, laquelle continuera longtemps sa sélection d'acheteurs selon des critères raciaux malgré un arrêt de la Cour suprême rendant la pratique illégale, les Levittown symbolisent aussi le racisme de l'administration gouvernementale. En effet, si la loi G.I. Bill aide généreusement les vétérans à se réinsérer, elle n'est pas destinée aux vétérans Noirs. Martin Luther King dénonçait cette loi qui creusait les inégalités et freinait largement la progression sociale des Afro-Américains :

« Les anciens combattants ont bénéficié d'avantages exceptionnels leur permettant d'acheter des maisons sans liquidité, avec des taux d'intérêt bas et des conditions de remboursement plus faciles. Ils pouvaient négocier des prêts auprès des banques pour créer leur entreprise, avec le gouvernement comme caution. [...] C'est ainsi que la nation entendait compenser les années que le vétéran avait perdues dans ses études, sa carrière ou ses affaires. [...] Bien sûr, le Noir n'y a pas eu droit.<sup>2120</sup> »

Pour accorder ou non un prêt immobilier subventionné, l'administration en charge des vétérans se basait sur les mêmes critères que l'administration fédérale du logement (*Federal Housing Administration*), laquelle pratiquait depuis les années 1930 le *Redlining*, c'est-à-dire qu'elle notait les différents quartiers selon l'ethnie de leurs habitants et les quartiers majoritairement Noirs étaient marqués d'un trait rouge. Ainsi, les populations Noires avaient peu de chances d'obtenir un prêt subventionné et n'avaient pas d'autres choix que de rester entre elles, dans des quartiers dévalorisés

---

<sup>2116</sup> Sur les Levittown, voir le témoignage et l'étude du sociologue Herbert J. Gans, *The Levittowners: Ways of Life and Politics in the New Suburban Community*, New York Columbia University Press, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 1967)

<sup>2117</sup> *New York Times*, art. cit.

<sup>2118</sup> Ibid. "It stated that the home could not 'be used or occupied by any person other than members of the Caucasian race.'"

<sup>2119</sup> Ibid. "While the community has more minority residents than ever, it remains overwhelmingly white — 97.37 percent in the 1990 census."

<sup>2120</sup> Martin Luther King, op. cit. "Veterans were given special concessions enabling them to buy homes without cash, with lower interest rates and easier repayment terms. They could negotiate loans from banks to launch businesses, using the government as an endorser of any losses. [...] In this way, the nation was compensating the veteran for his time lost, in school or in his career or in business. [...] Certainly the Negro has been deprived."

et progressivement marginalisés<sup>2121</sup>. En plus de symboliser aujourd’hui le racisme endémique de l’Amérique, la Levittown de Long Island incarne aussi la désillusion du rêve américain après la crise des *subprimes* et ses millions de saisies immobilières, un retour au réel douloureux d’une société plus que jamais inégalitaire et divisée.

Hyers et Mebane ne s’arrêtent toutefois pas aux maisons de Long Island et élargissent leur périmètre à quinze autres États. Au total, ils ont photographié quelques mille-huit-cents maisons individuelles de différentes banlieues, des plus cossues aux plus modestes. S’ils n’emploient que des films couleur, ils revendiquent, comme pour leur série *Empire*, la filiation esthétique avec Weegee et avec la photographie judiciaire de scène de crime<sup>2122</sup> : ils photographient exclusivement de nuit et utilisent un flash de studio surpuissant qu’ils ont installé sur le toit de leur voiture. L’éclairage au flash illumine chaque façade dans ses moindres détails mais laisse ses abords dans le noir le plus opaque, ce qui a pour effet de l’isoler. La puissance de la lumière donne aux fenêtres un aspect aveugle, impénétrable et inquiétant. Les maisons semblent refermées sur elles-mêmes, il s’en dégage une atmosphère de claustrophobie. Ces images rappellent celles que les émissions forensiques présentent lorsqu’elles font le récit d’un massacre familial : une façade soignée mais close et trop silencieuse, comme celle de la maison cossue de la famille List<sup>2123</sup>, derrière laquelle des actes d’une violence indicible ont été commis. La référence au gothique suburbain est indéniable d’autant plus que l’accession à la propriété, au cœur de la crise des *subprimes*, fait également partie de l’idéal domestique américain. L’impression de malaise que suscitent ces façades muettes est encore renforcée encore par les espaces situés devant elles, sur la rue, espaces ordonnés, anonymes, sans trace d’objets personnels. Ces images, comme celles de Deutsch, peuvent s’interpréter diversement : que représente ce projecteur braqué sur une maison ? Appartient-il aux policiers sur les lieux d’un crime familial ou d’un *serial killer* ? Est-ce une mise sous surveillance du rêve américain ou sa scène de crime allégorique ?

---

<sup>2121</sup> Sur le redlining, voir Molly Simons, “The Legacy of Levittown: What the Post-WWII Suburbanization of Long Island Reveals about the Racial Wealth Gap Today”, *The First-Year Papers*, Trinity College Publication, 2020 [en ligne : <https://digitalrepository.trincoll.edu/fypapers/109/>] ou Caroline Rolland-Diamond, *Black America. Une histoire des luttes pour l’égalité et la justice (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Éditions La Découverte, 2019 (1<sup>re</sup> éd. 2016)

<sup>2122</sup> Notamment celles des archives de la police newyorkaise dans le livre de Luc Sante, *Evidence*, op. cit.

<sup>2123</sup> *Forensic Files*, saison 1, épisode 12, “The List Murders”, diffusé le 12 décembre 1996

Dernier exemple, enfin, de l'imaginaire forensique panoptique réinterprété dans le champ artistique : la série *Control Order House* (2011) du britannique Edmund Clark. Le *control order* est une disposition de la loi de prévention du terrorisme proposée par le gouvernement de Tony Blair et votée en 2005, permettant au ministère de l'Intérieur d'assigner à résidence, sans aucune forme de procès, des individus suspectés d'activités terroristes. La personne sous le coup d'un *control order* se retrouve généralement isolée et enfermée dans une maison située le plus souvent dans une ville éloignée de la sienne et dont l'adresse reste secrète. Les conditions de vie dans ces maisons sont d'une rigueur quasi carcérale. Accusé d'être attentatoire aux droits de l'homme, plusieurs fois invalidé devant les tribunaux, le *control order* a fait régulièrement l'objet de violentes polémiques jusqu'à sa suppression en 2011. Clark, dont le travail est tout entier construit autour d'une réflexion sur les stratégies étatiques de contrôle social et policier, est autorisé à photographier l'une de ces maisons où vit encore, en décembre 2011, l'un des derniers individus placés sous *control order*. Il accompagne sa série d'une retranscription des diverses conditions imposées par le ministère de l'Intérieur et des instructions que lui donne l'avocat de la personne enfermée :

« Assurez-vous qu'il [l'homme sous *control order*] reste à l'intérieur et entrez directement. S'il franchit la porte d'entrée, il enfreint les conditions. Et faites attention à ce que vous lui demandez. Souvenez-vous que la maison est certainement mise sur écoute.<sup>2124</sup> »

Ses images ne doivent en aucun cas permettre d'identifier ou de localiser la personne. Il doit fournir à l'avance une liste de son matériel afin qu'il soit enregistré. Toutes les images réalisées à l'intérieur de la maison sont passées au crible par les services du ministère.

Il photographie au flash et en couleur la maison de fond en comble, dans ses moindres recoins et ses moindres détails, en plans moyens et en gros plans, sans attention pour le cadrage ou la composition : poignées de placards, poignées de portes, moulures des plafonds, fenêtres, rideaux, chambres, moquettes tachées, salle de bain, peintures des murs, lampes, tables de chevet, armoires, etc. Une image montre, par exemple, le coin d'une chambre avec, à droite, un rideau tiré devant la fenêtre, à gauche,

---

<sup>2124</sup> Edmund Clark, "Control Order House", *Cabinet Magazine (a quarterly of art and culture)*, Issue 51, 2013 (Fall), p. 69 "Be sure he stays inside and that you go straight in. He'll be in breach of his conditions if he steps outside the front door. And be careful what you ask him. Remember, the house is almost certainly bugged."

un lit défait et face à la caméra, un meuble de chevet bon marché, légèrement de travers par rapport au mur. Le tissu recouvrant le sommier est taché. Le flash fait ressortir les détails et les textures, comme ces motifs baroques d'un rideau en faux satin cramoisi, dont la présence jure dans le décor dépouillé de la pièce. Sur une autre image figure un poste de télévision posé à même la moquette, un jouet pour enfant rangé sur l'un de ses côtés. Les murs blancs sont restés nus, sans décoration aucune. Une petite étagère, dont l'une des tablettes s'est affaissée, constitue le seul meuble visible. La banalité apparente des sujets et des images, leur écriture visuelle volontairement non esthétique, rappelle sans aucun doute la photographie judiciaire montrée dans les émissions forensiques, avec ses cadrages parfois approximatifs ou ses plans si serrés que les objets deviennent des sortes de hiéroglyphes abstraits et surexposés. Des imperfections plastiques qui, loin de les disqualifier, constituent en réalité un gage de vérité, comme le fait remarquer l'essayiste Susan Sontag :

« Ce qu'exige le public, en matière de photographie de l'horreur, c'est le poids du témoignage sans la touche artistique, qu'il assimile au manque de sincérité ou à l'artifice. Les images d'évènements cauchemardesques paraissent plus authentiques si elles n'ont pas l'apparence que confèrent un bon éclairage et une composition soignée [...] En adoptant, artistiquement parlant, un profil bas, ces images passent pour moins manipulatrices [...].<sup>2125</sup> »

Clark s'appuie ici sur l'imaginaire forensique pour transformer chaque pièce et chaque objet de la maison en autant de scènes de crime. Un crime symbolique commis par l'État, en ce qu'il exploite les peurs légitimes liées à la menace terroriste pour mieux imposer des mesures toujours plus sécuritaires, toujours plus opaques et liberticides. Clark montre que la vie dans cette maison est brusquement et arbitrairement interrompue, restreinte et sous surveillance. « Cette maison, dit-il, c'est la Grande-Bretagne. »

### 3.3 L'imaginaire forensique techno-sublime

Dans les émissions ou les fictions forensiques, les mécanismes de contrôle et de surveillance sont toujours justifiés sous le prétexte de rendre la justice mais sont

---

<sup>2125</sup> Susan Sontag, *Devant la douleur des autres* (trad. de Fabienne Durant-Bogaert), Paris, Christian Bourgeois, 2003 (1<sup>re</sup> éd. 2002), p. 35

aussi présentés sous l'angle de la prouesse scientifique. Derek Kompare, professeur en culture médiatique, remarque que dans la fiction télévisée *CSI*, les bases de données policières américaines, l'AFIS<sup>2126</sup>, le CODIS<sup>2127</sup> ou l'IBIS<sup>2128</sup>, ne sont pas présentées aux spectateurs comme de simples outils informatiques, encore moins comme des dispositifs de surveillance, mais comme « des machines de vérité rutilantes, bijoux de la technologie dernier cri, aussi célèbres que les ordinateurs futuristes de Star Trek.<sup>2129</sup> » Nous touchons ici à un autre aspect de l'imaginaire forensique, le « sublime technologique » ou « techno-sublime<sup>2130</sup> », à savoir un enthousiasme exalté et une foi quasi indéfectible devant les capacités et les accomplissements technologiques et scientifiques. Il s'agit d'une adaptation américaine du sublime kantien : l'émotion individuelle suscitée devant le spectacle des forces supérieures de la nature se transpose ici en émotion collective devant le spectacle des réalisations technologiques. Surgi dès les années 1820 et très ancré dans l'imaginaire américain, le « sublime technologique », né avec l'expansion et la colonisation américaine, s'est vu progressivement investi de vertus démocratiques et patriotiques. Selon l'historien David Nye le « sublime technologique » est intrinsèquement américain :

« Depuis que les Américains ont établi une relation avec les nouveaux paysages et les nouvelles technologies, la psychologie du sublime a été récurrente dans leur pensée. Ce schéma mental perdure à travers les descriptions de choses aussi disparates que les chutes du Niagara, le Grand Canyon, le Natural Bridge de Virginie, les premiers chemins de fer, les ponts suspendus, les gratte-ciel, les silhouettes des villes, les éclairages spectaculaires, les publicités au néon, les expositions universelles, les explosions atomiques et les fusées du programme spatial. [...] Il y a une attirance américaine persistante pour le sublime technologique. Non seulement le sublime est récurrent dans la pensée américaine mais c'est la possibilité du sublime qui a motivé la création de nouvelles technologies. [...] Dans ce mode de pensée, le sujet remplace la raison transcendantale kantienne par la raison technologique et, pour lui, les constructions et les inventions nouvelles sont des prolongements de la nature. Ceux qui fonctionnent dans cette logique embrassent avec enthousiasme un monde de vie réaménagé par les machines, ils vivent les bouleversements et les

<sup>2126</sup> Automated Fingerprint Identification System

<sup>2127</sup> Combined DNA Index System

<sup>2128</sup> Interagency Border Inspection System: base de données où convergent les données de plusieurs agences américaines comme le FBI mais aussi internationales comme Interpol. IBIS est géré par les Services de l'Immigration et des douanes américains.

<sup>2129</sup> Derek Kompare, *CSI*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 19 "[...] but as gleaming, state-of-the-art truth machines as all-knowable as the fictional future computers of the Star Trek universe."

<sup>2130</sup> C'est le terme qu'emploie le peintre et essayiste Jeremy Gilbert-Rolfé dans son livre *Beauty and the Contemporary Sublime* et qu'il définit comme « un sublime que l'on ressent non pas lorsqu'on est en présence d'une forêt mais lorsqu'on est devant la 'présentité' (presentness) artificielle de l'ordinateur, non pas dans la temporalité de la nature mais dans la simultanéité de l'électronique. » Jeremy Gilbert-Rolfé, *Beauty and the Contemporary Sublime*, New York, Allworth Press, 1999, p. 80

désorientations perceptives qui s'ensuivent en termes de crainte et d'émerveillement, tout en se sentant, dans leur exaltation, protégés du danger immédiat. [...] Pour Kant, l'objet sublime naturel provoque un sentiment d'exaltation, ou une sorte de plaisir purement négatif, car il s'agit finalement d'une impuissance de la représentation. À l'opposé, le sublime technologique américain se construit sur un plaisir positif, parce que la représentation des aptitudes humaines à construire un monde parfait et sans limite est manifestement réussie.<sup>2131</sup> »

Cet imaginaire a contaminé la sphère judiciaire et pénale longtemps avant l'engouement actuel pour les sciences criminalistiques : au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, la chaise électrique est en effet présentée et perçue à travers le prisme du « sublime technologique » au point de faire de sa première victime, William Kemmler, un « pionnier de la science<sup>2132</sup> ». La chaise électrique, légalisée et utilisée pour la première fois dans l'État de New York, doit son avènement à l'évolution des sensibilités qui se manifeste alors, comme en témoigne l'un de ses plus ardents promoteurs, le Dr Alfred Southwick, dans une lettre qu'il adresse à Thomas Edison :

« La science et la civilisation exigent une méthode plus humaine que la corde. La corde est une relique de la barbarie qui devrait être reléguée dans le passé.<sup>2133</sup> »

Malgré les signes évidents que Kemmler est mort supplicié<sup>2134</sup>, les nombreux partisans de « l'art de tuer par l'électricité<sup>2135</sup> » triomphent précisément grâce à la puissance de l'imaginaire « techno-sublime », comme l'explique l'historien Jürgen Martschukat :

« [...] la machine dynamoélectrique était l'archétype du sublime technologique [...] À l'intérieur de ce monde électrique à la fois créé par l'homme et

<sup>2131</sup> David Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, The MIT Press, 1994, pp. 287-281 «The psychology of the sublime has long been a recurrent figure of thought as Americans have established their relationship to new landscapes and new technologies. This underlying pattern persists in the descriptions of objects as disparate as Niagara Falls, the Grand Canyon, the Natural Bridge of Virginia, the first railroads, suspension bridges, skyscrapers, city skylines, spectacular lighting, electric advertising, world's fairs, atomic explosions, and the rockets of the space program. [...] There is a persistent American attraction to the technological sublime. Not only is the sublime a recurrent figure in American thought; potential sublimity has also justified the creation of new technologies in the first place. [...] Those operating within this logic embrace the reconstruction of the life-world by machinery, experience the dislocations and perceptual disorientations caused by this reconstruction in terms of awe and wonder, and, in their excitement, feel insulated from immediate danger. [...] For Kant the natural sublime object evokes the feeling of enthusiasm, or a pleasure of a purely negative kind, for it finally concerns a failure of representation. In contrast, the American technological sublime is built on a pleasure of a positive kind, for it concerns an apparently successful representation of man's ability to construct an infinite and perfect world.»

<sup>2132</sup> Jürgen Martschukat, «'The Art of Killing by Electricity': The Sublime and the Electric Chair», *The Journal of American History*; Vol. 89, n° 3, 2002, pp. 900-921 «[...] Kemmler himself was considered a pioneer of science.»

<sup>2133</sup> «Science and civilization demand some more humane method than the rope. The rope is a relic of barbarism and should be relegated to the past.» Lettre d'Alfred Porter Southwick à Thomas Alva Edison, 5 décembre 1887, [D8704AFJ] [en ligne : <https://edisondigital.rutgers.edu/document/D8704AFJ#c=&m=&s=&cv=&xywh=-30%2C-5%2C1057%2C989>]; citée également dans Terry S. Reynolds, Theodore Bernstein, «Edison and 'the chair'», *IEEE Technology and Society*, n° 8, mars 1989

<sup>2134</sup> Sur son agonie (1890), voir par exemple, Austin Sarat, op. cit.

<sup>2135</sup> Alfred Southwick cité in Jürgen Martschukat, art. cit.

superpuissant se trouvait la machine dynamoélectrique létale. À l'exposition universelle de Chicago, par exemple, la chaise électrique qui avait rempli son office mortel à la prison Sing Sing de New York faisait partie de l'exposition des merveilles électriques. Les visiteurs pouvaient l'admirer au beau milieu du déploiement du sublime technologique de la Ville Blanche, alors que la guillotine était présentée au pavillon du Midway avec d'autres curiosités historiques, censées démontrer aux visiteurs l'histoire évolutive de l'humanité.<sup>2136</sup> »

Dans les émissions ou les fictions forensiques, la rhétorique du sublime technologique, qui présente la science criminalistique comme un progrès infaillible et nécessaire, sert d'appui au discours disciplinaire et sécuritaire. Les erreurs judiciaires n'y sont que très rarement évoquées puisque la culpabilité scientifiquement prouvée est irrécusable. Quand le programme *Forensic Files* consacre l'un de ses épisodes à l'affaire Darlie Routier<sup>2137</sup>, par exemple, il se garde bien de montrer les extraits du procès où la défense pointe du doigt les biais interprétatifs des experts et la probité de l'enquête certains éléments de la scène de crime n'avaient pas fait l'objet d'une analyse ADN. La foi indéfectible dans la science propage l'idée, là encore, que l'on n'a rien à craindre des pratiques de surveillance si l'on n'a rien à se reprocher. Le spectateur se sent ainsi à l'abri de ses possibles dérives d'autant plus qu'on lui dit que si par malheur il se trouvait injustement suspecté, c'est encore la science qui l'innocenterait. C'est ce que proclame en substance un épisode de *Forensic Files* dans lequel un ex-petit ami de la victime devient le suspect numéro un puisque son nom est écrit en lettres de sang sur la scène de crime<sup>2138</sup>. En réalité, l'homme est rapidement innocenté sans qu'il soit besoin de recourir à la science mais l'épisode se termine néanmoins sur son témoignage, déclamé sur un ton dramatique : « la science forensique m'a pratiquement sauvé la vie.<sup>2139</sup> »

Comme le souligne Kompare, « les analyses présentées comme infaillibles parce que réalisées par ordinateur, ont fait oublier la réalité, à savoir que ce sont des experts criminalistes humains, et non des machines, qui interprètent en définitive les preuves

---

<sup>2136</sup> Jürgen Martschukat, art. cit. “[...] the dynamo was the archetype of the technological sublime [...] Part of this electric world – man-made and overpowering at the same time – was the deadly dynamo. Among the electrical wonders on display at the Chicago world’s fair, for instance, was an original electric chair that had previously done its mortal work in Sing Sing state prison in New York. Visitors could admire it in the midst of the sublime technological presentation of the White City, whereas a guillotine was presented on the Midway among other historical curiosities that helped visitors grasp the evolutionary history of mankind.”

<sup>2137</sup> *Forensic Files*, saison 4, épisode 1, “Invisible Intruder”, diffusé le 6 octobre 1999

<sup>2138</sup> *Forensic Files*, saison 13, épisode 36, “Writing on the Wall”, diffusé le 4 décembre 2009

<sup>2139</sup> “Forensics pretty much saved my life.”

matérielles.<sup>2140</sup> » Dans le même ordre d'idée, le sociologue Michael Mopas constate que le genre forensique télévisuel conduit le spectateur à penser que la technologie permet « aux enquêteurs de ne voir que ce que la preuve matérielle a à montrer.<sup>2141</sup> » S'il arrive, exceptionnellement, que ces émissions traitent d'une possible erreur judiciaire, c'est toujours pour pointer du doigt la mise à l'écart de la science. C'est le cas, par exemple, d'un épisode<sup>2142</sup> consacré à l'enquête sur le meurtre de Jack Wilson, déjà évoqué, pour lequel sa femme, Betty Wilson, a été condamnée à perpétuité. Contrairement à l'affaire Darlie Routier, l'émission donne ici la parole aux avocats de la défense parce que « tout le dossier de l'accusation reposait sur le témoignage d'un homme<sup>2143</sup> », un ancien vétéran alcoolique, mentalement et socialement instable. Celui-ci avait déclaré en substance aux policiers que Betty Wilson et sa sœur jumelle, Peggy Lowe, l'avait mandaté pour tuer le mari. Mais, nous dit-on, aucune preuve matérielle n'étaye son témoignage. À travers cette affaire, on présente au téléspectateur deux manières d'enquêter: l'une, mauvaise et obsolète, fondée sur la preuve testimoniale « faillible<sup>2144</sup> » et l'autre, moderne et incontestable, reposant comme le disait Edmond Locard sur la « preuve indiciale dans sa forme scientifique<sup>2145</sup> ». C'est pourquoi l'émission défend ouvertement Betty Wilson et incrimine à mots couverts la police et le procureur :

« La science forensique commence sur la scène du crime ; la police et le parquet ont fait une grave erreur puisqu'ils ont attendu avant de montrer la batte de base-ball et les photographies de la scène du crime au Dr Embry [le médecin légiste]. Celui-ci ne les a vus que quelques jours avant l'ouverture du premier procès. [...] Le Dr Walter Halfman estime que l'absence d'un examen approfondi du légiste sur la scène du crime a ouvert une brèche à la défense. [...] Le Dr Embry qui a pratiqué l'autopsie de Jack Wilson ne s'est pas déplacé sur la scène du crime.<sup>2146</sup> »

<sup>2140</sup> Derek Kompare, op. cit. p. 91 “[...] *CSI*'s seemingly infallible computer analyses have obscured the reality that human forensic scientists, not machines, still ultimately evaluate the evidence.”

<sup>2141</sup> Michael Mopas, “Examining the ‘*CSI* Effect’ through an ANT Lens”, *Crime Media Culture*, Vol.3, n° 1, pp. 110-17 “[...] the use of technologies that allow investigators to simply see what the evidence has to show.”

<sup>2142</sup> *Forensic Files*, saison 1, épisode 8, “The Wilson Murder”, diffusé le 14 novembre 1996

<sup>2143</sup> « [...]the whole case rested on a man's testimony.”

<sup>2144</sup> Edmond Locard, *L'Enquête criminelle*, op. cit. p. 101

<sup>2145</sup> Ibid. p. 18

<sup>2146</sup> “Forensic science begins at the crime scene and the fact the police and the prosecution never showed Dr Embry the bat or the crime scene photographs until just a few days before the first trial was a serious mistake. [...] Dr Walter Halfman feels the lack of a thorough forensic crime scene examination opened the door for the defense. [...] Dr Embry who performed the autopsy on Jack Wilson didn't visit the crime scene.”

*Forensic Files* se lance dans un plaidoyer en faveur de Betty Wilson et conteste sa culpabilité simplement parce que la vérité, dans cette histoire, ne surgit pas des preuves matérielles du laboratoire et des machines technologiques.

L'infailibilité de la science et la promesse du sublime technologique s'incarnent visuellement à l'écran dans la représentation dualiste des décors : à l'obscurité et au chaos des scènes de crime reconstituées ou pas s'opposent la clarté et l'ordre de l'espace scientifique. Ce manichéisme est particulièrement flagrant dans les séries de fiction comme *CSI*, où le laboratoire est un lieu d'une blancheur lumineuse, cloisonné par des parois de verre transparent, propre, ordonné, suréquipé d'instruments et d'ordinateurs « éclairés, éclairants, brillants voire fluorescents<sup>2147</sup> », comme pour mieux souligner leur technologie ultra sophistiquée et leur redoutable efficacité<sup>2148</sup>. Comme le font remarquer Peter Weingart, Claudia Muhl et Petra Pansegrau, à propos de la représentation de la science au cinéma, la transparence est incompatible avec l'imaginaire du « scientifique fou » :

« Les scientifiques solitaires (dans 42 % des films avec des scientifiques) qui travaillent dans leur laboratoire personnel ne sont contrôlés ni par leurs pairs, ni par les pouvoirs publics. Leurs découvertes ou leurs inventions sont décrites comme dangereuses dans plus de 60 % des histoires. Dans près de la moitié des films (48 %) “l'invention est tenue secrète du public” ; dans plus d'un tiers (35 %) “la découverte ou l'invention devient incontrôlable” ; et dans plus de la moitié des films (58 %), la découverte ou l'invention provoque des dégâts, intentionnellement ou non.<sup>2149</sup> »

Le techno-sublime fait ainsi basculer l'enquête policière dans un univers aseptisé, un monde de machines implacables qui ne s'embarrasse pas de considérations psychologiques et sociales et relègue « l'humain au rang d'un gigantesque réservoir

<sup>2147</sup> Céline Nguyen, Marianne Chouteau, Eric Triquet, Catherine Bruguère, « La perspective narrative dans les séries ‘Cop and Lab’. Quelles contributions aux représentations du monde scientifique et technique ? », *TV/Series*, n° 1, 2012 [en ligne : <https://journals.openedition.org/tvseries/1525>]

<sup>2148</sup> Sur le décor du laboratoire, voire aussi Stephen Tatum, “Spectral Beauty and Forensic Aesthetics in the West”, *Western American Literature*, Vol. 41, n° 2, Summer 2006, pp. 123-145 ; Derek Kompare, op. cit. pp. 30-31

<sup>2149</sup> Peter Weingart, Claudia Muhl, Petra Pansegrau, “Film of Power Maniacs and Unethical Geniuses: Science and Scientists in Fiction”, *Public Understanding of Science*, Vol. 3, n° 3, 2003 “Solitary scientists (in 42 % of the films about scientists) who work in their home laboratories, are not controlled by their peers, nor by public authorities. Their discoveries or inventions are depicted as dangerous in more than 60 % of the stories. In almost one-half the films (48 %) the “invention is kept secret from the public” ; in more than one-third (35 %) “the discovery or invention gets out of control” ; and in more than one-half the films (58 %) the discovery or invention causes damage intentionally or unintentionally.”

de signes<sup>2150</sup> ». Le travail policier acquiert « une image propre, scientifique, débarrassée des confrontations, des aveux, des passages à tabac.<sup>2151</sup> »

Selon les émissions forensiques, les progrès technologiques et scientifiques garantissent également l'obtention d'un châtement final. Leur prédilection pour des affaires anciennes récemment résolues en témoigne et la phrase « sans la science et les nouvelles technologies disponibles aujourd'hui, cet homicide resterait non résolu, probablement pour toujours » est un lieu commun souvent entendu. La promesse de punition se manifeste plus clairement encore dans le célèbre principe de l'échange d'Edmond Locard, au fondement de tous les récits forensiques. Ann Rule s'y réfère souvent. Locard exposait ainsi sa théorie :

« [...] il ne faut pas croire que par l'absence de [...] trace, l'expert reste désarmé. La vérité est que nul ne peut agir avec l'intensité que suppose l'action criminelle sans laisser des marques multiples de son passage. [...] tantôt le malfaiteur a laissé sur les lieux les marques de son passage, tantôt, par une action inverse, il a emporté sur son corps ou sur ses vêtements les indices de son séjour ou de son geste. Laissées ou reçues, ces traces sont de sortes extrêmement diverses.<sup>2152</sup> »

Le principe de Locard se traduit dans les émissions par des formules type comme « le tueur a forcément laissé des traces derrière lui<sup>2153</sup> » ou « les rouages se mettent en mouvement dès l'instant où le criminel touche une surface.<sup>2154</sup> » ADN, Luminol, Polilight, dactyloscopie, analyses morphologiques, morphoanalyse du sang, analyses balistiques, identification vocale, etc., traquent avec succès les traces visibles ou invisibles du passage du meurtrier, comme le dit le narrateur d'un épisode de *The New Detectives*, en guise de conclusion :

« Certains tueurs déploient des efforts prodigieux pour couvrir leurs traces et cacher leurs actes de violence cruelle, mais, à la fin, la plupart de leurs efforts échouent. La science forensique peut déceler le moindre indice et même le tueur le plus déterminé ne peut pas commettre le crime parfait.<sup>2155</sup> »

<sup>2150</sup> Sicard, Monique, « Adn : la tyrannie de la transparence ? », *Médium*, Vol. 14, n° 1, 2008, pp. 15-26

<sup>2151</sup> Ibid.

<sup>2152</sup> Edmond Locard, *L'Enquête criminelle*, op. cit. p. 139

<sup>2153</sup> *The New Detectives*, saison 4, épisode 5, "Lasting Impressions", diffusé le 1<sup>er</sup> décembre 1998; "[...] surely the killer left something behind."

<sup>2154</sup> *Forensic Factor*, saison 1, épisode 3, "Lasting Impressions", diffusé le 30 janvier 2003 "Wheels are set in motion the instant a criminal touches a surface."

<sup>2155</sup> *The New Detectives*, saison 8, épisode 14, "Medical Examiner's Casebook", diffusé le 19 juillet 2003: "To cover their tracks some killers go to great lengths to hide their vicious acts of violence but in the end most efforts fail. Forensic science can uncover the smallest clue because the most determined killer cannot commit the perfect crime."

Si le principe de Locard se trouve au cœur de l’imaginaire forensique de la scène de crime, il ne repose, en réalité, sur aucun fondement scientifique selon Jim Fraser :

« Le principe de Locard tel qu’il est généralement présenté n’est pas une théorie scientifique car il ne peut pas être vérifié scientifiquement, on ne le calcule pas comme on le fait pour des lois scientifiques telles que la gravité ou l’électromagnétisme. [...] C’est plutôt un principe basé sur l’expérience mentale. [...] Le principe est erroné parce qu’il postule que les traces indicielles ne bougent plus une fois transférées et nous savons que ce n’est pas vrai. [...] Si chaque contact (direct) peut laisser une trace, chaque trace peut, inversement, avoir été transférée et ne pas provenir d’un contact (direct).<sup>2156</sup> »

Le principe de Locard et les sciences forensiques apportent une promesse de châtement mais il n’est jamais question, en revanche, de prévention du crime. Ces émissions ou fictions constituent, à l’instar de films comme *Dirty Harry*, les relais les plus sûrs de l’idéologie « loi et ordre » (*law and order*) mise en œuvre depuis Ronald Reagan et qui se traduit concrètement par l’abandon de la prévention au profit de mesures répressives et punitives, de plus en plus sévères<sup>2157</sup>. Le sociologue Aaron Doyle explique dans sa thèse universitaire que les émissions télévisées consacrées au crime n’influencent pas seulement la perception du public vis-à-vis de la criminalité mais aussi et surtout vis-à-vis du système judiciaire et pénal :

« Si “l’idéologie loi et ordre” n’a cessé d’être présente dans les discours publics, médiatiques et politiques, son rôle s’est accru ces dernières années. Certaines représentations médiatiques de la justice pénale interagissent avec et contribuent à façonner, à renforcer et transformer l’ensemble de ce système de sens, lequel les construit en retour. [...] À l’intérieur de ce système de sens, la société est considérée déclinante ou en crise à cause de la menace toujours croissante du crime [...]. La solution repose sur un contrôle du crime plus sévère et plus punitif. L’incapacité des politiciens et du système judiciaire de sévir contre les crimes constituent l’une des principales causes de la criminalité. Les procédures légales et le “laxisme” du système judiciaire font partie intégrante du problème [...]. [...] l’idéologie loi et ordre convient

<sup>2156</sup> Jim Fraser, op. cit. pp. 2-4 “Locard’s principle as it is usually described is not a scientific theory because it cannot be tested by scientific means, and it cannot predict in the way that scientific laws such as gravity or electromagnetism can. [...] It is more a principle based on a thought experiment. [...] The flawed assumption is that once evidence is transferred it remains in place, because we know that this is not the case. [...] So whilst every (direct) contact may leave a trace, traces may also be transferred which are not due to (direct) contact.”

<sup>2157</sup> Sur la peur du crime et l’évolution des politiques criminelles et pénales, voir David Garland, op. cit.

bien aux récits médiatiques traditionnelles parce qu'elle est simpliste, avec des méchants facilement identifiables, et parce qu'elle recourt au drame, à l'émotion et à la violence.<sup>2158</sup> »

Contrairement aux réquisitoires souvent virulents des émissions comme *Cops* ou *America's Most Wanted* contre le laxisme et l'impuissance supposés de la justice, la critique, bien qu'identique, se fait nettement plus feutrée dans les programmes et fictions forensiques. Elle affleure ainsi dans le ton irrité du narrateur qui suggère, au cours d'un épisode de *Forensic Files*<sup>2159</sup>, que la justice freine la police: « Les enquêteurs voulaient un échantillon d'ADN. Woloson [le suspect] ne voulait pas leur en fournir un et le tribunal a refusé de l'y obliger, invoquant l'absence de motif valable.<sup>2160</sup> » Qu'à cela ne tienne, les policiers l'obtiendront, poursuit-il, en recourant à « une méthode non conventionnelle<sup>2161</sup> », un peu comme l'aurait fait l'inspecteur Harry. Plus fondamentalement, la thèse sous-tendue dans tous les programmes autour de la criminalistique suggère que la science et le sublime technologique seuls sont à même de pallier les éventuels manques du système judiciaire en lui apportant des preuves incontestables, l'obligeant de cette manière au devoir de châtement. Pour Lynch et ses co-auteurs, d'ailleurs, la confiance aveugle envers des preuves supposées irréfutables telles que les traces ADN résulte d'une vision plus généralement « positiviste à l'égard de la science, sceptique à l'égard du droit.<sup>2162</sup> » La conclusion d'un épisode de *The New Detectives* l'illustre clairement:

« Il fut un temps où ces auteurs échappaient souvent à la justice, mais aujourd'hui, la science forensique fournit à la police les armes nécessaires pour condamner, leur donnant un témoin là où il n'y en avait pas.<sup>2163</sup> »

2158 Aaron Doyle, *How Television Influences Social Institutions: The Case of Policing and Criminal Justice*, thèse de doctorat en anthropologie et sociologie, sous la direction de Richard Ericson, Vancouver, The University of British Columbia, 2000, 316 p.; pp. 58-61 « While 'law and order ideology' has been chronically present in public, media and political discourse, it may have assumed an even larger role in recent years. Particular media portrayals of criminal justice interact with and help to shape, reinforce and evolve this broader system of meaning, even as they are in turn shaped by it. [...] In this system of meaning, society is seen to be in a state of decline or crisis because of the ever-increasing threat of crime [...]. The answer is tougher, more punitive crime control. One key cause of the crime problem is seen to be a failure of politicians and the criminal justice system to get tough with street crime. Due process and other 'softnesses' of the justice system are part of the problem [...]. [...] law and order ideology fits traditional media templates well, because of its simplicity, drama, emotiveness, violence, and easily identifiable villains. »

2159 *Forensic Files*, saison 12, épisode 30, « Smoking Out A Killer », diffusé le 17 février 2008

2160 « Investigators wanted a DNA sample. Woloson refused to provide one, and the court refused to order one, citing the lack of probable cause. »

2161 « So investigators decided to try an unconventional method to get Woloson's DNA. »

2162 Michael Lynch, Simon A. Cole, Ruth McNally, Kathleen Jordan, op. cit. p. 344 « [...] characterization of DNA evidence as 'irrefutable' express a view that we can characterize as positivism about science, skepticism about law. »

2163 *The New Detectives*, saison 8, épisode 11, « Absent Witness », diffusé le 13 mai 2003: « There was a time when justice was scarce for these perpetrators but today forensic science arms law enforcement with the necessary weapons to convict, providing a witness where there isn't. »

La confusion, dans la phrase, entre police et justice est par ailleurs troublante puisqu'elle dit au téléspectateur que la science fournit des armes non pas à *la justice* mais à *la police* (*Law enforcement*<sup>2164</sup>), non pas pour que celle-ci *arrête* mais *condamne* (*convict*), comme si le processus judiciaire n'existait plus. Nous touchons ici à un élément clé du techno-sublime, à savoir que la science et la technologie, impartiales et infaillibles, rendent obsolètes les aveux, les juges, les procureurs, les avocats de la défense, les procès et les jurés. Martha Gever relève ce même discours implicite, « futuriste et effrayant<sup>2165</sup> », dans la série de fiction *CSI*:

« [...] ce que la série omet de signaler, c'est que le terme de "preuve" qui lui sert à qualifier les données – c'est-à-dire tout ce qui est collecté – n'est pas la même "preuve" au sens où l'entendent les scientifiques. Les fréquentes affirmations, dans *CSI*, sur l'obligation de respecter rigoureusement les pratiques scientifiques proposent une nouvelle approche de la justice, dans laquelle les criminels sont condamnés bien avant de comparaître devant un juge ou qu'un jury ne soit constitué, bien avant que les preuves ne soient présentées par l'accusation au tribunal pour y être réexaminées par l'avocat de la défense, bien avant que le jury ne décide de leur pertinence et de leur crédibilité avant de juger de leur recevabilité. [...] En effet, la série suggère que la science prononce des jugements de condamnation ou d'absolution plus équitables et impartiaux que les humains. La culpabilité est établie dans le laboratoire, démontrée par les appareils. Ceux qui transgressent la loi sont inculpés et reconnus coupables par les scientifiques avant même d'être traduits en justice. [...] dans *CSI*, la vérité se trouve dans l'expertise des technologies scientifiques, qui classent et présentent les faits observés, sans se soucier des problèmes d'interprétation.<sup>2166</sup> »

C'est ce que dit en substance et sans équivoque le narrateur dans un épisode de *Forensic Files*: « La culpabilité ou l'innocence sera déterminée par la preuve scientifique.<sup>2167</sup> »

<sup>2164</sup> Law enforcement désigne les agences et les employés qui font respecter la loi, maintiennent l'ordre et la sécurité publique (en français, les forces de l'ordre). Leurs fonctions comprennent « l'enquête, l'arrestation et la détention de personnes soupçonnées d'infractions pénales. » Voir le site du ministère de la Justice américaine: <https://bjs.ojp.gov/topics/law-enforcement/#recent-faqs-how-many-full-time-federal-law-enforcement>

<sup>2165</sup> Martha Gever, art. cit. "[...] it may suggest a chilling futuristic fantasy where punishment is meted out without due process."

<sup>2166</sup> Ibid. "what the show fails to acknowledge is that data – which on the program describes all of the material collected as 'evidence' – is not the same as evidence as understood by scientists. The *CSIs*' routine statements about the need for rigorous adherence to scientific practices seems to promise a new approach to justice, in which outlaws are convicted well before they appear before a judge or a jury is impaneled, well before the evidence is presented in court to be tested by the defense attorney's cross-examination, well before a jury decides whether the evidence presented by the prosecution is indeed credible and relevant and therefore qualifies as evidence at all. [...] Indeed, the program implies that judgments of guilt or innocence based on scientific findings will be more even-handed and impartial than those meted out by humans. Culpability is determined in the laboratory, proven by its instruments. Accused lawbreakers are indicted and found guilty by scientists before they even get to court. [...] the locus of truth in *CSI* resides in expert applications of scientific technologies that organize and produce inscriptions, without troubling with problems of interpretation."

<sup>2167</sup> *Forensic Files*, saison 6, épisode 19, "Pure Evil", diffusé le 24 septembre 2001: "Guilt or innocence would be determined by the forensic evidence."

L'épisode, qui fait l'apologie de la peine de mort, réactualise par ailleurs le sublime technologique de l'exécution capitale, non plus de la chaise électrique mais des injections létales, présentées, dans la bouche d'un témoin, comme une mise à mort humanisée<sup>2168</sup> : « c'était rapide, c'était indolore, il [le tueur] a eu de la chance. [...] Mon frère et ma demi-sœur n'en n'ont pas eu autant. J'veux dire, ils ont eu une mort horrible.<sup>2169</sup> »

Comment les artistes réinterprètent-ils cette scène de crime techno-sublime ? Deux photographes seulement activent cet imaginaire dans leurs images, Lara Tabet et Angela Strassheim dont nous avons déjà parlé le chapitre dédié au féminicide. Ce n'est pas un hasard si toutes les deux ont une formation scientifique et travaillaient dans cet univers avant de se tourner vers la photographie artistique : Tabet est initialement une pathologiste clinicienne et Strassheim, une ancienne photographe médico-légale. Ainsi, lorsque Tabet expose sa série de femmes assassinées dans des terrains vagues urbains, *Underbelly*, elle y juxtapose des images en petit format de substances organiques vues au microscope, qui rappellent fortement les illustrations des romans de procédure médico-légale de Richard Austin Freeman au début du xx<sup>e</sup> siècle. S'il ne s'agit pas ici d'ordinateurs rutilants, le microscope, comme la loupe, appartiennent aux « “machines à vision” forensiques<sup>2170</sup> » et, en tant qu'objet technique iconique, à l'imaginaire techno-sublime. Alors que ses scènes de crime en couleur, à l'esthétique soignée néo-noire, convoquent l'émotion, les vues de microscope en noir et blanc se réclament de la raison, de l'objectivité et de l'analyse. Sachant que Tabet s'inspire des féminicides mexicains de Juarez jamais résolus parce que ce sont des ouvrières pauvres, victimes du patriarcat, de la corruption et des intérêts économiques, la présence de ces images scientifiques peut être lue comme une critique du sublime technologique, à contre-courant des émissions et des fictions forensiques : la science n'est ni impartiale, ni objective, elle est impuissante en l'absence d'une volonté sociale et politique et elle ne permet pas, à elle seule, de rendre la justice. Une critique dont la portée dépasse largement le cadre de Juarez

---

<sup>2168</sup> Exécution par injection létale. Sur la procédure, voir Austin Sarat, op. cit.

<sup>2169</sup> « It was quick. It was painless. He was lucky. [...] My brother and my step-sister weren't so lucky. I mean, you know, they died horrible deaths. »

<sup>2170</sup> Michael Arntfield, *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, p. 59 « [...] forensic 'vision machines.' [...] »

pour s'appliquer à tous les féminicides, de manière plus universelle. Cet agencement de scènes de crime et d'images scientifiques évoque notamment les crimes restés impunis des miséreuses de Whitechapel à la fin d'un siècle imprégné, lui aussi, d'un fort imaginaire techniciste, positiviste et scientifique.

Les clichés au Luminol d'Angela Strassheim dressent un constat identique de l'impuissance du techno-sublime. Peu importe au fond que le coupable ait été reconnu et sanctionné, les états des lieux glaçants de Strassheim, au sens propre et figuré, montrent finalement l'incapacité de la science et de la technologie à prévenir les meurtres intra-familiaux. La question également soulevée par ces images porte sur la permanence des crimes domestiques. Strassheim met en avant, au cours de ses nombreuses interviews, le fait que certaines de ses photographies ont été réalisées plusieurs années après que le meurtre. Aux journalistes qui s'étonnent que des traces persistent malgré les nettoyages et les rénovations, Strassheim explique pourquoi celles-ci sont encore détectables :

« Une équipe de nettoyage, spécialisée dans la sécurité biologique, est embauché pour éliminer des locaux toute substance biologique, essentiellement du sang. En général, les planchers en bois sont remplacés, mais les murs sont juste puissamment nettoyés et javellisés. L'ADN est toujours présent des années plus tard. Les équipes de BlueStar<sup>2171</sup> ont réalisé des tests dans des maisons où des violences s'étaient produites durant la guerre de Sécession et l'ADN était toujours là. Cela peut être un peu difficile à photographier car le BlueStar réagit aussi à l'eau de Javel mais avec une lueur différente de la tache de sang. [...] Je prends un deuxième cliché une fois que la lueur de l'eau de Javel s'est dissipée pour qu'on ne voit que l'ADN.<sup>2172</sup> »

En rendant visibles les effusions de sang, récentes ou anciennes, Strassheim s'attache à montrer la permanence d'un fait social. Les fonctions heuristiques du sublime technologique ne provoquent pas, ici, l'émerveillement béat mais plutôt un

<sup>2171</sup> BlueStar Forensic est une marque française basée à Monaco ; sa formule est mise au point en 2003 par un chercheur du CNRS, Loïc Blum. Voir leur site : <https://www.bluestar-forensic.com/fr/> mais aussi cet article du *Parisien* daté de 2019 : <https://www.leparisien.fr/faits-divers/bluestar-le-produit-miracle-qui-resout-de-multiples-enquetes-criminelles-01-04-2019-8044119.php>

<sup>2172</sup> Interview donnée en juillet 2014 à la revue numérique *Musée Magazine* "A specific kind of cleanup crew, called a biohazard cleaning crew, is hired to remove all traces of biohazard material, basically blood, from the premises. Usually, wood floors would be replaced but walls are just cleaned. They're power cleaned, bleached, everything. The DNA is still present years later. The BlueStar crew has done tests in homes from brutal happenings from the Civil War and the DNA was still attainable. It can be a bit tricky to photograph because this substance reacts to bleach as well, but with a different glow than the bloodstain that was left. [...] I start the second exposure after that bleach glow comes down so you just see the DNA." [en ligne : <https://museemagazine.com/culture/art-2/features/established-artist-interview-angela-strassheim>]

sentiment d'horreur. Le sublime technologique, symbole de progrès et d'avancement civilisationnel, vient en contrepoint de la barbarie des crimes domestiques, répétés années après années. Une dichotomie à laquelle contribue l'esthétique des images qui introduit une dimension gothique à la série : des intérieurs ordinaires et familiers, transformés par l'irruption du meurtre en espaces sombres et claustrophobiques. La sobriété et la netteté ciselée des clichés de Strassheim font froid dans le dos et tranchent avec la grandiloquence visuelle déployée sur le thème du Luminol dans les émissions forensiques, avec leurs images d'éclaboussures fluorescentes si gigantesques qu'elles appartiennent plutôt à la veine comique et grand-guignolesque des films gore parodiques.

## Conclusion

Dans les émissions et les fictions forensiques, la science et la technologie servent une vision très conservatrice et sécuritaire de la criminalité, de la justice et de l'ordre. Les emprunts au gothique permettent de distiller la peur en donnant l'impression que la criminalité est, partout, hors de contrôle, leur permettant ensuite de justifier et de célébrer les techniques de surveillance. Seuls comptent les aspects positifs de la science et de la technologie, qui apparaissent comme la solution incontestable pour résoudre tous les crimes, en offrant ainsi une certitude rassurante aux spectateurs. Le décryptage du succès de la série *CSI* que fait Michael Allen, professeur en études filmiques, vaut également pour les émissions forensiques :

« L'angoisse larvée des Américains (eux mais aussi les gens du monde entier) devant une vie qui leur semble de plus en plus intenable, pas seulement à cause du terrorisme, mais à cause, aussi, du réchauffement climatique, des gaz à effet de serre, de la pollution, des menaces invisibles [...] a provoqué un besoin impérieux de comprendre pourquoi, comment, quand et où. *CSI* y répond tout en prolongeant la quête : le fait que les crimes soient résolus chaque semaine n'offre qu'une solution et un réconfort temporaires car, en même temps, la représentation d'une

époque rongée par une criminalité galopante permet d'assurer la pérennité, voire l'expansion, de la franchise CSI.<sup>2173</sup> »

L'analyse d'Allen permet de comprendre l'incroyable succès des émissions et des fictions forensiques et l'engouement pour les sciences criminalistes au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. S'inscrivant à l'opposé de la doxa sécuritaire télévisuelle, les photographes-artistes utilisent cette même scène de crime forensique comme une sorte de négatif inversé, la mettant alors au service d'une réflexion sur les dangers de la surveillance ou sur le fait que si la science peut aider à identifier le meurtrier, elle n'a aucunement la capacité à prévenir les actes meurtriers.

---

<sup>2173</sup> Michael Allen, "This Much We Know... Introductions and Contexts" in Michael Allen (ed.), op. cit., p. 9 "A lurking fear amongst Americans (and not just Americans; people across the globe) that life has become more untenable. Not just because of terrorism, but because of global warming, greenhouse gases, pollution and unseeable threats [...] has prompted a driving need to understand: why, how, when, where. *CSI* answers the need while prolonging the quest. Its weekly solving of the crime provides temporary resolution and comfort, while also gesturing towards the insurmountable caseload that is both the marker of the crime-ridden modern age and the ensurer of the continuance, and perhaps further expansion, of the *CSI* franchise."



## CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

---

Cette partie avait pour but de mettre en lumière l'émergence et l'implantation, au tournant des années 1990, d'une culture forensique. Toujours présente aujourd'hui, elle se déploie plus particulièrement à la télévision, dans les émissions et les fictions policières. Si elle a transformé les téléspectateurs en experts chevronnés de la criminalistique, elle a aussi inauguré l'ère de la scène de crime triomphante, en lui accordant un rôle éminemment central. Ses codes visuels et son répertoire iconographique sont désormais fixés tandis que les discours qui l'entourent installent ce que nous avons appelé son « imaginaire forensique », à la fois gothique, panoptique et techno-sublime. Saisi à travers son prisme, l'Autre redevient monstrueux, la surveillance apparaît inoffensive et seule la machine délivre une vérité incontestable.

Ce n'est pas un hasard si le début du XXI<sup>e</sup> siècle voit triompher un nouvel héros télévisé qui combine les deux figures les plus iconiques de la culture de masse, le tueur en série et l'expert de police scientifique : Dexter Morgan. Son personnage s'appuie sur le modèle gothique du Dr Jekyll et Mr Hyde mais, contrairement au protagoniste de Stevenson, son « passager noir » (*dark passenger*) comme il l'appelle débarrasse la société de « monstres » pires que lui et là réside une des raisons du succès phénoménal de la série durant sept années consécutives (de 2006 à 2013) : Dexter ne massacre pas sans mobile, au hasard des rencontres comme l'ont fait Jeffrey Dahmer ou Ted Bundy, il choisit ses victimes selon un code moral précis (*Code of Harry*) que son père adoptif, le policier Harry Morgan, lui a transmis. Son « passager noir » endosse ainsi le rôle positif du justicier, comme le souligne David Schmid :

« L'idée conductrice de la série, à savoir que Dexter ne tue exclusivement que d'autres tueurs, autrement dit, des individus qui méritent de mourir, constitue à la fois son caractère le plus audacieux et original, et l'élément le plus remarquable de son succès car elle justifie [...] la violence "en termes rationnels". [...] elle [la série] s'inspire et se réclame des traditionnels récits de justiciers, si populaires dans la culture américaine, comme par exemple la célèbre saga des films *Un justicier dans la ville* avec Charles Bronson. La peur que les crimes violents n'augmentent, l'impression que les criminels violents ne sont ni arrêtés, ni punis, et le scepticisme généralement partagé sur l'efficacité du système judiciaire caractérisent de longue date les discours publics américains sur la loi et l'ordre, et ce sont tous ces éléments qui contribuent au succès de la série et à la popularité du personnage de Dexter.<sup>2174</sup> »

Les meurtres de Dexter sont acceptables, si ce n'est souhaitables, au regard des atrocités commises par ses victimes-bourreaux. Cette distinction manichéenne entre le tueur-en-série-justicier et le tueur-en-série-monstrueux s'illustre visuellement: alors que les scènes de crime des « mauvais » meurtriers sont longuement filmées pour mieux faire ressortir toute leur barbarie, on ne voit jamais les cadavres démembrés par Dexter. Ses assassinats se résument à un couteau rapidement enfoncé dans le sternum et ils s'apparentent davantage à l'exécution supposée indolore des injections létales: la victime est attachée avec du film plastique à une table qui rappelle celle d'un bloc opératoire et le décor, entièrement recouvert de bâches de plastique blanc, évoque un univers aseptisé, clinique. Tueur en série utile, Dexter est aussi expert en morphoanalyse de traces de sang pour la brigade criminelle de la police de Miami. Ainsi, il traque et « traduit les criminels en justice jour et nuit<sup>2175</sup> », il joue « les rôles du flic, du juge et du jury<sup>2176</sup> », il condamne à la peine de mort des monstres dangereux

---

<sup>2174</sup> David Schmid, "The Devil You Know: Dexter and the 'Goodness' of American Serial Killing" in Douglas L. Howard (ed.), *Dexter: Investigating Cutting Edge Television*, London, I.B.Tauris, 2010, p. 136 "The guiding premise of the show, that Dexter only kills other killers, in other words, people who deserve to be murdered, is both the most audacious and original aspect of the series, and the most important factor in the show's success because it defines [...] the justification of violence 'in rational terms.' [...] it draws upon and references the long-standing popularity of vigilante narratives in American pop culture, most notably the Death Wish series of movies featuring Charles Bronson. Fear of rising levels of violent crime, a perception that violent criminals routinely go uncaught and unpunished, and a more general level of skepticism about the effectiveness of the legal apparatus have all been long-standing features of American public discourse about law and order, and all of these factors play a role in the success of Dexter the series and the popularity of Dexter the character."

<sup>2175</sup> Stan Beeler, "From Silver Bullets to Duct Tape: Dexter versus the Traditional Vigilante Hero" in Douglas L. Howard (ed.), op. cit. p. 224 "Dexter brings criminals to justice both day and night."

<sup>2176</sup> Simon Riches, Craig French, "The Ethics of a Serial Killer: Dexter's Moral Character and the Justification of Murder", in Douglas L. Howard (ed.), op. cit. p. 128 "Dexter thus plays cop, judge, and jury."

et irrécupérables, il applique la loi biblique, œil pour œil, dent pour dent<sup>2177</sup>. Il personifie véritablement l'imaginaire forensique que les récits télévisuels ne cessent de diffuser et qui reflète une société obsédée par le crime, la loi et l'ordre.

---

<sup>2177</sup> Voir Marcel Danesi, *The 'Dexter Syndrome': The Serial Killer in Popular Culture*, New York, Peter Lang, 2016 p. 22



# CONCLUSION GÉNÉRALE

---

Considérée comme allant de soi, comme un décor familier auquel on ne prête aucune attention, la scène de crime semble avoir été écrasée par l'ombre imposante de l'imaginaire du crime, du criminel ou de la justice. Étudier ses imaginaires dans la photographie contemporaine exigeait donc, avant toute chose, de montrer qu'elle renvoyait bien à une représentation autonome, précise et collectivement partagée. Nous avons remonté le temps pour situer son émergence dans la pensée scientifique et positiviste et dans la culture de masse du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, les représentations de la scène de crime la définissent avant tout par l'iconographie d'un lieu, un paysage ou un décor – c'est d'ailleurs sa position géographique qui donne à bon nombre de tueurs en série leur surnom : le monstre des Ardennes ou de Montmartre (Michel Fourniret, Thierry Paulin), le cannibale du Milwaukee (Jeffrey Dahmer), le tueur de l'Est parisien (Guy George), du Yosemite (Cary Stayner), de la chambre à coucher (Russell Maurice Johnson), du campus (Ted Bundy), etc. Elle est ensuite définie et identifiable par les indices, objets ou traces, qu'elle contient : leur iconographie nous les représente soit *in situ*, soit isolés en nature morte. Quant au cadavre, s'il a longtemps été une composante iconographique essentielle de la scène de crime, il n'est plus, désormais, indispensable à son évocation.

Parlant de l'imaginaire des bas-fonds, Dominique Kalifa constate que « toute la force des imaginaires sociaux réside sans doute dans la longue résistance solitaire de certains thèmes ou de certaines figures, dans leur capacité à resurgir dans des contextes favorables ou à donner naissance à des formes héritées.<sup>2178</sup> » On le vérifie pleinement dans le cas présent. On observe, en effet, que la plupart des éléments constitutifs de l'imaginaire de la scène de crime qui se sont progressivement fixés dans la culture populaire de masse au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, résistent au fil du temps et paraissent presque immuables. De la même manière, on remarque que certains de ses aspects empruntés

---

<sup>2178</sup> Dominique Kalifa, *Les Bas-Fonds*, op. cit. p. 305

au gothique, victorien dans un premier temps et largement redevables à la notoriété des meurtres de Jack l'Éventreur, se pérennisent. Ainsi, la nuit, la rue déserte, les lieux solitaires, la femme victime, le sang, symbole du corps saccagé, l'objet indicial et enfin l'empreinte, surtout digitale, restent des marqueurs dominants de son iconographie. Dans le dernier tiers du xx<sup>e</sup> siècle, la montée en puissance du *serial killer* amène le gothique américain à se juxtaposer au gothique victorien, d'autant plus que sa symbolique s'accorde à merveille avec l'idée de scène de crime :

« Le mal sinistre, la culpabilité et la némésis constituent les principaux moteurs des intrigues du gothique américain. C'est un grand pays paranoïaque, avec une conscience coupable de s'être approprié des terres occupées et d'avoir arraché des populations à leurs terres : d'où l'importance symbolique de la terre et de ce qui se cache au-dessous dans la fiction, depuis Hawthorne jusqu'à Stephen King. Les cimetières indiens sur lesquels sont construites les bâtisses hantées dans *The Shining* (1980), *The Amityville Horror* (1979) et *Poltergeist* (1982) incarnent les taches indélébiles de l'horreur coupable qui surgit pour tourmenter les nouveaux maîtres de cette nation.<sup>2179</sup> »

Métaphorique d'un passé mortifère jamais dépassé, le gothique américain est réactivé dans l'imaginaire de la scène de crime avec des lieux liés notamment à l'idée de *wilderness*, la forêt ou les espaces ruraux coupés du monde, hostile et barbare ; dans le même temps, le gothique américain introduit un nouvel imaginaire, promis à un bel avenir : la banlieue pavillonnaire, emblème du rêve américain, un lieu familier et sécurisant par excellence.

La vague forensique qui déferle dans les années 1990, notamment à la télévision, s'accompagne d'un flot sans précédent d'images de scènes de crime – images d'archives, images de reconstitution ou de fiction –, qui a pour conséquence de consolider son répertoire formel et iconographique, de renforcer ses imaginaires antérieurs – le sang, l'empreinte ou le gothique par exemple – mais aussi d'en construire de nouveaux : un imaginaire purement forensique autour des accessoires policiers de la scène de crime, un imaginaire « panoptique » et « techno-sublime » où se mêlent science,

---

<sup>2179</sup> Robert Mighall, "Gothic Cities" in Catherine Spooner, Emma McEvoy (eds), *Routledge Companion to Gothic*, Abingdon, Routledge, 2007, p. 58 "Gloomy wrong, guilt and nemesis are the master-plots of American Gothic. It is a big paranoid country, guiltily aware that it has taken the land away from people, and taken other people away from their lands: hence the symbolic importance of land, and what lies beneath it, in fictions from Hawthorne to Stephen King. The Indian burial grounds that lie beneath the haunted edifices in *The Shining* (1980), and *The Amityville Horror* (1979) and *Poltergeist* (1982) entail indelible stains of guilty horror that erupt to damn the new masters of this nation."

surveillance et imaginaire futuriste. Des imaginaires étroitement imbriqués qui s'amplifient mutuellement. Pour se faire une idée du phénomène forensique, de ses principales représentations et de ses imaginaires en circulation, il suffit de se rendre sur des sites marchands<sup>2180</sup> et de taper indifféremment dans leur moteur de recherche « crime scene » ou « scène de crime » : plots de marquage<sup>2181</sup>, réglets<sup>2182</sup>, rubalises « crime scene do not cross »<sup>2183</sup>, empreintes digitales<sup>2184</sup>, mains ensanglantées<sup>2185</sup>, éclaboussures de sang<sup>2186</sup>, sacs à indices<sup>2187</sup>, flacons pulvérisateurs de Luminol<sup>2188</sup>, silhouettes dessinées de cadavre<sup>2189</sup>, couteaux sanguinolents<sup>2190</sup>, se déclinent à l'infini, sous toutes les formes et pour tous les usages. Les mêmes éléments se retrouvent sur les sites de banques d'images où l'on constate également l'enracinement et la permanence des images de scène de crime nocturne, des lieux déserts comme les forêts ou les espaces urbains indéterminés, et des femmes assassinées<sup>2191</sup>. Comme dans l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut aujourd'hui s'acheter une scène de crime miniaturisée pour décorer son intérieur<sup>2192</sup> mais aussi, et c'est plus nouveau, la reconstituer grandeur nature devant sa maison pour la fête d'Halloween. Depuis quelques années, en effet, les traînées de sang, les faux cadavres et les rubalises jaunes

2180 Nous avons surtout visité les sites Amazon et Etsy

2181 En broche : <https://www.etsy.com/fr/listing/1173007246/marqueur-de-preuves-broche-en-email-dur?> ou vendu avec une rubalise : <https://www.amazon.fr/Marqueurs-preuves-marqueurs-Halloween-D%C3%A9corations/dp/BoBD8DSDHG>

2182 En broche, par exemple : <https://www.etsy.com/fr/listing/1267834555/forensic-linear-scale-soft-enamel-pin?>

2183 En écharpe (tricotée main) : <https://www.etsy.com/fr/listing/802828899/ruban-d'avertissement-de-ligne-de-police?>; en lacets de chaussures : <https://www.etsy.com/fr/listing/1467089356/attention-crime-scene-ne-pas-traverser?> Ou en sets de tables : <https://www.amazon.fr/table-imperm%C3%A9ables-lavables-Motif-sc%C3%A8ne/dp/BoBYF1W4YM>

2184 Sous forme de boucles d'oreille : <https://www.etsy.com/fr/listing/102216495/csi-fingerprint-tape-lift-dangle-boucles?>; de décoration murale : <https://www.amazon.fr/LWLNb-dempreintes-digitales-Empreintes-modulaire/dp/Bo7XBY5LG7> ou encore, sous forme de kit pour relever les empreintes, en broche ou porte-clés : <https://www.etsy.com/fr/listing/1254450448/epingle-demail-dur-de-poudre-dempreinte?>; il existe aussi des moules pour faire des boules de bain en forme d'empreinte de chaussure, empreinte digitale et silhouette du cadavre : <https://www.etsy.com/fr/listing/1151420282/mold-dark-humor-scene-de-crime-plastic?>

2185 Pour décorer les gâteaux, par exemple : <https://www.etsy.com/fr/listing/1417490092/bloody-hand-crime-scene-cupcake-true?>

2186 On les trouve sous forme de sac cadeau : <https://www.etsy.com/fr/listing/1494778419/sac-cadeau-eclaboussures-de-sang-qte-1-ou-sous-forme-de-bottes> : <https://www.etsy.com/fr/listing/1438079145/eclaboussures-sanglantes-bottes-de-> , de mug : <https://www.etsy.com/fr/listing/1465629357/scene-de-crime-dhorreur-tasse-a-cafe-11?> ou encore de rubans : <https://www.etsy.com/fr/listing/1429353322/78-pouces-blood-splatter-hearts-us?>

2187 En broche, par exemple : <https://www.etsy.com/fr/listing/1270082553/epingle-en-email-doux-de-sac-de-preuve?>

2188 En broche : <https://www.etsy.com/fr/listing/1305916355/je-peux-voir-clairement-maintenant-avec?> ou en boucles d'oreilles : <https://www.etsy.com/fr/listing/1184361045/fluorescent-neon-blue-csi-luminol-spray?>

2189 Sous forme d'emporte-pièce : <https://www.amazon.fr/Crime-Scene-Emporte-pi%C3%A8ce-3-inch/dp/Bo78VNSHP5?th=1> ou en boucles d'oreille avec les plots de marquage : <https://www.etsy.com/fr/listing/1169805060/body-chalk-outline-evidence-markers?>

2190 En collier : <https://www.etsy.com/fr/listing/1060391400/collier-necklace-bloody-knife?> ou avec d'autres armes de crime sous forme de bonbons : <https://www.etsy.com/fr/listing/1317977275/bonbons-scene-de-crime-csi-tueur-en?>

2191 À voir sur Shutterstock : [https://www.shutterstock.com/fr/search/sc%C3%A8ne-de-crime?image\\_type=photo](https://www.shutterstock.com/fr/search/sc%C3%A8ne-de-crime?image_type=photo) ou Getty Images : <https://www.gettyimages.fr/photos/sc%C3%A8ne-du-crime>

2192 <https://www.etsy.com/fr/listing/1469925510/scene-de-crime-trouve-un-corps?> Ou <https://www.etsy.com/fr/listing/1060595552/scene-de-crime-dark-alley-book-nook?> ou encore à peindre soi-même : <https://www.etsy.com/fr/listing/488477559/modele-en-resine-police-crime-scene?>

de la police américaine remplacent, ici ou là, les sorcières et les citrouilles<sup>2193</sup>. Certains poussent très loin le mauvais goût comme ce couple du Michigan qui a recréé sur sa pelouse une scène de crime évoquant le triple meurtre familial dont sa maison avait été le théâtre vingt ans auparavant<sup>2194</sup>, ou encore, ce bureau d'un procureur de Dallas qui installe sur le sol de son hall d'entrée un squelette entouré d'un marquage jaune<sup>2195</sup>.

### *Les imaginaires sociaux de la scène de crime dans la photographie contemporaine*

L'imaginaire le plus souvent mobilisé dans les photographies de notre corpus est celui du lieu, en grande partie structuré autour de l'idée de confins, de marge, de lisière, de périphérie: l'Ouest américain, la forêt, le terrain vague, les zones industrielles, les champs ruraux, la banlieue périurbaine. En toute logique, ces lieux connotent explicitement l'isolement. D'ailleurs, explicitement ou implicitement, la plupart des scènes de crime de nos séries suggèrent une atmosphère de désolation silencieuse, d'où il se dégage un sentiment d'une effroyable et poignante solitude. Une impression que renforce encore l'association persistante et prédominante du lieu du crime avec la nuit ou l'obscurité, visuellement rendu par un éclairage en clair-obscur. La mort violente évoquée par ces nombreuses photographies de lieux de crime solitaires témoigne de la survivance de l'idée médiévale de « mauvaise mort », comme la décrit Philippe Ariès :

« Quand elle [la mort] ne prévenait pas, elle cessait d'apparaître comme une nécessité redoutable, mais attendue et acceptée, bon gré mal gré. [...] C'est pourquoi la mors repentina était considérée comme infamante et honteuse. [...] Dans ce monde si familier avec la mort, la mort subite était la mort laide et vilaine, elle faisait peur, paraissait chose étrange et monstrueuse dont on n'osait pas parler. [...] La mort laide et vilaine n'est pas seulement au Moyen Âge la mort subite [...] c'est aussi la mort clandestine qui n'a eu ni témoin ni cérémonie [...] Si la réprobation populaire qui frappait les victimes d'un assassinat ne leur

<sup>2193</sup> Aux États-Unis: <https://www.dailystar.co.uk/news/weird-news/blokes-gory-realistic-halloween-crime-25238709> ou <https://www.cbsnews.com/video/halloween-decoration-or-crime-scene/> mais aussi dernièrement, en France: <https://www.ouest-france.fr/bretagne/chavagne-35310/pour-halloween-de-faux-cadavres-font-causer-dans-ce-bourg-breton-f16ce61e-4fag-ned-815d-27e2dad20e01>; <https://www.observateur.fr/berlaimont-pour-halloween-cecilia-et-martino-sortent-le-grand-jeu/> ou encore <https://www.republicain-lorrain.fr/insolite/2021/11/03/une-belle-deco-d-halloween-impasse-du-blauberg>

<sup>2194</sup> <https://www.fox17online.com/news/local-news/grand-rapids/halloween-decorations-at-walker-murder-house-draw-attention>

<sup>2195</sup> <https://www.foxnews.com/lifestyle/halloween-display-office-blasted>

interdisait plus d'être enterrées chrétiennement, elle leur imposait parfois le paiement d'une sorte d'amende : les assassinés étaient pénalisés. [...] Le préjugé populaire persistait toujours au début du XVII<sup>e</sup> siècle : dans les oraisons funèbres d'Henri IV, des prédicateurs se crurent obligés de justifier le roi des circonstances infamantes de sa mort sous le couteau de Ravillac.<sup>2196</sup> »

Le résidu culturel de la « mauvaise mort » ne subsiste pas, on s'en doute, dans la soudaineté de la mort qui empêcherait les derniers sacrements mais dans l'idée d'une « mort clandestine », à l'encontre de notre idéal contemporain de la « bonne mort » qui, selon le sociologue Pascal Hintermyer, serait de « mourir en paix plutôt que dans l'angoisse [...] » et de « mourir entourés plutôt qu'abandonnés et solitaires<sup>2197</sup> ». De plus, la mort dont nous rêverions serait « sans souffrance<sup>2198</sup> », aux antipodes de celle que les photographes-artistes de notre corpus métaphorisent dans leurs images de scène de crime. La sociologue Fabienne Soldini fait elle aussi le lien entre la « mauvaise mort » et la mort par assassinat des romans policiers :

« À notre époque en Occident, [...] la mort idéale étant celle survenant dans un état d'inconscience (le sommeil) et sans souffrance. Il s'agit de ne pas se voir mourir. [...] Le meurtre des romans policiers est d'autant plus une mauvaise mort qu'il s'agit d'une mort liée à la souffrance, aux tortures infligées à la victime par un tueur sadique.<sup>2199</sup> »

Ainsi, l'imaginaire de la scène de crime tel qu'il se trouve transposé dans notre corpus traduit nettement en toile de fond l'imaginaire de la « mauvaise mort » et ce, sans même que la présence du cadavre soit nécessaire.

Au terme de notre réflexion, on constate que, d'une manière générale, les imaginaires de la scène de crime transposés dans la sphère artistique se différencient peu de ceux que la culture de masse véhicule : de fait, l'artiste reclus dans sa tour d'ivoire n'étant qu'un mythe, l'imaginaire individuel des photographes est structuré par l'imaginaire collectif. Dans le cas présent en particulier, ils utilisent comme matériau premier de leurs œuvres les images de la culture de populaire et de la culture médiatique et leur pratique, associant travaux de commande, pour la presse notamment,

<sup>2196</sup> Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p.18-19

<sup>2197</sup> Pascal Hintermyer, « Une mort sans souffrance ? », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 75, n° 1, 2007, pp. 135-144

<sup>2198</sup> Ibid.

<sup>2199</sup> Fabienne Soldini, « Représentations du cadavre dans le roman policier macabre » in Sylvia Girel, Fabienne Soldini (dir.), *La Mort et le corps dans les arts aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2013, p. 21

et projets artistiques, les rend plus perméables encore aux images médiatiques. Pour autant, si les imaginaires changent peu, cela ne veut pas dire qu'ils ne puissent pas être manipulés et retournés : on l'a vu avec l'exemple de l'imaginaire patriarcal de la femme assassinée, détourné et renversé dans des œuvres à visée féministe ; de la même manière, certaines œuvres procèdent à une inversion critique de l'idéologie sécuritaire sous-tendue dans l'imaginaire forensique télévisuel. Dans l'ensemble, on constate d'ailleurs que l'appropriation artistique de la scène de crime et de son esthétique n'est jamais gratuite, jamais sans pensée, jamais dictée par une inspiration paresseuse, comme c'est le cas dans la photographie de mode : elle s'accompagne toujours d'un commentaire social et politique. La plupart des photographes l'utilisent dans le but d'amener une réflexion sur un fait de société, que ce soit le tueur en série et la culture de la violence, les féminicides, le racisme, la criminalité, la justice et le contrôle social. Nous pourrions reprendre à notre compte certaines des observations que la philosophe Dominique Baqué fait au sujet de l'appropriation artistique des images de presse sur le thème de la violence : les artistes qui les relayent ne le font pas pour en « accentuer le pathos et tenter de susciter par là l'apitoiement du regardeur<sup>2200</sup> » ; ils veulent, au contraire, « donner à penser [...] autour de la violence<sup>2201</sup> », dans un environnement où le « flux d'images » engendre une « surabondance visuelle qui ne sait plus signifier<sup>2202</sup> ». Baqué distinguent également deux stratégies visuelles auxquelles les artistes recourent pour arriver à une forme de distanciation critique : celle du retrait et de l'ellipse, citant le travail de l'Irlandais Willie Doherty, et celle « de la mise en scène et de la théâtralisation<sup>2203</sup> » mise en œuvre chez Weegee, Mac Adams et Yann Toma. Si nous n'adhérons pas à certaines de ses analyses « L'œuvre de Weegee est celle d'un humaniste<sup>2204</sup> » et si le regroupement des trois artistes sous la seule bannière du fait divers nous paraît discutable *Crimes sur Commande* de Yann Toma relevant plutôt de la parodie judiciaire que faitdiversière il n'en reste pas moins vrai que les deux approches qu'elle évoque, le retrait et la théâtralisation, nous

---

<sup>2200</sup> Dominique Baqué, op. cit., [édition numérique non paginée]

<sup>2201</sup> Ibid.

<sup>2202</sup> Ibid.

<sup>2203</sup> Ibid.

<sup>2204</sup> Ibid.

semblent correspondre assez bien à celles que les photographes de notre corpus déploient dans leurs images de scènes de crime.

Aux stratégies visuelles s'ajoutent les modalités de présentation des œuvres – expositions en galeries ou musées et livres d'artiste – qui conditionnent leur réception auprès du public. Selon Baqué, les « images médiatiques [...] aveuglent le regard plus qu'elles ne l'éclairent<sup>2205</sup> » parce que leur déversement continu, notamment télévisuel, susciterait « de plus en plus l'apathie, l'engourdissement, voire le désintérêt du spectateur.<sup>2206</sup> » De notre point de vue, et s'agissant plus spécifiquement de la thématique du crime, notamment à la télévision, le problème réside moins dans une supposée « anesthésie » du spectateur que dans la pérennisation ou la construction de stéréotypes et dans la manipulation des émotions à des fins politiques. Autrement dit, le problème n'est pas le récepteur de l'information mais son diffuseur. Dans sa thèse sur le traitement du fait divers criminel à la télévision<sup>2207</sup>, la chercheuse Claire Sécaïl rejoint le constat qu'ont fait de nombreux chercheurs américains sur les représentations biaisées de la criminalité, mises au service d'un agenda idéologique. Outre qu'à l'instar de la télévision américaine, « le crime devient paillette, mis en scène sur des plateaux de variétés, baigné dans les larmes et essoré par des applaudissements incongrus<sup>2208</sup> », elle observe également une « promotion fulgurante de la victime » à partir des années 1990. Étroitement liée, selon nous, à la montée en puissance du forensique, la fonction télévisuelle de la victime est identique à celle de la scène de crime dans les émissions sur les sciences criminalistiques, elle sert avant tout à donner « corps [à] l'horreur du crime<sup>2209</sup> » pour favoriser un discours sécuritaire, un « populisme pénal<sup>2210</sup> », comme le fait remarquer Sécaïl :

« Reste que la valorisation de la souffrance ne répond pas aux seules considérations économiques des responsables soucieux de gagner quelques points d'audience : elle révèle et légitime également un discours inquisiteur qui alimente la défiance des publics à l'égard de leurs institutions et exacerbe le besoin de répression. [...] Alors qu'elle devait conduire les institutions à opérer de façon constructive et

---

<sup>2205</sup> Ibid.

<sup>2206</sup> Ibid.

<sup>2207</sup> Claire Sécaïl, thèse citée

<sup>2208</sup> Ibid. p. 788

<sup>2209</sup> Ibid. p. 786

<sup>2210</sup> Ibid. p. 784

concertée leur modernisation et adapter leurs missions aux évolutions complexes des sociétés, la souffrance des victimes devient le plus sûr appui d'une idéologie répressive.<sup>2211</sup> »

Le problème n'est donc pas « l'apathie » du spectateur face à une surenchère d'images mais plutôt l'instrumentalisation de celles-ci. Dora Appel réfute d'ailleurs l'idée commune selon laquelle les spectateurs seraient devenus aujourd'hui insensibles. Commentant une exposition muséale regroupant les images de tortures commises par des militaires américains sur des prisonniers irakiens à la prison d'Abou Ghraïb<sup>2212</sup>, elle écrit ainsi :

« Les photographies choquantes nous choquent; à l'inverse, nous devenons insensibles aux événements représentés sur ces images lorsque l'on est dans l'incapacité d'en avoir sous les yeux la preuve visuelle tangible. L'indignation mondiale que les images d'Abou Ghraïb ont provoquée [...] en témoigne, tout comme la volonté continue de l'État d'encadrer et de circonscrire les archives des images que les photojournalistes ont prises dans les zones de guerre et d'en contrôler le récit lorsqu'elles sont publiquement exposées.<sup>2213</sup> »

Pour elle, leur exposition sur les cimaises d'un musée permet de « reformuler<sup>2214</sup> » les photographies, ne serait-ce qu'en favorisant « de nouvelles conditions de visualisation qui permettent au spectateur de ne pas aborder la photographie comme une distraction éphémère.<sup>2215</sup> » L'historien Jérôme Glicenstein rappelle, sur ce point, que « ce qui est à comprendre ne peut simplement se déduire de ce qui est à voir<sup>2216</sup> » et que l'exposition – à l'instar du livre d'artiste – est une « construction signifiante », en premier lieu parce qu'elle sépare « les objets sélectionnés d'avec le monde quotidien » et en second lieu, parce qu'elle induit un « travail sur le sens<sup>2217</sup> » :

---

<sup>2211</sup> Ibid. p. 784

<sup>2212</sup> “Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib” (commissaire Brian Wallis), co-produite et exposée simultanément à l'International Center of Photography de New York et The Andy Warhol Museum à Pittsburgh (27 septembre-28 novembre 2004)

<sup>2213</sup> Dora Apel, “The Public Display of Torture Photos”, in Maria Pia Di Bella, James Elkins (dir.), op. cit., p. 143 “Disturbing photographs do not fail to disturb us; on the contrary, we become desensitized to the events such pictures represent by not being able to see the visual evidence of their occurrence with our own eyes. The global outrage generated by the Abu Ghraib images, and the massive interest aroused by the lynching photos is evidence of that. The continued efforts by the state to frame and circumscribe the public archive of images taken by photojournalists in war zones and to control the narratives that surround their public exposure are also evidence of that.”

<sup>2214</sup> “reframing”, Ibid. p. 144

<sup>2215</sup> Ibid. “[...] new viewing conditions in which the spectator approaches the photograph not as a momentary distraction.”

<sup>2216</sup> Jérôme Glicenstein, op. cit. p. 95

<sup>2217</sup> Ibid. p. 86

« Mais dans une exposition donnée [...], une œuvre (ou un objet d'exposition) est isolée, mise en scène et définie contextuellement par des opérations scénographiques spécifiques, qui vont jusqu'aux explications verbales les plus détaillées (et dont le cartel est le signe le plus visible). La production de textes de médiation au sein d'une exposition formalise ainsi le fait que la perception d'une œuvre accrochée n'est plus dans l'infini des possibles, mais qu'on lui a donné un sens de lecture singulier [...].<sup>2218</sup> »

Ceci pour dire que la réflexion engagée par les photographes-artistes de notre corpus à travers la réappropriation du motif de la scène de crime et de ses imaginaires ne se limite pas seulement à des stratégies visuelles et aux images proprement dites mais implique les modalités choisies de leur réception. Ce qui semble à première vue une lapalissade, est pourtant lié, même partiellement, à cette recherche dont la question pourrait se résumer schématiquement par « qu'est-ce que l'art fait aux imaginaires sociaux de la scène de crime? » : la visée artistique des photographes comprend, en effet, les modalités de réception qu'elle implique et ce, particulièrement lorsqu'ils choisissent un sujet et une esthétique aussi populaire, aussi identifiée et aussi médiatique que la scène de crime. Et les nombreux photographes de notre corpus qui travaillent, en parallèle, pour la presse, en ont parfaitement conscience.

### *La scène de crime : une mort apprivoisée ?*

Sans aucunement prétendre à l'exhaustivité, nous avons tenté dans le cadre de notre recherche de broser les contours de la scène de crime et les grandes lignes de ses imaginaires, tant dans la culture populaire de masse que dans la pratique artistique de la photographie contemporaine. L'angle sous lequel nous avons choisi d'aborder la scène de crime ne semble pas pour autant épuiser le sujet. Elle offre d'autres questions et c'est l'une d'entre elles que nous voudrions évoquer brièvement, en guise de conclusion : la scène de crime est-elle un moyen d'« apprivoiser » la mort ?

Selon le principe des vases communicants, en effet, plus la mort brutale disparaît de nos vies, moins notre regard ne la supporte autrement qu'en fiction. S'agissant de la mort en général, une évolution des sensibilités s'amorce lentement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, à la faveur du reflux de la mortalité : malgré un processus saccadé, « des

---

<sup>2218</sup> Ibid. p. 104

années 1800 à la veille de la première guerre mondiale, incontestablement la mort a perdu des points<sup>2219</sup> », selon l'historien Michel Vovelle. Les famines reculent peu à peu, la médecine progresse, surtout dans le dernier tiers du siècle, les décès dus à la guerre se réduisent<sup>2220</sup>, les homicides baissent et plus largement encore, « tous les types de violence contre les personnes<sup>2221</sup> ». En parallèle, les nouvelles préoccupations hygiénistes généralisent l'éloignement des cimetières hors les murs et l'usage du cercueil tandis que l'habillement des morts devient la norme. La mort s'enjolive doucement pour faire disparaître l'horreur du cadavre, comme le souligne Philippe Ariès :

« Elle [la mort] est belle, et le mort est beau. La présence au lit de mort est au XIX<sup>e</sup> siècle plus que la participation coutumière à une cérémonie sociale rituelle, elle est assistance à un spectacle réconfortant et exaltant [...] Dans les chambres les plus banales des bourgeoisies occidentales, la mort a fini par coïncider avec la beauté, dernière étape d'une évolution qui a commencé tout doucement avec les beaux gisants de la Renaissance, qui a continué dans l'esthétisme baroque. [...] « cette mort n'est plus la mort, elle est une illusion de l'art. La mort a commencé à se cacher, malgré l'apparente publicité qui l'entoure dans le deuil, au cimetière, dans la vie comme dans l'art ou la littérature : elle se cache sous la beauté.<sup>2222</sup> »

S'agissant de la mort violente, les gens ont, malgré tout, encore « sous leurs yeux [...] des actes de violence bien plus impressionnants que ceux que montre ou plutôt souvent suggère la télévision<sup>2223</sup> », notamment le spectacle de l'exécution capitale même si celle-ci reste toutefois un évènement exceptionnel. Quant au spectacle des cadavres de la Morgue, il semble devoir s'inscrire dans un imaginaire funéraire pour paraître tolérable à certains de ses visiteurs. En effet, selon l'historien Bruno Bertherat :

« Certains témoignages transforment le cadavre en véritable objet funéraire. Le cadavre est alors comparé à une statue, comme on en trouve dans les cimetières. Parmi de multiples exemples, cette évocation d'une statue de marbre blanc sur un lit de marbre noir. [...] Dans le prolongement de cet imaginaire, le corps est parfois

<sup>2219</sup> Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1983, p. 507

<sup>2220</sup> Entre 1815 et 1914, les guerres représentent 1 % des décès masculins selon Vovelle, op. cit., p. 514

<sup>2221</sup> Robert Muchembled, *Une histoire de la violence*, Paris, Seuil, coll. L'Univers historique, 2012 (1<sup>re</sup> éd. 2008), [édition numérique non paginée]

<sup>2222</sup> Philippe Ariès, op. cit. p. 466

<sup>2223</sup> Régis Bertrand, Anne Carole (dir.), *L'Exécution capitale : une mort donnée en spectacle XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003, p. 6

comparé à un défunt sur son lit de mort. Et ce corps semble miraculeusement se reposer d'un sommeil éternel. [...] Ces visions sont la forme ultime du détournement funéraire et montre l'intense travail de l'imaginaire.<sup>2224</sup> »

À la fin du siècle, l'exposition, à la Morgue, de la mort violente peu importe qu'elle ait été causée par un homicide, un suicide ou un accident soulève une indignation de plus en plus unanime qui entraîne sa fermeture publique en 1907. Le fait qu'elle soit désormais considérée comme dégradante, comme le dit Bruno Bertherat, témoigne que la compassion s'est accrue devant cette vision de « mauvaise mort », violente, douloureuse et solitaire. S'appuyant sur une comparaison avec le goût antique pour les jeux de gladiateurs, Norbert Elias souligne, par exemple, que la compassion à l'égard de la souffrance est une composante de la nouvelle sensibilité dont nous sommes les héritiers :

« Nous ne considérons plus comme un divertissement dominical de voir des gens pendus, écartelés, suppliciés sur la roue. [...] Comparativement à l'Antiquité, notre identification aux autres, notre capacité à partager leur souffrance et leur mort, s'est accrue. [...] Aucun sentiment communautaire n'unissait, semble-t-il, ces spectateurs à ceux qui, en bas dans l'arène sanglante, luttait pour leur vie.<sup>2225</sup> »

L'empathie ne s'adresse d'ailleurs pas seulement aux victimes, elle concerne également les condamnés à mort, ainsi que le montre la réprobation quasi unanime vis-à-vis de la pendaison aux États-Unis, considérée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme une méthode d'exécution inhumaine. Le *New York Daily Tribune* s'en fait l'écho, par exemple, en 1884 :

« Il est en effet un peu surprenant qu'on n'ait pas fait plus d'efforts pour remplacer la potence par une forme d'exécution moins barbare et moins brutale. La science ne manque pas de moyens pour tuer manière plus rapide et plus indolore ; pourtant nous nous accrochons à une méthode qui n'est souvent ni l'une, ni l'autre. Si on doit prendre une vie humaine dans l'intérêt et pour la protection de la société, on doit le faire assurément d'une manière la plus miséricordieuse possible. Tout ce qui ce qui s'apparente à la torture est indigne venant d'une

<sup>2224</sup> Bruno Bertherat, « La mort en vitrine à la morgue à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle (1804-1907) » in Régis Bertrand, Anne Carol, Jean-Noël Pelen (dir.), *Les Narrations de la mort*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005 [édition numérique non paginée]

<sup>2225</sup> Norbert Elias, *The Loneliness of the Dying* (trad. Edmund Jephcott), New York, Continuum, 2001 (1<sup>re</sup> éd. 1982), p. 2-3 “We no longer regard it as a Sunday entertainment to see people hanged, quartered, broken on the wheel. [...] As compared with antiquity, our identification with other people, our sharing in their suffering and death, has increased. [...] No feeling of identity, it seems, united those spectators with these other people who, below in the bloody arena, were fighting for their lives.”

civilisation moderne. Le châtement – le plus sévère qui soit – consiste à éradiquer le criminel de ce monde. Soutenir que la mise à mort devrait être également violente est le summum de la cruauté.<sup>2226</sup> »

La France n'est pas non plus exempte des débats autour de la douleur possiblement infligée par la guillotine et l'éventualité que la tête décapitée puisse survivre quelques instants dans d'atroces souffrances fait débat<sup>2227</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si un an après la fermeture de la Morgue au public, l'abolition de la peine de mort est débattue à la Chambre des députés. Son rejet n'est motivé que par un télescopage malheureux avec la grâce présidentielle d'Albert Soleilland, violeur et meurtrier de la fille de ses voisins, qui déchaîne l'opinion publique et la presse<sup>2228</sup>. Autre signe du changement des mentalités, l'interdiction du ministre de la justice, Aristide Briand, d'utiliser « tout appareil ou procédé quelconque de reproduction cinématographique<sup>2229</sup> » lorsque sont exécutés quatre des membres de la bande des frères Pollet en janvier 1909. Craignant que certains opérateurs comme ceux de la société Pathé – la même qui filmait et diffusait les images de lynching aux États-Unis – ne respectent pas l'interdit, son collègue, le ministre de l'Intérieur et président du Conseil Georges Clemenceau, transmet aux préfets une circulaire télégraphique pour « interdire radicalement tous spectacles cinématographiques publics de ce genre<sup>2230</sup> ». Au-delà de la censure cinématographique, dont elle constitue le premier jalon, cette interdiction montre surtout que la mort violente, même celle des pires assassins, est désormais considérée comme un spectacle indécent.

À mesure que la mort violente réelle s'éloigne ainsi du quotidien et se soustrait aux regards, le goût pour les récits ou les images fictives de mort violente augmente de manière inversement proportionnelle : « tout se passe comme si ce qui ne devait

---

<sup>2226</sup> Extrait cité in Stuart Banner, op. cit. p. 176 “It is indeed a little surprising that there has not been more effort to substitute for the gallows some less savage and rude form of execution. Science has abundant means of killing in the most swift and painless manner, yet we cling to a method which is often neither one nor the other. If human life is to be taken at all in the interest and for the protection of society, it certainly ought to be taken as mercifully as possible. Anything that suggests torture is unworthy [of] modern civilization. The punishment – the most severe that can be conceived – consists in forcing the criminal out of this world. To insist that the manner of death also should be harsh is a refinement of cruelty.”

<sup>2227</sup> Anne Carole, « La question de la douleur et les expériences médicales sur les suppliciés au XIX<sup>e</sup> siècle » in Régis Bertrand, Anne Carol (dir.), *L'Exécution capitale*, op. cit., pp. 71-81

<sup>2228</sup> Voir le site de l'Assemblée Nationale : [https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/peinedemort/debat\\_1908.asp](https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/peinedemort/debat_1908.asp)

<sup>2229</sup> Albert Montagne, “Crimes, faits divers, cinématographe et premiers interdits français en 1899 et 1909”, *Criminocorpus*, 2007, [en ligne : <https://journals.openedition.org/criminocorpus/207#quotation>]

<sup>2230</sup> Cité in Patrick Désile, « Spectacles douloureux, exhibitions malsaines. Présentations et représentations de la mort à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Cinemas*, Vol. 20, n° 2-3, pp. 41-63.

plus tomber sous les regards pouvait se déployer dans l’imaginaire<sup>2231</sup> », souligne l’historien de l’art et du cinéma, Patrick Désile. Celui-ci fait en effet remarquer qu’on ne l’apprécie plus désormais qu’à travers son « reflet » indirect :

« Dans le temps même de la progressive occultation du spectacle de la mort, les romans policiers, les quotidiens et leurs suppléments illustrés, les magazines spécialisés dans les récits de faits divers, le théâtre même, et singulièrement ce théâtre spécialisé dans la perversité qu’est le Grand-Guignol, s’en étaient déjà emparés, avec une intensité croissante et d’une manière qui faisait la part de plus en plus belle à l’imaginaire [...], au visuel, à l’effet de réel. C’est là, à travers ces différents supports textuels et iconiques, qu’émergeait sans doute ce que nous appelons « horreur » (au sens esthétique, bien entendu).<sup>2232</sup> »

Et lorsque la mort, la vraie, revient, comme en temps de guerre, la mort médiatisée reflue. Dominique Kalifa observe, par exemple, que quand « la mort et le danger deviennent omniprésents, alors le fait divers s’efface sans réserve<sup>2233</sup> » parce que, dit-il, « il est par excellence le système d’information des sociétés démocratiques et pacifiées.<sup>2234</sup> » En 1915, alors que la boucherie de la Grande Guerre a commencé, Sigmund Freud expliquait peu ou prou la même chose à propos de la mort en fiction dont on se délecte en temps de paix mais que l’on délaisse en temps de guerre :

« Et nous sommes amenés tout naturellement à chercher dans le monde de la fiction, dans la littérature, au théâtre ce que nous sommes obligés de nous refuser dans la vie réelle. Nous y trouvons encore des hommes qui savent mourir et s’entendent à faire mourir les autres. Là seulement se trouve remplie la condition à la faveur de laquelle nous pourrions nous réconcilier avec la mort. [...] Mais dans le domaine de la fiction nous trouvons cette multiplicité de vie dont nous avons besoin. Nous nous identifions avec un héros dans sa mort, et cependant nous lui survivons, tout prêts à mourir aussi inoffensivement une autre fois, avec un autre héros. Il est évident que cette attitude conventionnelle à l’égard de la mort est incompatible avec la guerre. Il n’est plus possible de nier la mort ; on est obligé d’y croire. Les hommes meurent réellement, non plus un à un, mais par masse, par dizaines de mille le même jour.<sup>2235</sup> »

---

<sup>2231</sup> Ibid.

<sup>2232</sup> Ibid.

<sup>2233</sup> Ibid.

<sup>2234</sup> Dominique Kalifa, « Faits divers en guerre (1870-1914) », *Romantisme*, 1997, n° 97, pp. 89-102

<sup>2235</sup> Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » in Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* (1915, trad. D<sup>r</sup> S. Jankélévitch), Paris, Payot, 1927 (1<sup>re</sup> éd. 1920), p. 252

Nos comportements n'ont que peu changé aujourd'hui, à part, peut-être, que nous sommes encore moins tolérants qu'auparavant devant les images de morts violentes même lorsqu'elles sont médiatisées par un écran de télévision. Le flot d'images du cadavre ensanglanté de Jacques Mesrine<sup>2236</sup>, dans sa voiture ou sur la civière, en couleur, en noir et blanc, en film ou en photographie, dans tous les journaux télévisés ou en une de toute la presse, serait certainement impossible aujourd'hui, même pour un « ennemi public n° 1 » ; il serait encore plus impensable de publier les photographies du corps de Grégory Villemin repêché dans la Vologne par les gendarmes. De fait, aucun cadavre des victimes du 11 septembre n'a été montré, à l'exception, si l'on veut, d'un homme se jetant dans le vide. Lors des attentats du 13 novembre 2015 à Paris, un seul journal, *VSD*, a osé publier la photographie d'un rescapé du Bataclan qui, gravement blessé, meurt quelque temps plus tard (le magazine sera condamné en 2019). En 2016, France 2 soulève une vague de réprobation en interviewant, quelques heures après l'attentat de Nice, un homme dont la femme décédée gît sous un drap, juste à ses côtés. La chaîne s'excuse le lendemain et sera sanctionnée par le CSA. L'année précédente, le scandale n'était pas venu de l'image d'un cadavre mais des carcasses encore fumantes de deux hélicoptères entrés en collision durant le tournage d'une émission pour le compte de TF1 : elles se trouvaient en arrière-plan du présentateur Louis Bodin en duplex avec le 20 heures de la chaîne, le soir même du drame. La séquence déclenche l'ire générale, forçant TF1 à s'excuser.

Ainsi, la mort violente réelle, peu importe qu'elle soit distanciée et médiatisée par les images, peu importe même qu'elle soit métaphorique – les carcasses fumantes des hélicoptères, par exemple – est de moins en moins supportable. Et comme auparavant, plus le seuil de tolérance aux images de cette mort-là baisse, plus le curseur de « regardabilité » de ses représentations fictives augmente. Ce qui pourrait expliquer le paradoxe dont parle la sociologue Sylvia Girel :

« On observe ainsi d'un côté une prégnance et prévalence de l'idée d'un rapport à la mort difficile, du corps cadavre comme “problème”, idée relayée par nombre de recherches de spécialistes (le “sens commun savant” rejoignant ici le “sens commun ordinaire”) et, de l'autre côté, on observe de manière tout aussi concrète

---

<sup>2236</sup> Voir sur le sujet Bruno Bertherat, « Cadavre à la « une » La télévision et la mort de Jacques Mesrine, ennemi public n° 1 (1979) », *Le Temps des médias*, vol. 1, n° 1, 2003, pp. 119-138

une sorte d'engouement, d'intérêt, de curiosité, une visibilité et donc une "regardabilité" démultipliées des cadavres par medium interposé et ce dans les domaines d'expression les plus variés.<sup>2237</sup> »

Le règne quasi sans partage de la scène de crime dans tous les médias et la culture de masse depuis trente ans témoigne de cet envahissement. Pour autant, et même si « un certain nombre de paliers ont été franchis au regard de ce qui est représenté, présenté, esthétisé », des images comme celle de la scène de crime ne suscitent-elles pas notre intérêt pour une raison précise ? Peuvent-elles être considérées comme une mise en sens de la mort, une manière de l'affronter ? Dans son étude sur les séries télévisées américaines récentes et populaires, le sociologue Martin Julier-Costes, constate qu'une majorité d'entre elles s'articule autour du thème de la mort, ce qui tendrait à affaiblir la thèse du tabou de la mort. D'autre part, il observe :

« La mort brutale est également utilisée pour signifier le sentiment accidentel et exceptionnel ressenti à chaque fois qu'elle survient et la mort est souvent mise en scène comme une énigme posé aux vivants qu'ils vont résoudre par une enquête. [...] Si l'on reprend les thèses durandiennes sur la fonction euphémisante de l'imaginaire, la représentation de ce qui est douloureux et déstructurant fait appel à son inverse, c'est-à-dire une représentation positive et dynamique qui par antithèse permet de lénifier les angoisses liées à la mort. C'est d'ailleurs la fonction principale des contes pour enfants. [...] les séries télévisées peuvent être comparées aux contes, c'est-à-dire des supports narratifs à même de faire sens face aux angoisses existentielles.<sup>2238</sup> »

La scène de crime, aussi brutale et sanglante soit-elle, possède probablement cette fonction euphémisante à travers son imaginaire forensique qui permet de rendre la mort sinon acceptable, du moins intelligible. On peut voir une analogie, par exemple, entre l'enquête menée à partir de nos scènes de crime pour identifier le meurtrier et le rituel propre à certaines cultures d'Afrique et d'Océanie de « faire parler le cadavre », comme l'explique l'anthropologue Gaëlle Clavandier :

« Faire parler le cadavre est une pratique répandue dans les cultures animistes d'Afrique et d'Océanie. Dans la société des Aborigènes australiens, toute mort ou presque suppose de mener une enquête afin de déterminer l'origine du décès.

<sup>2237</sup> Sylvia Girel, « Le cadavre à l'œuvre » in Anne Carole, Isabelle Renaudet (dir.), *La Mort à l'œuvre : usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, pp. 175-186

<sup>2238</sup> Martin Julier-Costes, « Le paradigme du déni social de la mort à l'épreuve des séries télévisées. Mise en scène et mise en sens de la mort », *Études sur la mort*, vol. 139, n° 1, 2011, pp. 145-163

À leurs yeux la mort est invariablement le fait de quelqu'un et non de quelque chose, ce qui implique que le défunt obtienne réparation. [...] Or cette enquête ne résulte pas seulement d'une série de questions formelles visant à rendre un hommage aux morts. Il s'agit d'une organisation sociale pérenne qui rend possible un rétablissement des rapports sociaux après un décès; sans ce recours la mort aurait le dessus. Laisser la cause du décès en suspens reviendrait à accepter son caractère aléatoire et subi. [...] si la communauté des vivants n'obtient pas réparation, cette âme sera condamnée à errer en recherche de vengeance. Cette croyance "reflète, bien entendu, le sentiment instinctif et impérieux qu'il faut faire quelque chose contre la cause de la mort pour qu'après cela la société puisse éprouver de nouveau une sensation de quiétude et se remettre à vivre de façon normale. Ceci ne tend pas seulement à atténuer l'affliction, mais à se délivrer de l'impression de danger et de vulnérabilité occasionnée par la mort. Pour parvenir à cela on ne compte pas que sur l'œuvre d'oubli du temps, mais aussi sur une action ayant un but social bien déterminé."<sup>2239</sup> »

Dans le même ordre d'idée, on peut également s'interroger sur la présence importante des femmes dans l'univers fictif du crime, soit comme écrivaine, soit comme héroïne ou soit, dans le cas de notre corpus où les femmes photographes sont majoritaires, comme artistes; on doit s'interroger aussi et surtout sur la féminisation de plus en plus nette du lectorat du roman policier, tous genres confondus (mystère, thriller, crime): en 2010, les lectrices américaines représentaient 57 % du lectorat<sup>2240</sup>, en 2021, le chiffre s'élève à 66 % (deux-tiers)<sup>2241</sup>. Mais il y a plus, comme le souligne une écrivaine de romans policiers sur son blog hébergé par le site du journal *The Guardian*:

« Les femmes aiment la fiction policière, et pas seulement dans sa version douillette et aseptisée façon *Inspecteur Barnaby*. L'engouement vers des récits de plus en plus explicites de meurtres, de viols et de tortures dans les romans policiers, souvent avec une victime féminine, ne vient pas des hommes mais par des femmes. Pourquoi?<sup>2242</sup> »

<sup>2239</sup> Gaëlle Clavandier, « Du cadavre au corps (chapitre 2) » in Gaëlle Clavandier, *Sociologie de la mort. Vivre et mourir dans la société contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2009, pp. 43-70.

<sup>2240</sup> Selon le site: <https://www.marketingcharts.com/industries/media-and-entertainment-14476>

<sup>2241</sup> "In total, more than 2/3 of readers within the mystery/crime genre are women" selon le site: <https://wordrated.com/thriller-book-sales-stats/>

<sup>2242</sup> Melanie McGrath, "Women's appetite for explicit crime fiction is no mystery": <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/jun/30/women-crime-fiction-real-anxieties-metaphorical> "Women love crime fiction, and not just in its cosy, sanitised, Midsomer Murders version. The trend towards ever-more explicit accounts of murder, rape and torture in crime novels, often involving a female victim, is led not by men but by women. Why?"

Quelques études montrent un début de réponse, du moins en ce qui concerne le roman *true crime* dont le lectorat est lui aussi majoritairement féminin : les femmes les lisent comme « un guide pratique de survie<sup>2243</sup> ». Dans une étude menée par les chercheurs en psychologie Chris Fraley et Amanda Vicary, les résultats sont frappants :

« Par exemple, en comprenant ce qui pousse un individu à tuer, une femme peut apprendre à détecter les signes avant-coureurs qu'elle doit surveiller chez un amant jaloux ou chez un inconnu. En lisant un passage sur une évasion, les femmes apprennent des astuces de survie qu'elles peuvent utiliser si elles devaient être kidnappées ou séquestrées. En outre, le résultat montrant que les femmes préfèrent les livres *true crime* quand les victimes sont des femmes appuie l'hypothèse que les femmes sont attirées par ces livres parce qu'elles acquièrent des connaissances possiblement vitales en les lisant. Les mobiles et les tactiques sont tout simplement plus pertinents pour les lectrices si la victime est une femme plutôt qu'un homme.<sup>2244</sup> »

À l'instar de Bruno Bertherat<sup>2245</sup> qui souligne que le silence de certains visiteurs de la Morgue « ne vaut pas forcément indifférence », il semble que la fascination et l'appétence pour les histoires de crimes sanglants ne soient pas non plus forcément motivées ni par l'indifférence, ni par un voyeurisme morbide. La question de ce qui se joue, en termes de réception, dans le goût sans cesse renouvelé pour les images de mort violente, symbolisée depuis plusieurs années par la scène de crime, reste donc ouverte.

---

<sup>2243</sup> Laura Browder, "Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 39, n° 6, 2006, pp.928-953.

<sup>2244</sup> Amanda Vicary, R. C. Fraley, "Captured by True Crime: Why Are Women Drawn to Tales of Rape, Murder, and Serial Killers?", *Social Psychological and Personality Science*, Vol. 1, n° 1, 2010, pp. 81-86

<sup>2245</sup> Bruno Bertherat, chap. cit.



# BIBLIOGRAPHIE

---

# CORPUS

---

## Livres d'artistes

- ADAMS (Mac), LAVRADOR (Judicaël), VIGOUROUX (Yannick), *Crimes of Perception*, Paris, Édition du Regard, 2001
- AULT (Julie), BENNING (James), HEBDIGE (Dick), *(FC) Two Cabins by JB*, New York, A.R.T. Press, 2011
- CLARK (Edmund), *Control Order House*, London, Here Press, 2013
- DIVOLA (John), CAMPANY (David), TUMLIR (Jan), *John Divola: Three Acts*, New York, Aperture, 2006
- DOHERTY (Willie), *Unseen*, London / Derry, Matts Gallery / Nerve Center, 2013
- FOX (Anna), WILLIAMS (Val), *Anna Fox Photographs 1983-2007*, Brighton, Photoworks 2005
- FOX (Anna), GOLDFRAPP (Alison), *Country Girls*, London, Here Press, 2023
- GROSZ (George), *Ecce Homo*, Berlin, Malik-Verlag, 1922-1923
- HERBAUT (Guillaume), *7/7: L'ombre des vivants*, Paris, Éditions de la Martinière, 2016
- HYERS (Martin), MEBANE (William), IRVINE (Karen), *Empire*, New York, Daylight Community Arts Foundation / MoCP, 2014
- LEITOLF (Eva), *Deutsche Bilder – eine Spurensuche (German Images – Looking for Evidence)*, Cologne, Snoeck, 2008
- KRIMS (Les), SOBIESZEK (Robert), *The Incredible Case of The Stack O'Wheats Murders*, 1972
- LUSTER (Deborah), *Tooth for An Eye: A Chorography of Violence in Orleans Parish*, Santa Fe, Twin Palms, 2011
- MANN (Sally), *What Remains*, New York, Bullfinch Press, 2003
- MEISSNER (Maya), *The Cedar Lodge*, Richmond, Zatarra Press, 2022
- PATTERSON (Christian), *Redheaded Peckerwood*, London, Mack, 2011
- RUSCHA (Edward), WILLIAMS (Mason), BLACKWELL (Patrick), *Royal Road Test*, Los Angeles, Edward Ruscha, 1967
- SEAWRIGHT (Paul), WILLIAMS (Val), BRUCE (Steve), CARSON (Ciaran), *Inside Information*, London, The Photographer's Gallery, 1995
- SERRALONGUE (Bruno), BEAUSSE (Pascal), TRONCY (Éric), VAILLANT (Alexis), *Bruno Serralongue*, Dijon, les presses du réel, 2002
- SIMONASSI (Rosana), *Reconstrucción*, Madrid, Chaco, 2016
- STRAND (Clare), (et. al.), *Clare Strand, A Photoworks Monograph*, Göttingen, Photoworks/Steidl, 2009

SULTAN (Larry), MANDEL (Mike), *Evidence*, Santa Cruz: Clatworthy Colorvues, 1977  
WEEGEE, *Naked City*, Boston, De Capo Press, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1945)  
WILCOX (Emma), *Where It Falls*, Catalogue d'exposition (Philadelphia, The Print Center,  
13 avril-12 juillet 2012), Philadelphia, The Print Center, 2012

## Livres d'archives photographiques

BURNS (Stanley B.), CLEARY-BURNS (Sara), *Deadly Intent: Crime & Punishment, Photographs from The Burns Archive*, Brooklyn, PowerHouse Books, 2008  
HANNIGAN (William J.), SANTE (Luc), *New York Noir: Crime Photos from the Daily News Archive*, New York, Rizzoli, 1999  
SANTE (Luc), *Evidence: NYPD Crime Scene Photographs 1914-1918*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1992  
HEIMANN (Jim), *Sins of the City: The Real L.A. Noir*, San Francisco, Chronicle Books, 1999  
BUCKLAND (Gail), EVANS (Harold), *Shots in the Dark: True Crime Photos*, New York, Bullfinch Press, 2001  
GATEWOOD (Worth), *Fifty years. The New York Daily News in Pictures*, New York, Dolphin Book, 1979  
TEJARATCHI (Sean), DUNN (Katherine) (eds.), *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook*, Port Townsend, Feral House, 1996  
HARLAAR (Martin), HENGEVELD (Richard), KOSTER (Jan Pieter), ROOS (Anne), *Silent Witness: Photographs from the Amsterdam Police Archives*, Bussum, Thoth, 1998  
WILSON (Colin), WILSON (Damon), *The Mammoth Book of Illustrated Crime: A Photographic History*, Philadelphie, Running Press, 2002  
WRIDE (Tim), ELLROY (James), BRATTON (William J.), *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive*, Los Angeles, Harry N. Abrams, 2004

## SOURCES PRIMAIRES

---

### Sources imprimées

- ADAMS (James Truslow), *The Epic of America*, Boston, Little, Brown and Company, 1931
- ANDREWS (Hal), *X Marks the Spot: Chicago Gang Wars in Pictures*, Chicago, Spot Publishing Co., 1930
- Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 3<sup>e</sup> série, t. 34, Paris, Librairie J-B Baillière, 1895
- Apologizing to Lynching Victims and Their Descendants*; Congressional Record Vol. 151, n<sup>o</sup> 77 (Senate - June 13, 2005) page S6374
- Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, T. 3, Paris, Masson, 1888
- Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 4, Paris, Masson, 1889
- Archives d'anthropologie criminelle de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, t. 23, Paris, Masson, 1908
- Archives d'anthropologie criminelle de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, t.29, Paris, Masson, 1914
- BARRÈRE (Albert), LELAND (Charles G.), *A Dictionary of Slang, Jargon & Cant*, Vol.1, Edinburgh, Ballantyne Press, 1889
- BATAILLE (Albert), *Causes criminelles et mondaines de 1888*, Paris, Dentu, 1889
- BATAILLE (Albert), *Causes criminelles et mondaines de 1896*, Paris, Dentu, 1897
- BATAILLE (Albert), *Causes criminelles et mondaines de 1882*, Paris, Dentu, 1883
- BATAILLE (Albert) (dir.), *Le Palais de justice de Paris, son monde et ses mœurs*, Préface de M. Alexandre Dumas fils, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1892
- BATAILLE (George), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1987
- BEAUREPAIRE (Edmond), *La Chronique des Rues*, Paris, P. Sevin & E. Rey, 1900
- BENJAMIN (Walter), *The Arcades Project* (trans. Howard Eiland, Kevin McLaughlin, prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann), Cambridge, Harvard University Press, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1999)
- BENTHAM (Jeremy), *Panopticon or the Inspection-House*, London, reprinted by T. Payne, 1791
- BERTILLON (Alphonse), *La Photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villars, 1890
- BUNNELL (Lafayette Houghton), *Discovery of the Yosemite and the Indian War of 1851 Which Led to that Event*, New York, Fleming H. Revell Company, 1892 (1<sup>re</sup> éd. 1880)
- BURDETT (Samuel), *A Test of Lynch Law, an Expose of Mob Violence, and the Courts of Hell*, Seattle, 1901 (D. A. P. Murray Pamphlet Collection (microfilm), United States Library of Congress)

- BURKE (Edmund), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, with an Introductory concerning Taste, and Several Others Additions*, London, Thomas McLean, 1823 (1<sup>re</sup> éd. 1757)
- CHERBULIEZ (Ernest), « La morgue de Paris », *Revue des deux mondes*, Vol.103, 1891
- CLAUDE (Antoine), LABOURIEU (Théodore), *Mémoires de Monsieur Claude, Chef de la police de sûreté sous le Second Empire*, t. 4, Paris, Jules Rouff, 1881
- CLECKLEY (Hervey M.), *The Mask of Sanity: An Attempt to Clarify Some Issues About the So-Called Psychopathic Personality*, Saint Louis, Mosby, 1941
- COLE (Charles Augustus), *The Imperial Paris Guide: A Brief Anecdotal Description of the 'Sights of Paris,' with Particulars of the Various Routes, Account of the Environs, etc.*, London, John Camden Hotten, 1867
- COLE (Thomas), "Essay on American Scenery", *American Monthly Magazine*, January 1836
- COLLINS (Charles Allston), *All the year round: a weekly journal*, Vol. II, London, n° 26 Wellington Street, 1860
- COOPER (James Fenimore) *The Prairie* (intro. Domhnall Martin Mitchell), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1827)
- CUVIER (Georges), *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, t. 1, Paris, Deterville, 1812
- DALLET (Gabriel), *Le Centenaire de la Science, 1789-1889. Le Monde vu par les Savants du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> fascicule, Paris, Baillièrre et fils, 1890
- Dictionnaire des sciences médicales*, T. 14, Paris, Panckoucke éditeur, 1815
- Dictionnaire des sciences médicales*, T. 15, Paris, Panckoucke éditeur, 1816
- DESNOS (Robert), *La Liberté ou l'amour!*, Bibliothèque numérique romande, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 1927)
- DICKENS (Charles), *The Uncommercial Traveller. The Haunted House*, New York, Books Inc., 1868 (1<sup>re</sup> éd. 1860)
- DORÉ (Gustave), JERROLD (Blanchard), *London, A Pilgrimage*, London, Grant, 1872
- DOWNING (W.H.), *Digger Dialects: A Collection of Slang Phrases used by the Australian Soldiers on Active Service*, Melbourne, Lothian Book Publishing Co., 1919
- DUMAS (Frédérique), LISO (Brigitte) (députées), *Rapport d'information par la commission des Affaires Étrangères en conclusion des travaux d'une mission d'information constituée le 9 décembre 2020 sur les droits des femmes dans le monde et l'application de la convention d'Istanbul*, Paris, Assemblée Nationale, 2022, n° 4907
- DURKHEIM (Émile), *Les Règles de la méthode sociologiques*, Paris, PUF, 1967 (1<sup>re</sup> éd. 1895)
- DUVERGER (François), *Manuel des juges d'instruction*, T. 1, Niort, Robin & Cie, 1839
- DUVERGER (François), *Manuel des juges d'instruction*, T. 2, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Cosse et Marchal, 1862
- DUVERGER (François), *Manuel criminel des juges de paix, considérés comme officiers de police auxiliaires du procureur de la République et comme délégués du juge d'instruction*, Poitiers, A. Dupré, 1876
- FELLIG (Arthur), HARRIS (Mel), *Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash*, New York, Designers 3, 1953

- FÉVAL (Paul), *La Fabrique de crimes*, Paris, Librairie Dentu, 1898
- FLINT (Timothy), *The Life and Adventures of Daniel Boone, The First Settler of Kentucky*, (New Edition), Cincinnati, U. P. James, 1868 (1<sup>re</sup> éd. 1833)
- FONBLANQUE (Albany), *England Under Seven Administrations*, Vol. II, London, Richard Bentley, 1837
- FREUD (Sigmund), *Essais de psychanalyse* (1915, trad. D<sup>r</sup> S. Jankélévitch), Paris, Payot, 1927 (1<sup>re</sup> éd. 1920)
- FRIEDAN (Betty), *The Feminine Mystique*, (With a New Introduction and Epilogue by the Author), New York, Dell Book, 1979 (1<sup>re</sup> éd. 1963)
- GARRAUD (R.), *Traité théorique et pratique d'instruction criminelle et de procédure pénale*, t. 1, Librairie du Recueil Sirey, 1929 (1<sup>re</sup> éd. 1907)
- GAUTIER (Théophile), *Contes fantastiques*, Paris, José Corti, 1986 (1<sup>re</sup> éd. 1962)
- GODDEFROY (Ernest), *Manuel élémentaire de police technique*, Bruxelles, V<sup>e</sup> Ferdinand Larcier, 1922
- GOURDON DE GENOUILLAC (Henri), *Paris à travers les siècles : histoire nationale de Paris et des Parisiens, depuis la fondation de Lutèce jusqu'à nos jours*, tome 5, Paris, F. Roy, 1879
- Musée GRÉVIN, *Catalogue illustré du Musée Grévin*, Paris, 78<sup>e</sup> édition, 1891
- GROSS (Hans), ADAM (John), ADAM (J. Collyer), *Criminal Investigation, A Practical Handbook for Magistrates, Police Officers and Lawyers, Translated and adapted from System Der Kriminalistik of D<sup>r</sup> Hans Gross*, Madras, A. Krishnamachari, 1906
- GROSSWIRTH (Marvin), "Among Forensic Pathologists, Quincy's a Social Crusader", *Science Digest*, septembre 1980
- GUILLOT (Adolphe), *Paris qui souffre*, Paris, Pierre Rouquette, 1887
- GUY (William), *Principles of Forensic Medicine*, London, Henry Renshaw, 1844
- HARRIS (Jay), *TV guide, The First 25 Years*, New York, Simon and Schuster, 1978
- HAYCRAFT (Howard), *The Art of The Mystery Story; A Collection of Critical Essays*, New York, Grosset & Dunlap, 1946
- HINDLEY (Charles), *The History of the Catnach Press: At Berwick-upon-Tweed, Alnwick and Newcastle-upon-Tyne, in Northumberland, and Seven Dials*, London, Charles Hindley, 1886
- HUXLEY (Thomas), "On the Method of Zadig", *Popular Science Monthly*, Vol. 17, August 1880
- HUXLEY (Thomas), *Collected Essays*, Vol. IV, New York, Appleton, 1894
- IGNOTUS (Félix PLATEL), *L'Armée du crime*, Paris, V. Havard, 1890
- JAMES (P. L.), *The Facts in the Case of the Horrible Murder of Little Myrtle Vance and Its Fearful Expiation at Paris, Texas, February 1st, 1893*, Paris, Texas, 1893
- LACASSAGNE (Alexandre), *Le Vade-mecum du médecin expert*, Lyon, A. Storck, 1892
- LACASSAGNE (Alexandre), *Précis de médecine judiciaire*, Paris, Masson, 1878
- LACASSAGNE (Alexandre), *Vacher l'éventreur et les crimes sadiques*, Lyon, Stock, 1899
- LOCARD (Edmond), *L'Enquête criminelle et les méthodes scientifiques*, Paris, Flammarion, 1920
- LOCARD (Edmond), « L'œuvre d'Alphonse Bertillon », *Archives d'anthropologie criminelle de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, t.29, Paris, Masson, 1914

- LONDON (Jack), *People of the Abyss*, New York, Macmillan, 1903
- KACZYNSKI (Théodore) [FC, pseud.], *The Unabomber Manifesto: Industrial Society & Its Future*, London, Atlantic Books, 1996
- KING (Martin Luther Jr.), *Why We Can't Wait*, London, Penguin Classics, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1964)
- KINSEY (Alfred C.), POMEROY (Wardell B.), MARTIN (Clyde E.), *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia, W.B. Saunders Company, 1948
- MACDONALD (Arthur), *Le Criminel type dans quelques formes graves de la criminalité*, (trad. par le Dr Henri Coutagne), Paris, Masson, 1894
- MAILLARD (Firmin), *Recherches historiques et critiques sur la morgue*, Paris, Adolphe Delahays, 1860
- MAYHEW (Henry), *London Labour and the London Poor*, Vol. I, London, Charles Griffin and Company, 1865 (1<sup>re</sup> éd. 1851)
- MORTENSEN (William), *Flash in Modern Photography*, San Francisco, Camera Craft Publishing Company, 1941
- MURRAY (John), *A Handbook for Visitors to Paris; Containing A Description of the Most Remarkable Objects in Paris, with General Advice and Information for English Travellers in that Metropolis, and on the Way to it. With Map and Plans.*, London, John Murray, 1864
- NICEFORO (Alfredo), *La Police et l'enquête judiciaire scientifiques*, Paris, Librairie Universelles, 1907
- O'SULLIVAN (John), « Annexation », *United States Magazine and Democratic Review* 17, n° 1, July-August 1845
- PUGIN (Augustus), *Paris and Its Environs, Displayed in a Series of Two Hundred Picturesque Views, From Original Drawings*, Vol. 1, London, Jennings and Chaplin, 1831
- QUINCEY (Thomas de), *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* (trad. et préface de Pierre Leyris), Paris, Gallimard, Coll. L'imaginaire, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1827)
- REISS (Rodolphe), *La Photographie judiciaire*, Paris, Mendel, 1903
- REISS (Rodolphe), *Manuel de police scientifique (technique), T. 1 vols et homicides*, Lausanne, Librairie Payot, 1911
- Revue des grands procès contemporains, Recueil d'éloquence judiciaire*, t. XXXVIII, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1910
- ROOSEVELT (Theodore), *Hunting the Grisly and Other Sketches*, New York, The Review of Reviews Company, 1910 (1<sup>re</sup> éd. 1893)
- ROOSEVELT (Theodore), *The Wilderness Hunter*, New York, P.F. Collier & Son, 1893
- ROOSEVELT (Theodore), *The Winning of the West*, New York, Skyhorse Publishing, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1888)
- SCOTT (Walter), LOCKHART (John Gibson), *Memoirs of The Life of Sir Walter Scott*, Edinburgh, Robert Cadell, 1837
- SCOTT (Walter), *The Journal of Sir Walter Scott From the Original Manuscript at Abbotsford*, Vol. II, (edited by David Douglas), New York, Harper & Brothers, 1891

- SHORTER (Clement K.), "Illustrated Journalism: Its Past and Its Future", *The Contemporary Review*, vol. LXXV, London, Isbister & Co., 1899
- SIMS (George R.), *How the Poor Live and Horrible London*, London, Chatto & Windus, 1889 (1<sup>re</sup> éd. 1883)
- STEVENSON (Robert Louis), *Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde*, London, Longmans, Green and Co., 1886
- TARDIEU (Ambroise), *Étude médico-légale sur les blessures*, Paris, Baillière et Fils, 1879
- TARDIEU (Ambroise), « La morgue, les morts violentes, crimes et suicides », *Paris Guide*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, vol. 2, 1867
- THOREAU (Henry David), *Walden ou la vie dans les bois*, (trad. Louis Fabulet), Paris, NRF, 1922 (1<sup>re</sup> éd. 1854)
- TROLLOPE (Frances), *Paris and The Parisians in 1935*, New York, Harper & Brothers, 1836
- TURNER (Frederick Jackson), *The Significance of the Frontier in American History*, London, Penguin, 2008 (1<sup>re</sup> éd. 1920)
- TUSSAUD (John Theodore), *The Romance of Madame Tussaud's*, New York, George H. Doran Company, 1920
- TUSSAUD (Marie), HERVÉ (Francis), *Madame Tussaud's Memoirs and Reminiscences of France, Forming an Abridged History of The French Revolution*, London, Saunders and Otley, 1838
- Madame Tussaud and Sons' Catalogue*, April Edition, 1861
- D<sup>r</sup>VERNOIS, « Applications de la photographie à la médecine légale. Rapport sur une communication de M. le docteur Bourion » (lu à la séance du 13 décembre 1869), *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 2<sup>e</sup> série, t. 33, Paris, Baillière, 1870
- Victoria and Albert Museum, South Kensington, *Catalogue Collection of Pottery and Porcelain*, London, Wyman and Sons, 1899
- WALKER (Stanley), *City Editor*, New York, Frederick Stokes Company, 1934
- WEEGEE, *The Autobiography*, Memphis, Devault-Graves Digital Editions, 2013 [réédition annotée de l'édition originale: *Weegee by Weegee*, New York, Ziff-Davis Publishing, 1961]
- WILLS (William), *An Essay on the Rationale of Circumstantial Evidence*, London, Longman, Orme, Brown, Green & Longmans, 1838
- WHITNEY (J. D.), *The Yosemite Book; A Description of the Yosemite Valley and the Adjacent Region of the Sierra Nevada, and of the Big Trees of California, Illustrated by Maps and Photographs. Geological Survey of California*, New York, Julius Bien, 1868
- WOLFF (Albert), *Mémoires d'un Parisien. Voyages à travers le monde*, Paris, Victor Havard, 1884
- YABLONSKY (Lewis), "The New Criminal: A Report on the 'Hip' Killer," *Saturday Review*, 1963, pp. 54-55
- ZOLA (Émile), *Thérèse Raquin*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & C<sup>e</sup>, 1867

## Ressources en ligne

- Archives d'État (Genève) / Base de données Adhémar : <https://ge.ch/arvaegconsult/ws/consaeg/public/FICHE/AEGSearch>
- Acrimed, « Mots médiatiques : du 'drame familial' au 'féminicide' » : <https://www.acrimed.org/Mots-mediatiqes-du-drame-familial-au-feminicide>
- ALVES (Sabrina), « Féminicides : état des lieux de la situation dans le monde », ONU femmes France, 25/11/2019 : <https://www.onufemmes.fr/nos-actualites/2019/11/25/feminicides-etat-des-lieux-de-la-situation-dans-le-monde>
- Amnesty International, “Mexico: Intolerable Killings: 10 years of abductions and murder of women in Ciudad Juárez and Chihuahua, Index Number: AMR 41/026/2003”: <https://www.amnesty.org/en/documents/amr41/026/2003/en/>
- CAIN Web Service ‘Bloody Sunday’, 30 January 1972: <https://cain.ulster.ac.uk/events/bsunday/chron.htm>
- City of Lincoln Libraries: <https://lincolnlibraries.org/reference-services/starkweather/>
- “Ciudad Juarez Registers Record Murder Rate”, 05/01/2011, *Insight Crime*: <https://insightcrime.org/news/analysis/ciudad-juarez-records-record-murders/>
- Code pénal, Article 132-77: [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article\\_lc/LEGIARTI000045099330/](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000045099330/)
- Comité Fronterizo de Obreras, “Six Years of NAFTA: A View from Inside the Maquiladoras”, 1999: [https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/98895/CFO\\_1999\\_Report\\_six\\_years.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/98895/CFO_1999_Report_six_years.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Congressional Record Vol. 151, n° 77 (Senate - June 13, 2005), “Apologizing to Lynching Victims and Their Descendants”: <https://www.congress.gov/congressional-record/volume-151/issue-77/senate-section/article/S6364-3>
- COOPER (Alexia), SMITH (Erica L.), *Homicide Trends in the United States, 1980-2008, Annual Rates for 2009 and 2010*, November 2011, NCJ 236018: <https://bjs.ojp.gov/content/pub/pdf/htus8008.pdf>
- Digital Library of Georgia: <https://dlg.usg.edu/>
- FBI, “2018 Crime in the United States. Murder: Race, Sex, and Ethnicity of Victim by Race, Sex, and Ethnicity of Offender, 2018”: <https://ucr.fbi.gov/crime-in-the-u.s/2018/crime-in-the-u.s.-2018/tables/expanded-homicide-data-table-6.xls>
- Investigating Innocence, « Darlie Routier »: <https://investigatinginnocence.org/darlie-routier>
- Georgia Archives, Virtual Vault: <https://vault.georgiaarchives.org/>
- Global Media Monitoring Project Final Report 2020-2021: <https://whomakesthenews.org/gmmp-2020-final-reports/>
- GOURION (Sophie) Blog Les mots tuent: <https://lesmotstuent.tumblr.com/>
- Inter-American Commission on Human Rights, “The Situation of The Rights of Women in Ciudad Juárez, Mexico: The Right to Be Free from Violence and Discrimination, OEA/Ser.L/V/II.117, Doc. 44”: <http://www.cidh.org/annualrep/2002eng/chap.vi.juarez.htm>

International Commission of Jurists, “Gonzalez et al v. Mexico”: <https://www.icj.org/gonzalez-et-al-v-mexico-campo-algonodero-groundbreaking-decision-of-the-inter-american-court-of-human-rights-on-violence-against-women/>

International Center of Photography: <https://www.icp.org/>

Robert F. Kennedy Human Rights, “Femicide Remains Rampant in Mexico”: <https://rfkhumanrights.org/femicide-remains-rampant-in-mexico>

Robert F. Kennedy Human Rights, “IACHR Grants Admissibility in Mexican Femicide Case”: <https://rfkhumanrights.org/press/iachr-grants-admissibility-in-mexican-femicide-case>

John F. Kennedy, Civil Rights Address, delivered 11 June 1963, White House, Washington, D.C., American Rhetoric: <https://www.americanrhetoric.com/speeches/jfkcivilrights.htm>

Library of Congress, Prints and Photographs Division: <https://www.loc.gov/pictures/>

Library of Congress, American Women: Resources from the Moving Image Collections: <https://guides.loc.gov/american-women-moving-image/television>

Museum of Fine Arts, Boston: <https://collections.mfa.org/objects/>

NATHAN (Debbie), “Work, Sex and Danger in Ciudad Juárez”, NACLA: <https://nacla.org/article/work-sex-and-danger-ciudad-juarez>

National Organization for Women, “Violence Against Women in the United States: Statistics”: <https://now.org/resource/violence-against-women-in-the-united-states-statistic/#endref>

OSTLER (Jeffrey), “Genocide and American Indian History”, 02/03/2015, the Oxford Research Encyclopedia of American History: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.3>

“Presidential Debate in Baltimore (Reagan-Anderson)”, 21/09/1980: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/presidential-debate-baltimore-reagan-anderson>

Rutgers/Thomas Edison Papers Digital Edition: <https://edisondigital.rutgers.edu/document/D8704AFJ#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-53%2C-56%2C1057%2C909>

The Oregon Historical Society, digital collections: <https://digitalcollections.ohs.org/>

The Organization of American States, IACHR, Report n° 126/17. Petition 861-03 Et Al. Admissibility. Silvia Elena Rivera Morales Et Al.: <https://www.oas.org/en/iachr/decisions/2017/MXAD861-03EN.pdf>

The Southern Poverty Law Center, “Year in Hate and Extremism report, 2019”: <https://www.splcenter.org/year-hate-and-extremism-2019>

The University of Mississippi, pamphlets and broadsides: [https://egrove.olemiss.edu/citizens\\_pamph/](https://egrove.olemiss.edu/citizens_pamph/)

REISER (Michèle), GRESY (Brigitte), *Rapport sur l’image des femmes dans les médias*, Paris, *La Documentation française*, 2008 : <https://www.centre-hubertine-auclert.fr/outil/rapport-sur-l-image-des-femmes-dans-les-medias>

Violence Policy Center, “When Men Murder Women: An Analysis of 2018 Homicide Data”: <https://vpc.org/when-men-murder-women/>

Vocabulaire du droit et des sciences humaines, JORF n° 0214 du 16 septembre 2014, Texte n° 77 : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000029461189>  
*Women and Girls as subjects of Media's Attention and Advertisement Campaign: The Situation in Europe*, European Parliament Policy Department, 2013 : [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2013/474442/IPOL-FEMM\\_ET\(2013\)474442\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2013/474442/IPOL-FEMM_ET(2013)474442_EN.pdf)

## Films

*American Beauty*, Sam Mendes (réalisateur), USA, DreamWorks, 1999, film 122 min  
*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven (réalisateur), USA, New Line Cinema, 1984, film 91 min  
*Bad Lieutenant*, Abel Ferrara (réalisateur), USA, Live Entertainment, 1992, film, 96 min  
*Blue Velvet*, David Lynch (réalisateur), USA, De Laurentiis Entertainment Group, 1986, film 120 min  
*Carrie*, Brian De Palma (réalisateur), USA, Red Bank Films, 1976, film 90 min  
*Conspiracy Theory*, Richard Donner (réalisateur), USA, Warner Bros., 1997, film 129 min  
*Crime and Punishment in Suburbia*, Rob Schmidt (réalisateur), USA, United Artists, 2000, film 100 min  
*Deliverance*, John Boorman (réalisateur), USA, Warner Bros., 1972, film 109 min  
*Dirty Harry*, Don Siegel (réalisateur), USA, Warner Bros., 1971, film 98 min  
*Enemy of the State*, Tony Scott (réalisateur), USA, Touchstone Pictures, 1998, film 132 min  
*Eyes of Laura Mars*, Irvin Kershner (réalisateur), USA, Columbia Pictures, 1978, film 104 min  
*Fatal Attraction*, Adrian Lyne (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1987, film 119 min  
*Halloween*, John Carpenter (réalisateur), USA, Compass International Pictures, 1978, film 91 min  
*Happiness*, Todd Solondz (réalisateur), USA, Killer Films, 1998, film 139 min  
*In Cold Blood*, Richard Brooks (réalisateur), USA, Columbia Pictures, 1967, film 134 min  
*L.A. Confidential*, Curtis Hanson (réalisateur), USA, Warner Bros., 1997, 138 min  
*Magnum Force*, Ted Post (réalisateur), USA, Warner Bros., 1973, film 118 min  
*M, Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang (réalisateur), Allemagne, Vereinigte Star-Film GmbH, 1931, film 117 min  
*Mulholland Falls*, Lee Tamahori (réalisateur), USA, MGM, 1996, film 107 min  
*No Way to Treat a Lady*, Jack Smight (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1968, film 108 min  
*Parents*, Bob Balaban (réalisateur), USA, Great American Films, 1989, film 81 min  
*Peeping Tom*, Michael Powell (réalisateur), UK, Anglo-Amalgamated Film Distributors, 1960, film 101 min  
*Pleasantville*, Gary Ross (réalisateur), USA, Larger Than Life, 1998, film 120 min  
*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino (réalisateur), USA, Miramax Films, 1994, film 154 min  
*Psycho*, Alfred Hitchcock (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1960, film 109 min  
*Suburbicon*, George Clooney (réalisateur), USA, Silver Pictures, 2017, film 105 min  
*Sudden Impact*, Clint Eastwood (réalisateur), USA, Warner Bros., 1983, film 113 min  
*Targets*, Peter Bogdanovich (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1968, film 104 min

*The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg (réalisateur), USA, Professional Films, Inc, 1979, film 118 min

*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith (réalisateur), USA, David W. Griffith Corp., 1915, film 190 min

*The Bone Collector*, Phillip Noyce (réalisateur), USA, Universal Pictures, 1999, film 118 min

*The Boston Strangler*, Richard Fleischer (réalisateur), USA, Twentieth Century Fox, 1968, film 116 min

*The Dead Pool*, Buddy Van Horn (réalisateur), USA, Warner Bros., 1988, film 89 min

*The Enforcer*, James Fargo (réalisateur), USA, Warner Bros., 1976, film 93 min

*The Girl Next Door*, Gregory M. Wilson (réalisateur), USA, ModernCiné, 2007, film 91 min

*The Grifters*, Stephen Frears (réalisateur), USA, Miramax Films, 1990, film 110 min

*The Lovely Bones*, Peter Jackson (réalisateur), USA, UK, NZ, DreamWorks Pictures, 2009, film 135 min

*The Matrix*, Larry Wachowski, Andy Wachowski (réaliseurs), Warner Bros., USA, Australia, 1999, film 136 min

*The Stepford Wives*, Bryan Forbes (réalisateur), USA, Palomar Pictures, 1975, film 115 min

*The Truman Show*, Peter Weir (réalisateur), USA, Paramount Pictures, 1998, film 103 min

*The Sniper*, Edward Dmytryk (réalisateur), USA, Columbia Pictures, 1952, film 88 min

*The Stepfather*, Joseph Ruben (réalisateur), USA, ITC Productions, 1987, film 89 min

*The Strangler*, Burt Topper (réalisateur), USA, Allied Artists, 1964, film 89 min

*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme (réalisateur) USA, Strong Heart Productions, 1991, film 118 min

*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper (réalisateur), USA, Vortex, 1974, 83 min

*Thou Shall Not Kill*, Hal Reid (réalisateur), USA, Circle Film Corp., 1915

*Wall Street*, Oliver Stone (réalisateur), USA, 20th Century Fox, 1987, film 121 min

*Welcome to the Dollhouse*, Todd Solondz (réalisateur), USA, Suburban Pictures, 1995, film 87 min

*While the City Sleeps*, Fritz Lang (réalisateur), USA, Bert E. Friedlob, 1956, film 100 min

## Télévision

### Fictions

*Man With a Camera*, 29 épisodes, 30 min, 1958-1960, ABC

*Dragnet*, 276 épisodes, 26 min, 1951-1959 / 98 épisodes, 30 min, 1967-1970, NBC

“The big Cast”, saison 1, épisode 5, 15 février 1952

“The Big Casing”, saison 1, épisode 13, 6 juin 1952

“The big. 22 rifle for Christmas”, saison 2, épisode 7, 19 décembre 1952

“The Big Hands”, saison 2, épisode 28, 22 mai 1953

“The Big Trunk”, saison 4, épisode 19, 8 janvier 1954

“The Big Bar”, saison 4, épisode 8, 15 octobre 1954

“The Big Look”, saison 5, épisode 7, 14 octobre 1955

“Homicide Cigarette Butt”, nouvelle saison 4 (1967-1970), épisode 7, 30 octobre 1969

*Quincy M. E.*, 148 épisodes, saison 1, 90 min, saison 2-8, 60 min, 1976-1983, NBC

“Go Fight City Hall... to the Death”, saison 1, épisode 1, 3 octobre 1976

“The Last Six Hours”, saison 4, épisode 1, 21 septembre 1978

*CSI: Crime Scene Investigation*, 337 épisodes, 40-64 min, 2000-2015, CBS

“Anonymous”, saison 1, épisode 8, 24 novembre 2000

“Sex, Lies and Larvae”, saison 1, épisode 10, 22 décembre 2000

“The I-15 Murders”, saison 1, épisode 11, 12 janvier 2001

“Strip Strangler”, saison 1, épisode 23, 17 mai 2001

“Slaves of Las Vegas”, saison 2, épisode 8, 15 novembre 2001

“The Hunger Artist”, saison 2, épisode 23, 16 mai 2002

“The Execution of Catherine Willows”, saison 3, épisode 6

“After the Show”, saison 4, épisode 8, 7 novembre 2002

“What’s Eating Gilbert Grissom?”, saison 5, épisode 6, 4 novembre 2004

“Sweet Jane”, saison 7, épisode 12, 18 janvier 2007

### *Infotainment*

*Cold Case Files* (nouvelle version), saison 1, épisode 2, “Killings on Christmas Eve”, 6 mars 2017, 42 min, A&E

*Forensic Factor*, saison 1, épisode 3, “Lasting Impressions”, 30 janvier 2003, 46 min, Discovery Channel

*Forensic Factor*, saison 2, épisode 4, “Killing Spree”, 3 décembre 2004, 46 min, Discovery Channel

*Forensic Factor*, saison 7, épisode 1, “Million Dollar Murder”, 9 juillet 2010, 44 min, Discovery Channel

*Forensic Files*, 406 épisodes, 22 min, 1996-2011, TLC Channel (1996-1999), Court TV (2000-2007), TruTV (2008-2011)

“The House That Roared”, saison 1, épisode 3, 17 octobre 1996

“Southside Strangler”, saison 1, épisode 6, 31 octobre 1996

“The Wilson Murder”, saison 1, épisode 8, 14 novembre 1996

“Deadly Neighborhoods”, saison 1, épisode 9, 21 novembre 1996

“The List Murders”, saison 1, épisode 12, 12 décembre 1996

“Raw Terror”, saison 1, épisode 13, 19 décembre 1996

“The Common Thread”, saison 2, épisode 1, 2 octobre 1997  
 “The Blood Trail”, saison 2, épisode 6, 6 novembre 1997  
 “Invisible Intruder”, saison 4, épisode 1, 6 octobre 1999  
 “Cement the case”, saison 4, épisode 4, 27 octobre 1999  
 “Body of evidence”, saison 4, épisode 8, 24 novembre 1999  
 “Haunting Vision”, saison 4, épisode 11, 15 décembre 1999  
 “Badge of Deceit”, saison 5, épisode 1, 12 septembre 2000  
 “Pure Evil”, saison 6, épisode 19, 24 septembre 2001  
 “Root of all Evil”, saison 6, épisode 20, 1<sup>er</sup> octobre 2001  
 “Material Evidence”, saison 5, épisode 8, 31 octobre 2000  
 “See No Evil”, [émission spéciale], 14 juin 2001  
 “Bagging a Killer”, saison 6, épisode 25, 5 novembre 2001  
 “True Lies”, saison 8, épisode 27, 7 janvier 2004  
 “Bed of Deceit”, saison 8, épisode 28, 21 janvier 2004  
 “Cloak of Deceit”, saison 9, épisode 7, 9 juillet 2004  
 “Badge of Betrayal”, saison 9, épisode 18, 22 septembre 2004  
 “Silk Stalkings”, saison 9, épisode 25, 29 décembre 2004  
 “Marked for Life”, saison 10, épisode 2, 18 janvier 2005  
 “Walking Terror”, saison 9, épisode 3, 2 mars 2005  
 “A Leg Up on Crime”, saison 10, épisode 14, 7 septembre 2005  
 “Tight Fitting Genes”, saison 10, épisode 15, 14 septembre 2005  
 “Four on the Floor”, saison 10, épisode 20, 19 octobre 2005  
 “Enemy Within”, saison 10, épisode 42, 7 décembre 2005  
 “Garden of Evil”, saison 10, épisode 31, 4 janvier 2006  
 “Sunday School Ambush”, saison 10, épisode 32, 11 janvier 2006  
 “To the Viktor”, saison 10, épisode 39, 1<sup>er</sup> mars 2006  
 “No Safe Place”, saison 11, épisode 19, 22 novembre 2006  
 “Small Town Terror”, saison 11, épisode 34, 7 mars 2007  
 “A Cinderella Story”, saison 12, épisode 11, 24 décembre 2007  
 “Finger Pane”, saison 12, épisode 14, 21 janvier 2008  
 “Good as Gold”, saison 12, épisode 15, 28 janvier 2008  
 “Smoking Out A Killer”, saison 12, épisode 30, 17 février 2008  
 “Dancing with the Devil”, saison 13, épisode 6, 31 octobre 2008  
 “Window Watcher”, saison 13, épisode 10, 12 décembre 2008  
 “Smiley Face”, saison 13, épisode 21, 22 mai 2009  
 “Drowning Sorrows”, saison 13, épisode 23, 12 juin 2009  
 “Writing on the Wall”, saison 13, épisode 36, 4 décembre 2009  
 “Family interrupted”, saison 13, épisode 43, 2 avril 2010  
 “Dirty Little Secret”, saison 13, épisode 47, 28 mai 2010

“Purebread Murder”, saison 14, épisode 1, 10 septembre 2010  
“Hear No Evil”, saison 14, épisode 2, 24 septembre 2010  
“Hell’s Kitchen”, saison 14, épisode 3, 8 octobre 2010  
“Touch of Evil”, saison 14, épisode 8, 17 décembre 2010  
“Trail of a Killer”, saison 14, épisode 15, 25 mars 2011

*48 Hours*, saison 30, épisode 34, “The Golden State Killer”, version réactualisée, diffusée le  
22 août 2020, 44 min, CBS

*Most Evil*, saison 1, épisode 2, “Cold-Blooded Killers”, 20 juillet 2006, 44 min, Discovery  
Channel

*The New Detectives*, 121 épisodes, 50 min, 1996-2004, Discovery Channel

“Dead Men Do Talk”, saison 1, épisode 2, 11 juin 1996  
“Camera Clues”, saison 2, épisode 2, 29 avril 1997  
“Mind Hunters”, saison 2, épisode 1, 18 mars 1997  
“Death Grip”, saison 2, épisode 9, 17 juin 1997  
“Signed in Blood”, saison 2, épisode 10, 24 juin 1997  
“Witness to Terror”, saison 2, épisode 11, 1<sup>er</sup> juillet 1997  
“Trial of the Century”, saison 2, épisode 12, 8 juillet 1997  
“Mind Hunters”, saison 2, épisode 1, 22 avril 1997  
“Lasting Impressions”, saison 4, épisode 5, 1<sup>er</sup> décembre 1998  
“Lethal Obsession”, saison 4, épisode 1, 24 novembre 1998  
“Out of Grave”, saison 3, épisode 7, 20 janvier 1998  
“Living in Terror”, saison 3, épisode 10, 10 février 1998  
“Lethal Obsession”, saison 4, épisode 1, 4 novembre 1998  
“Partners in Crime”, saison 5, épisode 2, 26 décembre 1999  
“Family Plots”, saison 5, épisode 9, 25 janvier 2000  
“Murder by Numbers”, saison 5, épisode 11, 15 février 2000  
“Buried Secrets”, saison 7, épisode 10, 26 février 2002  
“Material Witness”, saison 8, épisode 3, 10 décembre 2002  
“Betrayed”, saison 8, épisode 4, 17 décembre 2002  
“Absent Witness”, saison 8, épisode 11, 13 mai 2003  
“Medical Examiner’s Casebook”, saison 8, épisode 14, 19 juillet 2003  
“Blind Trust”, saison 9, épisode 2, 25 novembre 2003  
“Broken Trust”, saison 9, épisode 10, 24 avril 2004  
“Written in Blood”, saison 9, épisode 15, 14 août 2004  
*Your Worst Nightmare*, Investigation Discovery, 58 épisodes de 2014 à 2020  
“The Killer Beside Me”, saison 1, épisode 6, 26 novembre 2014

- “Unexpected Company”, saison 2, épisode 3, 25 novembre 2015  
 “While She Was Sleeping”, saison 2, épisode 4, 2 décembre 2015  
 “Neighbor from Hell”, saison 2, épisode 7, 23 décembre 2015  
 “He’s Out There”, saison 4, épisode 2, 9 décembre 2017  
 “Home Invasion”, saison 4, épisode 10, 3 février 2018  
 “Never Saw It Coming”, saison 6, épisode 8, 24 août 2020

## Littérature

### *Policrière*

- BELLMORE (Don), *The Torrid Tramps*, San Diego, Greenleaf Classics, 1966  
 CARR (John Dickson), *The Four False Weapons*, New York, Popular Library (n° 282), 1950  
 CHANDLER (Raymond), *The Big Sleep*, New York, Vintage Books, 1992 (1<sup>re</sup> éd. 1939)  
 CHANDLER (Raymond), *The High Window*, New York, Vintage Books, 1976 (1<sup>re</sup> éd. 1942)  
 CHANDLER (Raymond), John Bayley (éd.), *Collected Stories*, New York, Everyman’s Library (Alfred A. Knopf), 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1935)  
 CHRISTIE (Agatha), *Murder on the Orient-Express*, New York, Dood, Mead & Company, 1985 (1<sup>re</sup> éd. 1933)  
 CHRISTIE (Agatha), *The Murder on the Links*, New York, Berkley Books, 1984 (1<sup>re</sup> éd. 1923)  
 CHRISTIE (Agatha), *The Mystery of the Blue Train*, New York, Pocket Book (n° 2038), 1957  
 COBEN (Harlan), *Caught*, London, Orion, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 2010)  
 CORNWELL (Patricia), *All That Remains*, London, Little Brown and Company, 1992  
 CORNWELL (Patricia), *All That Remains*, New York, Pocket Star Books, 2009 (1<sup>re</sup> éd. 1992)  
 CORNWELL (Patricia), *Cruel and Unusual*, London, Little Brown and Company, 1993  
 CORNWELL (Patricia), *Postmortem*, London, Sphere, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 1990)  
 CORNWELL (Patricia), *Mémoires mortes* (trad. Gilles Berton), Paris, Édition du Masque, 1997 (1<sup>re</sup> ed. 1991)  
 CORNWELL (Patricia), *Book of the Dead*, London, Little Brown, 2007  
 CRAIG (Jonathan), *The Case of the Beautiful Body*, New York, Gold Medal Books, 1957  
 COXE (George Harmon), *Silent Are the Dead*, New York, Open Road Integrated Media, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 1941)  
 DAZIERI (Sandrone), *Kill the Angel*, New York, Simon & Schuster, 2018  
 Jeffery Deaver, *The Sleeping Doll*, London, Hodder & Stoughton, 2007  
 DEWEY (Thomas B.), *The Case of the Murdered Model*, New York, Avon, 1954  
 DOYLE (Sir Arthur Conan), *The Complete Sherlock Holmes*, (reface Christopher Morley), Garden City, Doubleday, 1930  
 ELLIS (Bret Easton), *American Psycho*, (trad. Alain Defossé), Paris, 10/18, coll. Domaine étranger, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1991)

- FREEMAN (R. Austin), *Complete Works of R. Austin Freeman*, United Kingdom, Delphi Classic [éditeur numérique], 2016
- FREEMAN (R. Austin), *La Femme du cocaïnoman*, Paris, Librairie Gallimard, coll. Les Chefs d'œuvre du roman d'aventures, 1929
- GABORIAU (Émile), *Le Crime d'Orcival*, Paris, Dentu, 1867
- GABORIAU (Émile), *M. Lecoq*, Paris, Dentu, 1869
- GABORIAU (Émile), *L'Affaire Lerouge*, Paris, Dentu, 1869
- GABORIAU (Émile), *Le petit vieux des Batignolles*, Paris, Dentu, 1876
- GARDNER (Lisa), *Fear Nothing*, New York, Dutton, 2014
- GARVE (Andrew), *No Tears for Hilda*, New York Dell Book, 1953
- HAMMETT (Dashiell), Steve, Marcus (éd.), *The Continental Op*, London, Pan Books, Macmillan, 1980
- HIGGINS CLARK (Mary), *Daddy's Gone A Hunting*, New York, Simon & Schuster, 2013
- HIGGINS CLARK (Mary), *The Sleeping Beauty*, New York, Simon & Schuster, 2016 (UK edition)
- HIGGINS CLARK (Mary), *You Belong to Me*, New York, Pocketbooks, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1998)
- HITT (Orrie), *The Widow*, Boston, Beacon (B222), 1959
- KAINVAL (Amaury), *La Nuit rouge*, Paris, J. Ferenczi & fils, coll. Police et mystère, 1921
- KELLERMAN (Jonathan), *Lost Souls*, London, Arrow Books, 2021 (1<sup>re</sup> éd. 2020)
- KEPLER (Lars), *Incurables*, (tra. Hege Roel Rousson), Arles, Actes Sud, coll. Actes Noirs, 2013
- LÄCKBERG (Camilla), *La faiseuse d'anges*, (trad. Lena Grumbach), Arles, Babel Noir, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 2014)
- LAWRENCE (Hilda), *Death of a Doll*, New York, Pocket Book, 1948
- LETAILLEUR (Édouard), *Un crime en Sologne*, Paris, Gallimard, coll. Les Chefs d'œuvre du roman d'aventures, 1932
- MASTERSON (Whit), *Dead, She Was Beautiful*, London, Corgi Books, 1957
- MASON (A.W.), *Le Reflet dans la nuit (La maison de la flèche)*, Paris, Librairie Gallimard, coll. Les Chefs d'Œuvre du Roman d'Aventures, 1931
- MACDONALD (Ross), *The Three Roads*, New York, Bantam, 1960
- MCBAIN (Ed), *Cop Hater*, London, Penguin Books, 1968 (1<sup>re</sup> éd. 1956)
- MCBAIN (Ed), *Ax, An 87<sup>th</sup> Precinct Novel*, Las Vegas, Thomas & Mercer, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1964)
- MCBAIN (Ed), *The eight-seven: three classic crime novels from the 87<sup>th</sup> precinct*, New York, Nelson Doubleday, 1965
- MCGOWAN (Claire), *The Fall*, London, Headline, 2012
- MILLAR (Kenneth), *The Three Roads*, New York, Knopf, 1948
- MOULINS (Maurice de), *Du sang dans la clairière*, Paris, J. Ferenczi & fils, coll. Police, 1939
- NORMAND (Jean), *Les Trafiquants de la mort*, Paris, J. Ferenczi & fils, coll. Police et mystère, 1939
- O'CONNELL (Catherine), *The Last Night Out*, Sutton, Severn House, 2018
- OLSEN (D. B.), *Dead Babies in the wood*, New York Dell Book, 1952

- PERREIN (Robert), *La Villa tragique*, Paris, Société Française d'Éditions et de Publications Illustrées, coll. « Sphinx » n° 22, 1940
- PINBOROUGH (Sarah), *Dead to Her*, New York, HarperCollins, 2020
- POE (Edgar), *Les Plus beaux contes* (trad. Charles Baudelaire), Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1925 (1<sup>re</sup> éd. 1856)
- REICHS (Kathy), *Déjà Dead* (trad. Laurence Ink), Paris, Pocket, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1997)
- RENDELL (Ruth), *A Sleeping Life*, New York, Vintage Crime/Black Lizard, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1978)
- SAYERS (Dorothy L.), *Unnatural Death*, New York, Harper & Row [Perennial Library], 1987 (1<sup>re</sup> éd. 1927)
- SIGUROARDOTTIR (Yrsa), *Indésirable* (tra. Véronique Mercy), Arles, Actes Sud, coll. Actes Noirs, 2016
- SMITH (Shelley), *The Shrew is dead*, New York Dell Book, 1959
- SPEYER (Wilhelm), *Le Roman d'une nuit*, Paris, Gallimard, coll. Les Chefs d'œuvre du roman d'aventures, 1932
- TIMBLE (Louis), *Obit Deferred*, New York, Ace (D-401), 1959
- SLAUGHTER (Karin), *Pieces of Her*, New York, HarperCollins, 2019 (1<sup>re</sup> éd. 2018)
- VINDRY (Noël), *La Fuite des morts*, Paris, Librairie Gallimard, coll. Les Chefs d'œuvre du roman d'aventures, 1932
- VINDRY (Noël), *La Maison qui tue*, Paris, Gallimard, coll. Les Chefs d'œuvre du roman d'aventures, 1931
- VINE (Barbara), *The Birthday Present*, London, Penguin, 2009 (1<sup>re</sup> éd. 2008)
- WHEATLEY (Dennis), LINKS (J.G.), *Murder Off Miami*, London, Hutchinson, 1936
- WHEATLEY (Dennis), LINKS (J.G.), *Who Killed Robert Prentice?*, London, Hutchinson, 1937
- WHEATLEY (Dennis), LINKS (J.G.), *The Malinsay Massacre*, London, Hutchinson, 1938
- WHEATLEY (Dennis), LINKS (J.G.), *Herewith the Clues*, London, Hutchinson, 1939
- WORLEY (William), *My Dead Wife*, New York, Pocket Book, 1951

### *True crime*

- AMIRANTE (Sam L.), BRODERICK (Danny), *John Wayne Gacy: Defending a Monster*, New York, Skyhorse Publishing, 2011
- BATTISTI (Linda M.), BERRY (John Stevens), *The Twelfth Victim: The Innocence of Caril Fugate in The Charles Starkweather Murder Rampage*, Omaha, Addicus Books, 2014
- BUGLIOSI (Vincent), GENTRY (Curt), *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*, New York, Bantam Books, 1975 (1<sup>re</sup> éd. 1974)
- BUGLIOSI (Vincent), GENTRY (Curt), *La Tuerie d'Hollywood: l'affaire Charles Manson* (trad. Isabelle Stoïanov), Paris, Éditions J'ai Lu, coll. Crimes & Enquêtes, 1993
- CAHILL (Tim), *Buried Dreams: Inside the Mind of a Serial Killer*, New York, Bantam Books, 1986

- BERRY-DEE (Christopher), *Talking with Serial Killers 2: The World's Most Evil Killers Tell Their Stories*, London, John Blake Publishing, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 2005)
- CHASE (Alston), *Harvard and The Unabomber: The Education of an American Terrorist*, New York, WW Norton & Company, 2003
- DOUGLAS (John E.), OLSHAKER (Mark), *Mind Hunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*, New York, Pocket Star Books, 1996
- ECHOLS (Mike), *I Know My First Name Is Steven*, New York, Pinnacle Books, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1991)
- FREEMAN (Lucy), *Before I Kill More... The William Heirens Story; an Account and a Quest*, New York, Crown Publishers, 1955
- HODEL (Steve), *Black Dahlia Avenger: the true story*, New York, Arcade Publishing, 2003
- KACZYNSKI (David), *Every Last Tie: The Story of The Unabomber and His Family*, Durham, Duke University Press, 2016
- LANE (Brian), GREGG (Wilfred), *The Encyclopedia of Serial Killers*, New York, Berkley Books, 1995
- LINDECKER (Clifford L.), *The Man Who Killed Boys*, New York, St. Martin's Paperbacks, 1993 (1<sup>re</sup> éd. 1980)
- REINHARD (James Melvin), *The Murderous Trail of Charles Starkweather*, Springfield, Thomas Publisher, 1960
- MCGINNISS (Joe), *Fatal Vision*, New York, New American Library, 1984, 1<sup>re</sup> éd. 1983
- RESSLER (Robert K.), SHACHTMAN (Tom), *Whoever Fights Monsters: My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI*, New York, St. Martin's Press, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1992)
- RINEK (Jeffrey L.), STRONG (Marilee), *In the name of the children: an FBI agent's relentless pursuit of the nation's worst predators*, Dallas, Benbella Books, 2018
- ROSEWOOD (Jack), *Cary Stayner: The True Story of The Yosemite Park Killer*, [location inconnue], Wiq Media, 2015
- RULE (Ann), *A Rage to Kill and Other True Cases*, London, Warner, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1999)
- RULE (Ann), *Dead by Sunset: Perfect Husband, Perfect Killer?*, New York, Pocket books, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1995)
- RULE (Ann), *Green River, Running Red: The Real Story of the Green River Killer, America's Deadliest Serial Murderer*, New York, Pocket Star Books, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 2004)
- RULE (Ann), *Fatal Friends, Deadly Neighbors: and Other True Cases*, New York, Pocket Books, 2012
- RULE (Ann), *The I-5 Killer*, New York, Signet, 1988 (1<sup>re</sup> éd. 1984)
- RULE (Ann), *Lust Killer*, New York, New American Library, 1988 (1<sup>re</sup> éd. 1983)
- RULE (Ann), *Mortal Danger*, New York, Pocket Books, 2008
- RULE (Ann), *The Stranger Beside Me*, New York, Pocket Books, 2009 (1<sup>re</sup> éd. 1980)
- RULE (Ann), *Too Late to Say Goodbye: A True Story of Murder and Betrayal*, New York, Pocket Books, 2007
- SCHWARTZ (Anne E.), *Monster: The True Story of the Jeffrey Dahmer Murders*, New York, Sterling Publishing, 2021

- SCHWARTZ (Anne E.), *The Man Who Could Not Kill Enough: The Secret Murders of Milwaukee's Jeffrey Dahmer*, New York, Birch Lane Press Book, 1992
- SMITH (Carlton), *Murder at Yosemite*, New York, St. Martin's Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1999)
- SMITH (Carlton), GUILLEN (Thomas), *The Search for the Green River Killer*, New York, Onyx Book, 1991
- SULLIVAN (Terry), MAIKEN (Peter T.), *Killer Clown: The John Wayne Gacy Murders*, New York, Pinnacle Books, 1991 (1<sup>re</sup> éd. 1983)
- WIEHL (Lis), PULITZER (Lisa), *Hunting the Unabomber: the FBI, Ted Kaczynski, and The Capture of America's Most Notorious Domestic Terrorist*, Nashville, Thomas Nelson, 2020

## Périodiques

### XIX<sup>e</sup> siècle

- Alexander's Weekly Messenger* 15 janvier 1840
- Chambers's Edinburgh Journal*, 22 janvier 1842
- Gil Blas* 27 février 1880
- Illustrated London News* 17 octobre 1857
- Illustrated London News* 21 mai 1842
- Illustrated Police News* 15 septembre 1888
- Illustrated Police News* 22 septembre 1888
- Illustrated Police News* 29 septembre 1888
- Illustrated Police News* 6 octobre 1888
- Illustrated Police News* 13 octobre 1888
- Illustrated Police News* 20 octobre 1888
- Illustrated Police News* 27 octobre 1888
- Illustrated Police News* 10 novembre 1888
- Journal des débats* 3 septembre 1882
- Journal pour tous* 29 mars 1862
- La Croix* 6 septembre 1894
- La Lanterne* 4 mars 1879
- La Liberté* 2 octobre 1869
- La Liberté* 1<sup>er</sup> septembre 1875
- La Petite Presse* 23 septembre 1868
- La Presse* 4 décembre 1869
- L'Éclair* 9 février 1868
- L'Intransigeant* 26 août 1889
- Le Courrier de La Rochelle* 13 juillet 1867
- Le Figaro* 22 septembre 1869

*Le Figaro* 25 septembre 1869  
*Le Figaro* 26 septembre 1869  
*Le Figaro* 28 juin 1870  
*Le Figaro* 7 mars 1873  
*Le Figaro* 21 novembre 1876  
*Le Figaro* 17 avril 1880  
*Le Figaro* 31 mars 1880  
*Le Figaro* 7 décembre 1882  
*Le Figaro* 14 avril 1884  
*Le Figaro* 10 décembre 1887  
*Le Figaro* 5 octobre 1893  
*Le Gaulois* 26 septembre 1869  
*Le Gaulois* 24 septembre 1869  
*Le Gaulois* 28 septembre 1869  
*Le Gaulois* 3 octobre 1869  
*Le Gaulois* 11 avril 1882  
*Le Gaulois* 2 juin 1882  
*Le Gaulois* 8 juillet 1882  
*Le Matin* 19 juin 1884  
*Le Matin* 18 mars 1887  
*Le Matin* 19 décembre 1892  
*Le Matin* 17 juin 1895  
*Le Monde Illustré* 26 novembre 1881  
*Le Monde Illustré* 25 mars 1882  
*Le Monde Illustré* 20 mai 1882  
*Le Monde Illustré* 10 juin 1882  
*Le Monde Illustré* 3 septembre 1892  
*Le Pays* 22 avril 1879  
*Le Pays* 23 avril 1879  
*Le Petit Bulletin des Tribunaux* 31 août 1879  
*Le Petit Journal* 7 juin 1868  
*Le Petit Journal* 1<sup>er</sup> janvier 1869  
*Le Petit Journal* 24 septembre 1869  
*Le Petit Journal* 9 février 1874  
*Le Petit Journal* 17 novembre 1876  
*Le Petit Journal* 16 mars 1877  
*Le Petit Journal* 1<sup>er</sup> septembre 1879  
*Le Petit Journal* 9 juillet 1882  
*Le Petit Journal* 14 janvier 1886

*Le Petit Journal* 2 janvier 1890  
*Le Petit Journal* 29 juin 1891  
*Le Petit Journal* 6 décembre 1891  
*Le Petit Journal* 15 décembre 1891  
*Le Petit Journal, Supplément illustré*, 26 décembre 1897  
*Le Petit Moniteur Universel* 24 septembre 1869  
*Le Petit Moniteur Universel* 28 septembre 1869  
*Le Petit Moniteur Universel* 29 septembre 1869  
*Le Petit Parisien* 31 mai 1869  
*Le Petit Parisien* 1<sup>er</sup> septembre 1879  
*Le Petit Parisien* 13 septembre 1879  
*Le Petit Parisien* 18 avril 1880  
*Le Petit Parisien* 21 janvier 1890  
*Le Petit Parisien* 14 septembre 1896  
*Le Petit Parisien supplément littéraire illustré*, 1<sup>er</sup> décembre 1889  
*Le Pour et Le Contre* 27 mai 1888  
*Le Radical* 6 août 1886  
*Le Rappel* 3 octobre 1869  
*Le Rappel* 24 mai 1884  
*Le Temps* 21 septembre 1883  
*Le Temps* 2 juin 1882  
*Le Temps* 7 juin 1882  
*Le Voleur* 1<sup>er</sup> octobre 1869  
*Le Voleur* 11 août 1882  
*Punch, or The London Charivari*, January-June 1842, London, Punch Publications Ltd, vol. 2  
*The New York Herald* 4 août 1841  
*The New York Herald* 17 août 1841  
*The Palace Journal*, vol. III, n<sup>o</sup> 76, 24 avril 1889  
*The Times* 10 septembre 1888

*xx<sup>e</sup> siècle*

*Art News* octobre 1958  
*Art International* 25 mai 1963  
*Das Kriminal-Magazin* 14 mai 1930  
*Déetective* 1<sup>er</sup> novembre 1928  
*Déetective* 26 mai 1932  
*Déetective* 15 décembre 1938  
*La Presse* 22 mars 1907

*Le Grand Écho du Nord et du Pas-de-Calais* 23 novembre 1903  
*Le Magasin Pittoresque* 1<sup>er</sup> janvier 1907  
*Le Matin* 6 décembre 1900  
*Le Matin* 29 décembre 1900  
*Le Matin* 23 avril 1901  
*Le Matin* 16 janvier 1905  
*Le Matin* 31 mars 1907  
*Le Matin* 10 mai 1907  
*Le Matin* 14 août 1907  
*Le Matin* 11 mai 1908  
*Le Matin* 12 juin 1908  
*Le Matin* 15 juin 1908  
*Le Matin* 11 août 1908  
*Le Matin* 27 octobre 1908  
*Le Matin* 14 novembre 1908  
*Le Matin* 10 décembre 1908  
*Le Matin* 11 décembre 1908  
*Le Matin* 13 décembre 1908  
*Le Matin* 14 décembre 1908  
*Le Matin* 21 décembre 1908  
*Le Matin* 19 janvier 1909  
*Le Matin* 24 février 1909  
*Le Matin* 30 mai 1909  
*Le Matin* 31 mai 1909  
*Le Matin* 19 juillet 1909  
*Le Matin* 15 décembre 1909  
*Le Matin* 6 mai 1910  
*Le Matin* 9 janvier 1912  
*Le Matin* 29 janvier 1918  
*Le Matin* 11 mai 1919  
*Le Matin* 29 mars 1920  
*Le Matin* 25 novembre 1921  
*Le Matin* 6 novembre 1924  
*Le Matin* 28 décembre 1926  
*Le Matin* 19 juillet 1930  
*Le Matin* 4 décembre 1930  
*Le Matin* 30 septembre 1933  
*Le Matin* 25 février 1934  
*Le Matin* 30 juin 1934

*Le Matin* 5 octobre 1934  
*Le Monde* 11 juin 1982  
*Le Petit Journal* 3 juin 1908  
*Le Petit Journal* 8 juin 1908  
*Le Petit Journal* 29 juillet 1908  
*Le Petit Journal* 11 août 1908  
*Le Petit Journal* 1<sup>er</sup> décembre 1908  
*Le Petit Journal* 12 août 1909  
*Le Petit Journal* 10 décembre 1909  
*Le Petit Journal* 5 janvier 1910  
*Le Petit Journal* 24 avril 1910  
*Le Petit Journal* 1<sup>er</sup> août 1912  
*Le Petit Journal* 1<sup>er</sup> mai 1914  
*Le Petit Journal* 4 mai 1919  
*Le Petit Journal* 11 mars 1923  
*Le Petit Journal* 27 juillet 1923  
*Le Petit Journal* 17 octobre 1923  
*Le Petit Journal* 5 novembre 1925  
*Le Petit Journal* 20 novembre 1929  
*Le Petit Journal* 25 novembre 1929  
*Le Petit Journal* 25 juillet 1930  
*Le Petit Journal* 5 mai 1931  
*Le Petit Journal* 27 août 1932  
*Le Petit Journal* 26 septembre 1933  
*Le Petit Journal* 28 novembre 1933  
*Le Petit Journal* 13 mars 1934  
*Le Petit Journal* 22 janvier 1935  
*Le Petit Journal* 15 décembre 1937  
*Le Petit Parisien* 23 avril 1901  
*Le Petit Parisien* 23 septembre 1903  
*Le Petit Parisien* 20 août 1905  
*Le Petit Parisien* 26 octobre 1905  
*Le Petit Parisien* 30 décembre 1905  
*Le Petit Parisien* 10 août 1907  
*Le Petit Parisien* 12 août 1907  
*Le Petit Parisien* 28 septembre 1907  
*Le Petit Parisien* 19 mars 1908  
*Le Petit Parisien* 11 août 1908  
*Le Petit Parisien* 5 avril 1909

*Le Petit Parisien* 19 juillet 1909  
*Le Petit Parisien* 21 février 1910  
*Le Petit Parisien* 2 juin 1910  
*Le Petit Parisien* 16 décembre 1921  
*Les Faits Divers Illustrés*, n° 7, décembre 1905  
*Life* 12 avril 1937  
*Life* 12 mai 1947  
*Life* 17 mai 1963  
*L'illustration* XIX décembre 1908  
*L'Œil de la police*, n° 30, 1908  
*L'Œil de la police*, n° 4, 1909  
*L'Œuvre* 25 novembre 1929  
*Minotaure* n° 8, 1936  
*Paris-Soir* 26 novembre 1929  
*PM* 7 février 1941  
*PM* 9 mars 1941  
*Police Magazine* 12 mars 1933  
*Police Magazine* 28 juillet 1935  
*Police Magazine* 17 mars 1937  
*The Los Angeles Times* 14 mars 1994  
*The Los Angeles Times* 5 mai 1995  
*The Los Angeles Times* 27 juillet 1999  
*The Moving Picture World* 18 septembre 1915  
*The New York Times* 4 mai 1963  
*The New York Times* 28 octobre 1983  
*The New York Times* 21 janvier 1984  
*The New York Times* 21 août 1994  
*The New York Times* 24 avril 1997  
*The New York Times* 28 décembre 1997  
*Vanity Fair* juin 1994  
*Variety* 27 août 1915

*XX<sup>e</sup> siècle*

*Forbes* 21 juillet 2017  
*Harper's Magazine* décembre 1996  
*Interview* septembre 2014  
*Vogue Italia*, août 2004  
*Vogue Italia* septembre 2005

*Vogue Italia* août 2006  
*Vogue Italia* septembre 2006  
*Vogue Italia* août 2010  
*Vogue Italia* mai 2014  
*Vogue Italia* mars 2012  
*Vogue Italia* septembre 2012  
*Vogue Beauty* décembre 2013  
*V magazine* n° 102 2016  
*W* Juillet 2005  
*W* août 2007  
*W* mars 2011  
*W* décembre 2012

## Articles en ligne

« Allemagne : progrès dans l'enquête de l'incendie raciste d'un foyer de réfugiés il y a 30 ans », 2022, AFP/France24 : <https://www.france24.com/fr/europe/20220404-en-allemande-un-suspect-arr%C3%AAt%C3%A9-pour-l-incendie-raciste-d-un-foyer-de-r%C3%A9fugi%C3%A9s-il-y-a-30-ans>

ANOLIK (Lili), "How O. J. Simpson Killed Popular Culture", 2014, *Vanity Fair* : <https://www.vanityfair.com/style/society/2014/06/oj-simpson-trial-reality-tv-pop-culture>

ARAX (Mark), BAILEY (Eric), "A Tragic Odyssey to Yosemite", 1999, *Los Angeles Times* : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jul-30-mn-61018-story.html>

AVGIKOS (Jan), "Daniel Joseph Martinez: The Project", 2004, *Artforum* : <https://www.artforum.com/print/reviews/200409/daniel-joseph-martinez-45547>

BAILEY (Eric), "Jury Urges Execution for Stayner", 2002, *Los Angeles Times* : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-oct-10-me-stayner10-story.html>

BANOS (Stan), "A Look Back at 'Looking for Evidence': A Recent Interview with Eva Leitolf", 2010, *Reading the Pictures* : <https://www.readingthepictures.org/2010/05/looking-back-at-looking-for-evidence-a-recent-interview-with-eva-leitolf/>

BLANCH (Andrea), "Established Artist Interview: Angela Strassheim", 2014, *Musée* : <https://museemagazine.com/culture/art-2/features/established-artist-interview-angela-strassheim>

BARNETT (David), "Happy birthday, Hannibal: The Silence of the Lambs turns 25", 2013, *The Guardian* : <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/aug/01/silence-of-the-lambs-25-years>

BERENHOLC (Mathieu), "Feminicidat", 2008, *Vice* : <https://www.vice.com/fr/article/av9qba/feminicidat-153-v2n7>

"Brutal Slayings Shatter Peace of Yosemite", 2002, ABC News : <https://abcnews.go.com/2020/story?id=123868&page=1>

- BROOKS (Xan), “Wherever American cities are going, the battle will be won or lost in Newark, not New York”, 2014, *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/cities/2014/nov/18/american-cities-newark-new-york>
- BROWN (DeNeen L.), “Lynchings in Mississippi never stopped”, 2021, *The Washington Post*: <https://www.washingtonpost.com/nation/2021/08/08/modern-day-mississippi-lynchings/>
- BROWN (Joel), “The Heart of the Splatter”, 2007, *The Boston Globe*: [http://archive.boston.com/ae/theater\\_arts/articles/2007/09/30/the\\_heart\\_of\\_the\\_splatter/](http://archive.boston.com/ae/theater_arts/articles/2007/09/30/the_heart_of_the_splatter/)
- CARD (Kirsty), “Bloke’s gory realistic Halloween ‘crime scene’ decor sparks multiple police visits”, 2021, *Daily Star*: <https://www.dailystar.co.uk/news/weird-news/blokes-gory-realistic-halloween-crime-25238709>
- CERVANTES (Jaime), “Corpses on the front page boost the circulation of Juarez tabloid”, 2013, *Borderzine*: <https://borderzine.com/2013/10/corpses-on-the-front-page-boost-the-circulation-of-juarez-tabloid/>
- COCHRANE (Kira), “How female corpses became a fashion trend”, 2014, *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/09/female-corpses-fashion-trend-marc-jacobs-miley-cyrus>
- COLBERG (Joerg), “A Conversation with Christian Patterson”, 2012, *Conscientious Extended*: [http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a\\_conversation\\_with\\_christian\\_patterson/](http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a_conversation_with_christian_patterson/)
- “Controversial serial killer’s paintings go on display in Las Vegas”, 2011, *CNN*: <http://edition.cnn.com/2011/US/05/13/serial.killer.art/index.html>
- D’ALESSIO (F.N.), “Murder and maggots: It’s a bug’s-life ‘CSI’”, 2004, *Los Angeles Times*: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-jul-03-et-alessio3-story.html>
- DROZDIK (William), “Fire Kills 10 At Refugee Hostel in Germany”, 1996, *The Washington Post*: <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1996/01/19/fire-kills-10-at-refugee-hostel-in-germany/99f98adf-9cfd-4966-b51e-0772d75bd493/>
- DUNMIRE (Julie), “Halloween decorations at Walker ‘murder house’ draw attention”, 2021, *Fox17*: <https://www.fox17online.com/news/local-news/grand-rapids/halloween-decorations-at-walker-murder-house-draw-attention>
- FELDMAN (Dana), “14M Watched as O.J. Simpson Was Granted Parole”, 2017, *Forbes*: <https://www.forbes.com/sites/danafeldman/2017/07/21/14million-watched-as-oj-simpson-was-granted-parole/?sh=42d1de847548>
- “Femicides in Mexico: Impunity and Pain”, 2022, *The Yucatan Times*: <https://www.theyucatanimes.com/2022/04/femicides-in-mexico-impunity-and-pain/>
- FEUERHELM (Brad), “Rosana Simonassi: The Plastic Disposition Interview”, 2017, *ASX*: <https://americansuburbx.com/2017/01/rosana-simonassi-the-plastic-disposition-interview.html>
- FINZ (Stacy), “Sex criminal faces new charges, tough penalties / State has cracked down on such crimes since Stayner kidnapping”, 2003, *San Francisco Gate*: <https://www.sfgate.com/news/article/Sex-criminal-faces-new-charges-tough-penalties-2641898.php>

- FINZ (Stacy), DERBEKEN (Jaxon Van), “FBI Accused of Botching Yosemite Case / Agency now looks to link Stayner with past killings”, 1999, *San Francisco Gate*: <https://www.sfgate.com/news/article/FBI-Accused-Of-Botching-Yosemite-Case-Agency-2917912.php>
- FOLLMAN (Mark), ARONSEN (Gavin), PAN (Deanna), “US Mass Shootings, 1982-2023: Data from Mother Jones’ Investigation The full data set from our in-depth investigation into mass shootings”, 2023, *Mother Jones*: <https://www.motherjones.com/politics/2012/12/mass-shootings-mother-jones-full-data/>
- FORD (Andrea), « Executive Goes on Trial in 30-Year-Old Murder », 1993, *Los Angeles Times*: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-10-07-me-43090-story.html>
- GAUTRONNEAU (Vincent), « Bluestar, le produit miracle qui résout de multiples enquêtes criminelles », 2019, *Le Parisien*: <https://www.leparisien.fr/faits-divers/bluestar-le-produit-miracle-qui-resout-de-multiples-enquetes-criminelles-01-04-2019-8044119.php>
- GEORGEN (Annabelle), « Rostock 1992, les ‘Nuits de Cristal’ de l’Allemagne réunifiée », 2015, *Slate*: <https://www.slate.fr/story/106993/rostock-nuits-cristal-allemande-reunifiee>
- “‘G-Men and Journalists’: D.C. Museum Features Our Famous Cases”, 2008, FBI: [https://archives.fbi.gov/archives/news/stories/2008/december/newmuseum\\_121908](https://archives.fbi.gov/archives/news/stories/2008/december/newmuseum_121908)
- GORMAN (Bill), « CSI: Crime Scene Investigation Is the Most Watched Show in The World! », *TV by the Numbers*, 2010: <https://web.archive.org/web/20100616030219/http://tvbythenumbers.com/2010/06/11/csi-crime-scene-investigation-is-the-most-watched-show-in-the-world/53833>
- HACKMAN (Rose), “Femicides in the US: the silent epidemic few dare to name”, 2021, *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/us-news/2021/sep/26/femicide-us-silent-epidemic>
- HANLEY (Christine), “FBI assigns investigators to look into accused killer’s past”, 1999, *Arizona Daily Sun*: [https://azdailysun.com/fbi-assigns-investigators-to-look-into-accused-killers-past/article\\_64030e56-407e-5971-9494-efc0784eb472.html](https://azdailysun.com/fbi-assigns-investigators-to-look-into-accused-killers-past/article_64030e56-407e-5971-9494-efc0784eb472.html)
- HATFIELD (Larry D.), HARTLAUB (Peter), “Killers of Yosemite trio likely in jail, cops say”, 1999, *San Francisco Gate*: <https://www.sfgate.com/news/article/Killers-of-Yosemite-trio-likely-in-jail-cops-say-3080537.php>
- “17,982 homicides in Mexico January-June 2020”, 2020, *Frontera List*: <https://fronteralist.org/2020/07/22/17982-homicides-in-mexico-january-june-2020/>
- “Homicides surged in Mexico during the first half of 2019, and the country is on pace for another record”, 2019, Reuters/Business Insider: <https://www.businessinsider.com/murders-in-mexico-surge-to-record-in-first-half-of-2019-2019-7?r=US&IR=T>
- “James Benning talks about *Two Cabins*”, 2012, *Artforum*: <https://www.artforum.com/interviews/james-benning-talks-about-two-cabins-30645>
- “Kaczynski Angered by Predatory Home Loan”, non daté, *The Smoking Gun*: <https://www.thesmokinggun.com/file/kaczynski-angered-predatory-home-loan>

- KELLY (Erin), “The Chilling Images in Christian Patterson’s ‘Redheaded Peckerwood’”, 2013, *All That’s Interesting*: <https://allthatsinteresting.com/christian-patterson-redheaded-peckerwood>
- KNUDSEN (Stephen), “Prying Religion, Sexuality, Self-Identity, and Forensics: A Conversation with Angela Strassheim”, 2012, *ArtPulse Magazine*: <http://artpulsemagazine.com/prying-religion-sexuality-self-identity-and-forensics-a-conversation-with-angela-strassheim>
- KOLATA (Gina), “Cat Hair Finds Way into Courtroom in Canadian Murder Trial”, 1997, *The New York Times*: <https://www.nytimes.com/1997/04/24/world/cat-hair-finds-way-into-courtroom-in-canadian-murder-trial.html>
- LA GANGA (Maria L.), “At the Museum of Death, every day is like a Charles Manson anniversary”, 2019, *Los Angeles Times*: <https://www.latimes.com/la-me-museum-of-death-manson-2019-story.html>
- LEPARMENTIER (Arnaud), « La manifestation de Berlin contre le racisme suivie massivement », 2000, *Le Monde*: [https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/11/11/la-manifestation-de-berlin-contre-le-racisme-suivie-massivement\\_3711455\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/11/11/la-manifestation-de-berlin-contre-le-racisme-suivie-massivement_3711455_1819218.html)
- LOPEZ (Steve), “A Shade of His Brother”, 1999, *Time*: <https://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,28816,00.html>
- « L’un des plus grands procès de néonazis s’ouvre à Munich », 2013, AFP/Reuters/*Le Monde*: [https://www.lemonde.fr/europe/article/2013/05/06/l-un-des-plus-grands-proces-neonazis-de-l-apres-guerre-s-ouvre-a-munich\\_3171291\\_3214.html](https://www.lemonde.fr/europe/article/2013/05/06/l-un-des-plus-grands-proces-neonazis-de-l-apres-guerre-s-ouvre-a-munich_3171291_3214.html)
- LUNDEGAARD (Karen), “New Software Takes the Fuzziness Out of Crimes Caught on Camera”, 1999, *The Wall Street Journal*: <https://www.wsj.com/articles/SB919195112421702500>
- LUSCOMBE (Belinda), “When the Evidence Lies”, 2001, *Time*: <https://web.archive.org/web/20090428095752/http://www.time.com/time/nation/article/0,8599,109568,00.html>
- MARSHALL (Tyler), “Anti-Foreigner Attack Kills 3 in Germany”, 1992, *Los Angeles Times*: <https://latimes.com/archives/la-xpm-1992-11-24-mn-1124-story.html>
- MCGRATH (Melanie), “Women’s appetite for explicit crime fiction is no mystery”, 2014, *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/jun/30/women-crime-fiction-real-anxieties-metaphorical>
- MCMULLEN (Troy), « Fears of Arson Mount as Investigators Delve Deeper into German House Fire », 2008, ABC News: <https://abcnews.go.com/International/story?id=4251714&page=1>
- MILLOT (Lorraine), « L’Allemagne craint un réveil xénophobe: l’incendie suspect d’un foyer d’étrangers a fait dix morts hier à Lubeck », 1996, *Libération*: [https://www.liberation.fr/planete/1996/01/19/l-allemande-craint-un-reveil-xenophobe-l-incendie-suspect-d-un-foyer-d-etrangers-a-fait-dix-morts-hie\\_159792/](https://www.liberation.fr/planete/1996/01/19/l-allemande-craint-un-reveil-xenophobe-l-incendie-suspect-d-un-foyer-d-etrangers-a-fait-dix-morts-hie_159792/)

- MOYER (Justin Wm.), “The twisted friendship of crime writer Ann Rule and serial killer Ted Bundy”, 2015, *The Washington Post*: <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/07/28/crime-writer-ann-rule-and-killer-ted-bundy-were-friends-before-they-were-famous/>
- NEWTON (Jim), FORD (Andrea), “The O.J. Simpson Murder Trial”, 1995, *Los Angeles Times*: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-05-05-mn-62655-story.html>
- PERRY (Colin), “Willie Doherty”, 2014, *Frieze*: <https://www.frieze.com/article/willie-doherty-2>
- PHILLIPS (Tom), PERLMUTTER (Lillian), “‘Femicide nation’: murder of young woman casts spotlight on Mexico’s gender violence crisis”, 2022, *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/society/2022/apr/26/murder-young-woman-mexico-femicide>
- PISANO (Antoine), « Berlaimont: pour Halloween, Cécilia et Martino sortent le grand jeu », 2022, *L’Observateur*: <https://www.lobservateur.fr/berlaimont-pour-halloween-cecilia-et-martino-sortent-le-grand-jeu/>
- POSNER (Sarah), NEIWERT (David), “Meet the Horde of Neo-Nazis, Klansmen, and Other Extremist Leaders Endorsing Donald Trump”, 2016, *Mother Jones*: <https://www.motherjones.com/politics/2016/09/trump-supporters-neo-nazis-white-nationalists-kkk-militias-racism-hate/>
- « Pour Halloween, de faux cadavres font causer dans ce bourg breton », 2022, *Ouest-France*: <https://www.ouest-france.fr/bretagne/chavagne-35310/pour-halloween-de-faux-cadavres-font-causer-dans-ce-bourg-breton-f16ce61e-4fa9-11ed-815d-27e2dad20e01>
- PRICE (Lisa), “Morbid mementos”, 1996, CNN: <http://edition.cnn.com/US/9605/08/dahmer-auction/>
- PUHAK (Janine), “Crime scene Halloween display at district attorney’s office blasted as ‘insensitive’”, 2019, Fox News: <https://www.foxnews.com/lifestyle/halloween-display-office-blasted>
- RASMUSSEN (Cecilia), “The Real-Life Sleuth Who Inspired ‘Dragnet’ Character”, 2003, *Los Angeles Times*: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-nov-16-me-then16-story.html>
- REINA (Elena), “‘Debanhi Escobar case’ reveals new wave of femicides in Mexico”, 2022, *El País*: <https://english.elpais.com/international/2022-04-25/debanhi-escobar-case-reveals-new-wave-of-femicides-in-mexico.html>
- RESENDIZ (Julian), “Juarez reports nearly 500 women murdered in past 3 years”, 2021, Border Report: <https://www.borderreport.com/immigration/border-crime/juarez-reports-nearly-500-women-murdered-in-past-3-years/>
- RYAN (Liz), “Willie Edwards Jr.: The Klan sought to erase his memory, his family made sure it endured”, 2022, *Alabama Reporter*: <https://www.alreporter.com/2022/03/29/willie-edwards-jr-the-klan-sought-to-erase-his-memory-his-family-made-sure-it-endured/>

- SPITZNAGEL (Eric), “Inside the Creepy Underground World of Serial Killer Art, Where Manson Means Money”, 2018, *Observer*: <https://observer.com/2018/10/serial-killer-art-lucrative-charles-manson-richard-ramirez/>
- SHAMMAA (Raphael), “An Interview with Emma Wilcox”, 2015, *ASX*: <https://americansuburbx.com/2013/05/asx-interview-emma-wilcox-where-it-falls-2013.html>
- SAMUEL (Clare), “Making Room, A Trailblazer in Documentary”, non daté, *Lensculture*: <https://www.lensculture.com/articles/anna-fox-making-room-a-trailblazer-in-documentary>
- SYFRET (Wendy), « LA’s Museum of Death Proves We’ve Always Been Obsessed with Crime », 2018, *Vice*: <https://www.vice.com/en/article/7x3gjy/las-museum-of-death-proves-weve-always-been-obsessed-with-crime>
- THIBAUT (Pascal), « Allemagne : prison à perpétuité pour l’assaillant de la synagogue de Halle », 2020, *RFI*: <https://www.rfi.fr/fr/europe/20201221-alle-magne-prison-%C3%A0-perp%C3%A9tuit%C3%A9-pour-l-assaillant-de-la-synagogue-de-halle>
- TRIOLI (Sam), “In Conversation with David Deutsch”, 2012, *Whitehot Magazine of Contemporary Art*: <https://whitehotmagazine.com/articles/in-conversation-with-david-deutsch/2637>
- “Unabomber objects to cabin display at Newseum”, 2008, *Pioneer Press*: <https://www.twincities.com/2008/08/13/unabomber-objects-to-cabin-display-at-newseum/>
- « Une belle déco d’Halloween impasse du Blaumberg », 2021, *Le Républicain Lorrain*: <https://www.republicain-lorrain.fr/insolite/2021/11/03/une-belle-deco-d-halloween-impasse-du-blaumberg>
- « Une publicité Yves Saint Laurent jugée ‘dégradante’ pour les femmes : plusieurs plaintes », 06/03/2017, *AFP/Le Parisien*: <https://www.leparisien.fr/laparisienne/actualites/la-pub-degradante-pour-la-femme-de-saint-laurent-va-t-elle-etre-interdite-06-03-2017-6737673.php>
- WILLIAMS (Patricia J.), « Without Sanctuary », 2000, *The Nation*: <https://www.thefreelibrary.com/Without+Sanctuary.-ao59664468>
- “The Yosemite Murders”, 2002, *CNS News*: <https://www.cbsnews.com/pictures/the-yosemite-murders/>
- VEGA (Isabel), “Femicides in Ciudad Juárez, Mexico, Spark Widespread Outrage”, 2022, *Left Voice*: <https://www.leftvoice.org/femicides-in-ciudad-juarez-mexico-spark-widespread-outrage/>
- WALSH (Mary Williams), “4 Guilty in Fatal Arson Attack on Turks in Germany”, 1995, *Los Angeles Times*: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-10-14-mn-56738-story.html>
- WARDEN (Rob), SEASLY (John), “Darlie Lynn Routier: Remains in prison, awaiting long-overdue DNA testing”, 2019, *Injustice Watch*: <https://www.injusticewatch.org/projects/2019/darlie-lynn-routier-remains-in-prison-awaiting-long-overdue-dna-testing/>

- WITTROCK (Philipp), “It’s High Time People Woke Up”, 2008, *Der Spiegel International*:  
<https://www.spiegel.de/international/germany/germany-s-far-right-village-it-s-high-time-people-woke-up-a-558860.html>
- WOLISTON (Jack), “Rosenbergs go silently to electric chair”, 1953, UPI: <https://www.upi.com/Archives/1953/06/20/Rosenbergs-go-silently-to-electric-chair/5084629411212/>
- “Yosemite Tale Twists and Turns”, 1999, CBS News: <https://www.cbsnews.com/news/yosemite-tale-twists-and-turns/>

# BIBLIOGRAPHIE

---

## Essais divers

- ADORNO (Theodor W.), *Critical models: interventions and catchwords* (trad. Henry W. Pickford, introduction Lydia Goehr), New York, Columbia University Press, 2005
- ARENDT (Hannah), *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, (sous la direction de Pierre Bouretz), Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2002
- BRUDNY (Michelle-Irène), WINKLER (Jean-Marie), *Destins de "la banalité du mal"*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2015
- CLAVANDIER Gaëlle, *Sociologie de la mort. Vivre et mourir dans la société contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2009
- DELEUZE (Gilles), LAPOUJADE (David) (dir.), *L'Île Déserte et autres textes, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002
- ELIAS (Norbert), *The Loneliness of the Dying* (trad. Edmund Jephcott), New York, Continuum, 2001 (1<sup>re</sup> éd. 1982)
- KELLY (Liz), *Surviving Sexual Violence*, Cambridge, Polity Press, 1988
- KLARSFELD (Beate), *Partout où ils seront*, Paris, Édition Spéciale, 1972
- KRISTEVA (Julia), *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, coll. « point », 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1980)
- REVAULT D'ALLONNES (Myriam), *Ce que l'homme fait à l'homme. Essais sur le mal politique*, Paris, Le Seuil, coll. La couleur des idées, 1995
- SCHWARZ (Géraldine), *Les Amnésiques*, Paris, Flammarion, 2017
- SONTAG (Susan), *Devant la douleur des autres* (trad. de Fabienne Durant-Bogaert), Paris, Christian Bourgeois, 2003 (1<sup>re</sup> éd. 2002)
- THOMAS (Louis-Vincent), *Le Cadavre, de la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980
- WILKINSON (Alec), *Mr. Apology and other essays*, Boston, Houghton Mifflin, 2003

## Culture populaire et médiatique

- AGNEW (Jeremy), *The Age of Dimes and Pulps: A History of Sensationalist Literature, 1830–1960*, Jefferson, McFarland & Company, 2018
- AGNEW (Jeremy), *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film and Fact*, Jefferson, McFarland & Company, 2015

- ALLEN (Jessica), LIVINGSTONE (Sonia), REINER (Robert), “True Lies: Changing Images of Crime in British Postwar Cinema”, *European Journal of Communication*, Vol. 13, n° 1, 1998, pp. 53-75
- ALLEN (Michael) (ed.), *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, London, I.B.Tauris, 2007
- ALDERMAN (Derek H.), « TV News Hyper-Coverage and the Representation of Place: Observations on the O. J. Simpson Case », *Geografiska Annaler, Series B, Human Geography*, Vol. 79, n° 2, 1997, pp. 83-95
- ALTICK (Richard), *Victorian Studies in Scarlet: Murders and Manners in the Age of Victoria*, New York, W.W.Norton & C°, 1970
- ALTICK (Richard), *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*, Columbus, The Ohio State University Press, 1998, (1<sup>re</sup> édition 1957)
- ANDERSEN (Robin), GRAY (Jonathan), *Battleground: The Media (Vol 1 & 2)*, Westport, Greenwood Press, 2008
- ANDERSON (Patricia), *The Printed Image and The Transformation of Popular Culture, 1790-1860*, Thèse de doctorat en histoire, Vancouver, University of British Columbia, 1989
- ANGELINI (Claire), « M le maudit de Fritz Lang, en son temps et dans le nôtre », *Les Temps Modernes*, Vol. 679, n° 3, 2014, pp. 185-213
- ANGENOT (Marc), *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975
- ARASSE (Daniel), *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris, Flammarion, coll. Champs histoire, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 1987)
- ARNETT (Robert), *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2020
- ARNTFIELD (Michael), *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016
- AUCLAIR (Georges), *Le Mana quotidien, structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Anthropos, 1970
- AUMONT (Jacques), *L'Image* (3<sup>e</sup> édition), Paris, Armand Colin, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 2001)
- BAELO ALLUÉ (Sonia), “The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in ‘The Silence of The Lambs’ (1988) And ‘American Psycho’ (1991)”, *Atlantis*, Vol. 24, n° 2, 2002, pp. 7-24
- BAILEY (Dale), *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1999
- BATES (Kate), *Crime, Broadsides and Social Change, 1800–1850*, London, Palgrave Macmillan, 2020
- BENEDICT (Helen), *Virgin or Vamp: How the Press Covers Sex Crimes*, Oxford, Oxford University Press, 1992
- BERTHERAT (Bruno), « Cadavre à la “une” La télévision et la mort de Jacques Mesrine, ennemi public n° 1 (1979) », *Le Temps des médias*, vol. 1, n° 1, 2003, pp. 119-138

- BERTRAND (Régis), CAROL (Anne) (dir.), *L'Exécution capitale : une mort donnée en spectacle XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003
- BERTRAND (Régis), CAROL (Anne), PELEN (Jean-Noël) (dir.), *Les Narrations de la mort*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005
- BELONSKY (Andrew), *The Log Cabin: An Illustrated History*, New York, The Countryman Press, 2018
- BEST (Joel), *Random Violence: How We Talk About New Crimes and New Victims*, Berkeley, University of California Press, 1999
- BIRD (Elizabeth), *For Inquiring Minds, A Cultural Study of Supermarket Tabloids*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1992
- BLAKE (Linnie), *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*, Manchester, Manchester University Press, 2008
- BLANC (Jean-Noël), *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991
- BLOOM (Clive) (ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020
- BOLTANSKI (Luc), *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Éditions Métailié, 1993
- BONN (Scott), *Why We Love Serial Killers: The Curious Appeal of the World's Most Savage Murderers*, New York, Skyhorse Publishing, 2014
- BOYCE (George), CURRAN (James), WINGATE (Pauline) (eds.), *Newspaper History: from the 17th Century to the Present Day*, London, Constable, 1978
- BREWER (Paul), LEY (Barbara), "Media Use and Public Perceptions of DNA Evidence", *Science Communication*, Vol. 32, n° 1, 2010, pp. 93-117
- BREWER (Paul R.), LEY (Barbara L.), *Science in The Media: Popular Images and Public Perceptions*, New York, Routledge, 2022
- BRETT ERENS (Patricia), "The Stepfather by Joseph Ruben, Jay Benson", *Film Quarterly*, Vol. 41, n° 2, Winter, 1987-1988, pp. 48-54
- BROPHY (Philip), "Horrority – the textuality of contemporary horror films", *Screen*, Vol. 27, n° 1, January/February 1986, pp. 2-13
- BROWDER (Laura), "Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 39, n° 6, 2006, pp.928-953
- BROWNLOW (Kevin), *Behind the Mask of Innocence: Films of Social Conscience in the Silent Era*, New York, Alfred A. Knopf, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1990)
- CALAND (Fabienne Claire), « Enquête sur la lycanthropie et autres cas de zoomorphisme », *Contre-jour*, n° 13, pp. 153-172
- CAMERON (Deborah), FRAZER (Elizabeth), *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder*, Cambridge, Polity Press, 1987

- CAPUTI (Jane), *The Age of Sex Crime*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1987
- CAPUTI (Jane), "The New Founding Fathers: The Lore and Lure of the Serial Killer in Contemporary Culture", *The Journal of American Culture*, Vol. 13, n° 3, Fall 1990, pp. 1-12
- CARTER (Cynthia), BRANSTON (Gill), ALLAN (Stuart) (eds.), *News, Gender and Power*, London, Routledge, 1998
- CAVALLARO (Dani), *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, New York, Continuum, 2002
- CAVENDER (Gray), BOND-MAUPIN (Lisa), JURIK (Nancy C.), "The Construction of Gender in Reality Crime TV", *Gender and Society*, Vol. 13, n° 5, (Oct.) 1999, pp. 643-663
- CAVENDER (Gray), FISHMAN (Mark) (eds.), *Entertaining Crime: Television Reality Programs*, Oxon, Routledge, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 1998)
- CAWELTI (John G.), *The Six-Gun Mystique* (Second edition), Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1984 (1<sup>re</sup> éd. 1970)
- CEULEMANS (Mieke), FAUCONNIER (Guido) (eds.), *Mass Media the Image Role and Social Condition of Women*, a Collection and Analysis of Research Materials, Reports and Papers on Mass Communications, Paris, UNESCO, 1979
- CHARNEY (Leo), SCHWARTZ (Vanessa R.) (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley: University of California Press, 1995
- CHASSAIGNE (Philippe), "Popular Representations of Crime: The Crime Broadside: A Subculture of Violence in Victorian Britain?", *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, Vol. 3, n° 2, 1999
- CLARKE DILLMAN (Joanne), *Women and Death in Film, Television and News: Dead but Not Gone*, New York, Palgrave Macmillan, 2014
- CLINE COHEN (Patricia), *The Murder of Helen Jewett: The Life and Death of a Prostitute in Nineteenth-Century New York*, New York, Vintage Books, 1999 (1<sup>re</sup> édition 1998)
- CLOSE (Clen S.), *Female Corpses in Crime Fiction: A Transatlantic Perspective*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018
- CLOVER (Carol J.), *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Presse, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1992)
- COHEN (Daniel A.), "The Beautiful Female Murder Victim: Literary Genres and Courtship Practices in the Origins of a Cultural Motif, 1590-1850", *Journal of Social History*, Vol. 31, n° 2, Winter, 1997, pp. 277-306
- CONBOY (Martin), *The Press and Popular Culture*, London, Sage, 2002
- CONRATH (Robert), "The Guys Who Shoot to Thrill: Serial Killers and the American Popular Unconscious", *Revue Française d'Etudes Américaines*, N° 60, mai 1994
- COX (J. Randolph), SIEGEL (David S.), *Flashgun Casey; Crime Photographer: From the Pulp to Radio and Beyond*, Yorktown Heights, Book Hunter Press, 2005

- DANESI (Marcel), *The 'Dexter Syndrome': The Serial Killer in Popular Culture*, New York, Peter Lang, 2016
- DAY (William Patrick), *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985
- DÉSILE (Patrick), « Spectacles douloureux, exhibitions malsaines. Présentations et représentations de la mort à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Cinémas*, Vol. 20, n° 2-3, pp. 41-63
- DERRY (Charles), *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st century*, Jefferson, McFarland & Company, 2009
- DESMET (Maud), « Cadavres féminins et fictions policières contemporaines. Du corps symbolisé au corps supplicié », *Socio-anthropologie*, n° 31, [Mortels! Imaginaires de la mort au début du XXI<sup>e</sup> siècle], 2015, pp. 87-98
- DESMET (Maud), *Confessions du cadavre: autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2016
- DIMENDBERG (Edward), *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 2004
- DIXON (Wheeler W.) (ed.), *Film Genre 2000: New Critical Essays*, Albany, State University of New York Press, 2000
- DOVE (George N.), *The Police Procedural*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982
- DOYLE (Aaron), *How Television Influences Social Institutions: The Case of Policing and Criminal Justice*, thèse de doctorat en anthropologie et sociologie, sous la direction de Richard Ericson, Vancouver, The University of British Columbia, 2000, 316 p.
- DOUGLASS (Wayne J.), "The Criminal Psychopath as Hollywood Hero", *Journal of Popular Film and Television*, Vol.8, n° 4, 1981
- DUBIED (Annick), *Les dits et les scènes du fait divers*, Genève, Librairie Droz, coll. Travaux de sciences sociales, 2004
- DUBOIS (Jacques), « Naissance du récit policier », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Images 'populaires', Vol. 60, 1985, pp. 47-55
- DUCLOS (Denis), *Le Complexe du loup-garou: la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, [édition numérique] 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1994)
- EDMUNDSON (Mark), *Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism and the Culture of Gothic*, Cambridge, Harvard University Press, 1997
- EISENZWEIG (Uri), *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1983
- EPSTEIN (Jean), *Bonjour Cinéma*, Paris, Galerie Maeght, 1993 (1<sup>re</sup> éd. 1921)
- ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Le Film noir, Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Éditions, Coll. « Cinéma & audiovisuel », 2012
- FALUDI (Susan), "Fatal Distortion", *Mother Jones*, février-mars 1988

- FERRAND BULLOCK (Cathy), CUBERT (Jason), "Coverage of Domestic Violence Fatalities by Newspapers in Washington State", *Journal of Interpersonal Violence*, Vol. 17, n° 5, May 2002, pp. 475-499
- FIRMAN (Deborah M.), "Comparison of gender and victim response to violence in popular movies", *Health Care for Women International*, Vol. 12, n° 4, 1991, pp. 457-464
- FLANDERS (Judith), *The Invention of Murder: How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*, London, HarperPress, 2011
- FOLTYN (Jacque Lynn), "Dead famous and dead sexy: Popular culture, forensics, and the rise of the corpse", *Mortality*, Vol. 13, n° 2, May 2008, pp. 153-173
- FRANK (Lawrence), *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence: The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003
- GASPERINI (Anna), *Nineteenth Century Popular Fiction, Medicine and Anatomy: The Victorian Penny Blood and the 1832 Anatomy Act*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019
- GERBNER (George), "Standpoint: Cameras on trial: The 'O. J. Show'; turns the tide", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, Vol. 39, n° 4, 1995
- GEVER (Martha), "The Spectacle of Crime, Digitized: CSI Crime Scene Investigation and Social Anatomy", *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 8, n° 4, 2005, pp. 445-463
- GID POWERS (Richard), *G-men, Hoover's FBI in American Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1983
- GILMAN SREBNICK (Amy), *The Mysterious Death of Mary Rogers: Sex and Culture in Nineteenth-Century New York*, Oxford, Oxford University Press, 1995
- GOLDSTEIN (Jeffrey H.), *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, Oxford, Oxford University Press, 1998
- GONON (Laetitia), *Le Fait Divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX<sup>e</sup> siècle: enjeux stylistiques et littéraires d'un exemple de circulation des discours*, thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction de Gilles Philippe, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, 728 p.
- GONON (Laetitia), KRAIF (Olivier), NOVAKOVA (Iva), PIAT (Julien), SORBA (Julie), « Sur la scène de crime... Enquête sur les enjeux linguistiques et stylistiques de motifs récurrents dans le thriller contemporain », *5<sup>e</sup> Congrès Mondial de Linguistique Française*, Vol. 27, Tours, 2016
- GOULET (Andrea), « Lecoq cartographe: plan des lieux et terrains vagues dans le roman judiciaire », *Romantisme*, vol. 149, n° 3, 2010, pp. 39-52
- GRANT (Barry Keith) (ed.), *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*, Detroit, Wayne State University Press, 2018
- GRANT (Barry Keith) (ed.), *The Dread of Difference: Gender and The Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1996)
- GRETTON (Thomas), *Murders and Moralities: English Catchpenny Prints, 1800-1860*, London, Colonnade Books (British Museum Publications), 1980

- GRIXTI (Joseph), “Consuming Cannibals: Psychopathic Killers as Archetypes and Cultural Icons”, *The Journal of American Culture*, Vol. 18, n° 1, Spring 1995, pp. 87-96
- GUBAR (Susan), “Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation”, *Critical Inquiry*, Vol. 13, n° 4, Summer, 1987, pp. 712-741
- GUERARD (Ghislaine), LAVENDER (Anne), « Le fémicide conjugal, un phénomène ignoré: Une analyse de la couverture journalistique de trois quotidiens montréalais », *Recherches féministes*, Vol. 12, n° 2, 1999, pp. 159-177
- HAGGERTY (Kevin D.), “Modern serial killers”, *Crime Media Culture*, Vol. 5, n° 2, pp. 168-187
- HALBERSTAM (Judith), *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995
- HALTTUNEN (Karen), *Murder Most Foul. The Killer and the American Gothic Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1998
- HAMELMAN (Steve), *But Is It Garbage? On Rock and Trash*, Athens, University of Georgia Press, 2004
- HANSON (Helen), SPICER (Andrew) (eds.), *A Companion to Film Noir*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013
- HANUSCH (Folker), “Graphic death in the news media: present or absent?”, *Mortality*, Vol. 13, n° 4, 2008, pp. 301-317
- HILL (Jason), *Artist as Reporter: The PM News Picture, 1940-1948*, Thèse de doctorat en histoire de l’art, University of Southern California, 2011
- HILL (Jason), SCHWARTZ (Vanessa R.) (dir.), *Getting the Picture. The Visual Culture of the News*, London, Bloomsbury, 2015
- HOLGATE (Mike), *Agatha Christie’s True Crime: Stranger Than Fiction*, Stroud, The History Press, 2010
- HOGLE (Jerrold E.) (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002
- HORSLEY (Lee), *Twentieth-Century Crime Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2005
- HOUEL (Annik), MERCADER (Patricia), SOBOTA (Helga), *Crime passionnel, crime ordinaire?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d’aujourd’hui », 2003
- HOWARD (Douglas L.) (ed.), *Dexter: Investigating Cutting Edge Television*, London, I.B.Tauris, 2010
- HUGHES (William), PUNTER (David), SMITH (Andrew), *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Wiley Blackwell, 2012
- HUNT (Darnell M.), *O. J. Simpson Facts and Fictions: News Rituals in the Construction of Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 (1<sup>re</sup> éd. 1999)
- INGEBRETSEN (Edward J.), “The Monster in the Home: True Crime and the Traffic in Body Parts”, *The Journal of American Culture*, Vol. 21, n° 1, Spring 1998, pp. 27-34
- ISANI (Shaeda), « Quand la science enquête: imaginaires & représentations de la FASP criminalistique », *ILCEA*, n° 12, 2010

- JARVIS (Brian), "Monsters Inc.: Serial killers and consumer culture", *Crime, Media, Culture*, n° 3, 2007
- JEFFORDS (Susan), *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington, Indiana University Press, 1989
- JENKINS (Philip), *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicides*, Hawthorne, Aldine de Gruyter, 1994
- JENNER (Mareike), *American TV Detective Dramas: Serial Investigations*, New York, Palgrave Macmillan, 2016
- JANSSON (André), LAGERKVIST (Amanda), (eds.), *Strange Spaces: Explorations into Mediated Obscurity*, Oxon, Routledge, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 2009)
- JULIER-COSTES (Martin), « Le paradigme du déni social de la mort à l'épreuve des séries télévisées. Mise en scène et mise en sens de la mort », *Études sur la mort*, vol. 139, n° 1, 2011, pp. 145-163
- KALIFA (Dominique), *La Culture de masse en France, 1: 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001
- KALIFA (Dominique), « Faits divers en guerre (1870-1914) », *Romantisme*, 1997, n° 97, pp. 89-102
- KALIFA (Dominique), *Crime et Culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2005
- KALIFA (Dominique), *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995
- KALIFA (Dominique), « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, Vol. 17, n° 1, 2004, pp. 131-150
- KELLER SIMON (Richard), *Trash Culture: Popular Culture and the Great Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1999
- KEREKES (David), David Slater, *Killing for Culture. An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, London, Creation Books, 1995 (1<sup>re</sup> éd. 1994)
- KING (Andrew), PLUNKETT (John), *Victorian Print Media: A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2005
- KIRBY (Jack T.), "D. W. Griffith's Racial Portraiture", *Phylon*, Vol. 39, n° 2, 1978, pp. 118-127
- KNIGHT (Peter), *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files*, London, Routledge, 2000
- KNIGHT (Stephen), *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004
- KNIGHT (Stephen), *Form and Ideology in Crime Fiction*, Basingstoke, MacMillan Press, 1980
- KOMPARE (Derek), *CSI*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010
- KOOISTRA (Paul), "Criminals as Heroes: Linking Symbol to Structure", *Symbolic Interaction*, Vol. 13, n° 2, Fall 1990, pp. 217-239
- LACROIX (Jean-Michel) (dir.), *Violence et Télévision. Autour de l'exemple canadien*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997
- LEFEBVRE (Martin), "Conspicuous Consumption: The Figure of the Serial Killer as Cannibal in the Age of Capitalism", *Theory, Culture & Society*, Vol. 2, n° 3, 2005, pp. 43-62

- LENAIN (Thierry), « Le double et la relique. Observations goffmaniennes sur l'économie des images dans un parc à thème hollywoodien », *Questions de communication*, vol. 36, n° 2, 2019, pp. 189-211
- LEROY (Ashby), *With Amusement for All: A History of American Popular Culture Since 1830*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2006
- LETOURNEUX (Matthieu), « Sérialité générique, modes de consommation et question de vérité. Le cas de *Détective* », Actes des journées d'études : *Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940)*, *Criminocorpus*
- LEVIN (Jessica), *Representations of Victims, Suspects and Offenders: A Content Analysis of Four Television Crime Shows*, Undergraduate Honors Theses, University of Colorado, 2013
- LINKOF (Ryan), *Public Images. Celebrity, Photojournalism, and the Making of the Tabloid Press*, London, Routledge, 2020 (1<sup>re</sup> éd. 2018)
- LIPSCHULTZ (Jeremy H.), HILT (Michael L.), *Crime and Local Television News: Dramatic, Breaking, and Live from the Scene*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2002
- LITS (Marc), « L'affaire Dutroux : la création médiatique d'un monstre », *Médias & Culture*, dossier « Fictions et figures du monstre », Paris, L'Harmattan, mai 2008, pp. 61-72
- LOCHARD (Guy) (dir.), *La Télévision*, Paris, CNRS Éditions, 2009
- MACDONALD (Alzena) (ed.), *Murders and Acquisitions: Representations of the Serial Killer in Popular Culture*, New York, Bloomsbury Academic, 2013
- MACGILL HUGHES (Helen), *News and the Human Interest Story*, New Brunswick, Transaction Books, 1981 (1<sup>re</sup> éd. 1940)
- MALCOLM (Janet), *The Journalist and the Murderer*, New York, Alfred Knopf, 1990
- MARC (David), *Demographic Vistas: Television in American Culture, Revisited edition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1984)
- MARC (David), THOMPSON (Robert J.), *Television in the Antenna Age: A Concise History*, Malden, Blackwell Publishing, 2005
- MARTIN (Robert K.), SAVOY (Eric) (eds.), *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, Iowa City, University of Iowa Press, 1998
- MASON (Paul) (ed.), *Criminal Visions: Media Representations of Crime and Justice*, Cullompton, Willan Publishing, 2003
- MCEVOY (Emma), *Gothic Tourism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016
- MCGUIRE (Ann), BUCHBINDER (David), "The Forensic Gothic: Knowledge, the Supernatural, and the Psychic Detective", *Canadian Review of American Studies*, Vol. 40, n° 3, 2010, pp. 289-307
- MCILWAIN (Charlton D.), *When Death Goes Pop: Death, Media and the Remaking of Community*, New York, Peter Lang, 2005
- MCLUHAN (Marshall), *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mentor Book, 1966 (1<sup>re</sup> éd. 1964)

- MERCKLÉ (Pierre), DOLLÉ (Thomas), « Morts en séries: représentations et usages des cadavres dans la fiction télévisée contemporaine », *Raison Publique*, n° 11, décembre 2009, pp. 229-246
- MICHEL (Barbara), *Figures et Métamorphoses du meurtre*, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 1991
- MICHELSON (Sarah), *Terror in the Cul-de-sac: The Suburban Uncanny in Late 20th Century American Horror*, Honors Thesis, (advisors: Vernon Shetley, Patricia Berman), Wellesley College, 2018, 87 pages
- MILLER (Cynthia J.) (ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2017
- MESSAC (Régis), *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (1<sup>re</sup> éd. 1929)
- MEYERS (Marian), *News Coverage of Violence Against Women: Engendering Blame*, London, Sage Publications, 1997
- MOLLIER (Jean-Yves), SIRINELLI (Jean-François), VALLOTTON (François) (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris, Presses universitaires de France, 2006
- MONNEREAU (Mado), *Le Récit de meurtre en France (1870-1899)*, thèse de doctorat en littérature française, francophone et comparée, sous la direction de Philippe Baudorre, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, 2017, 843 p.
- MONTAGNE (Albert), « Crimes, faits divers, cinématographe et premiers interdits français en 1899 et 1909 », *Criminocorpus*, 2007
- MOPAS (Michael), « Examining the 'CSI Effect' through an ANT Lens », *Crime Media Culture*, Vol.3, n° 1, pp. 110-17
- MULVEY (Laura), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16 n° 3, 1975, pp. 6-18
- MURLEY (Jean), *The rise of true crime: 20th-century murder and American popular culture*, Westport, Praeger, 2008
- MURPHY (Bernice M.), « 'In Gore We Trust': Horror and the Modern U.S. Crime Series », *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, n° 1, Oct. 2006, pp. 159-172
- MURPHY (Bernice M.), *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013
- MURPHY (Bernice M.), *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009
- NAREMORE (James), *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 2008 (1<sup>re</sup> éd. 1998)
- NEWCOMB (Horace), *TV: The Most Popular Art*, Garden City, Anchor Books, 1974
- NEWITZ (Annalee), *Pretend We're Dead. Capitalist Monsters in American Pop Culture*, Durham, Duke University Press, 2006

- NGUYEN (Céline), CHOUTEAU (Marianne), TRIQUET (Éric), BRUGUIERE (Catherine), « La perspective narrative dans les séries ‘Cop and Lab’. Quelles contributions aux représentations du monde scientifique et technique ? », *TV/Series*, n° 1, 2012
- NICOL (Bran), MCNULTY (Eugene), PULHAM (Patricia) (eds.), *Crime Culture: Figuring Criminality in Fiction and Film*, London, Continuum, 2011
- O'BRIEN (Ellen L.), “‘The Most Beautiful Murder’: The Transgressive Aesthetics of Murder in Victorian Street Ballads”, *Victorian Literature and Culture*, Vol. 28, n° 1, 2000, pp. 15-37
- PACKER (Sharon), PENNINGTON (Jody), *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King, and Vampires Reveal about America*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2014
- PASZKIEWICZ (Katarzyna), RUSNAK (Stacy) (eds.), *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020
- PELIZZON (V. Penelope), WEST (Nancy M.), *Tabloid, Inc.: Crimes, Newspapers, Narratives*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010
- PENFOLD-MOUNCE (Ruth), “Corpses, Popular Culture and Forensic Science: Public Obsession with Death”, *Mortality*, vol.21, n° 1, 2016, pp. 19-35
- PERRY CURTIS Jr. (Lewis), *Jack the Ripper and the London Press*, New Haven, Yale University Press, 2001
- PETIT (Michel), « La fiction à substrat professionnel: une autre voie d'accès à l'anglais de spécialité », *ASp*, n° 23/26, 1999, pp. 57-81
- PHILLIPS (Gene D.), *Creatures of darkness: Raymond Chandler, detective fiction and film noir*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2000
- PHILLIPS (Kendall R.), *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport, Praeger, 2005
- PINEL (Vincent), PINEL (Christophe), *Dictionnaire technique du cinéma* (3<sup>e</sup> édition), Paris, Armand Colin, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 1996)
- PLACE (J. A.), PETERSON (L. S.), “Some Visual Motifs of Film Noir”, *Film Comment*, Vol. 10, n° 1, 1974, pp. 30-35
- PLAIN (Gill), *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001
- PRIESTMAN (Martin) (dir.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- PRINCE (Stephen), *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin, University of Texas Press, 1998
- PUNTER (David), BYRON (Glennis), *The Gothic*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004
- RABINOWITZ (Paula), *American Pulp: How Paperbacks Brought Modernism to Main Street*, Princeton, Princeton University Press, 2014
- RADER (Nicole E.), RHINEBERGER-DUNN (Gayle M.), “A Typology of Victim Characterization in Television Crime Dramas”, *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, Vol. 17, n° 1, 2010, pp. 231-263

- RAFTER (Nicole), BROWN (Michelle), *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture*, New York, New York University Press, 2011
- ROJEK (Chris), *Celebrity*, London, Reaktion Books, 2001
- ROLLINS (Peter C.), O'CONNOR (John E.) (eds.), *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2005
- ROWBOTHAM (Judith), STEVENSON (Kim), PEGG (Samantha), *Crime News in Modern Britain: Press Reporting and Responsibility, 1820–2010*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013
- RUSS (Joanna), "Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 6, n° 4, Spring 1973, pp. 666-691
- SAPIO (Giuseppina), « L'amour qui hait. La formule "crime passionnel" dans la presse française contemporaine », *Semen*, n° 47, 2019
- SCHECHTER (Harold), *Ripped from the Headlines!: The Shocking True Stories Behind the Movies' Most Memorable Crimes*, New York, Little A, 2020
- SCHMID (David), *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005
- SCHMID (David) (ed.), *Violence in American Popular Culture (Vol. 1)*, Santa Barbara, ABC-CLIO LLC, 2016
- SCHOELL (William), *Stay Out of the Shower*, New York, Dembner Books, 1985
- SCHWARTZ (Vanessa), *Spectacular Realities, Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998
- SÉCAIL (Claire), *Le Fait-Divers criminel à la télévision française (1950-2006). Étude de la fabrique et de la mise en scène du récit*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Christian Delporte, Versailles, Université de Versailles-Saint Quentin-en-Yvelines, 2007, 859 pages
- SELTZER (Mark), *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, New York, Routledge, 1998
- SHERWIN (Richard K.), *Popular Culture and Law*, New York, Routledge, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 2006)
- SHARRETT (Christopher) (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit, Wayne State University Press, 1999
- SIMPSON (Philip L.), *Psycho paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000
- SMALLEY (Alice), *Representations of Crime, Justice, and Punishment in the Popular Press: A Study of the Illustrated Police News, 1864-1938*, Thèse de doctorat en histoire, The Open University, 2017
- SMITH (Gene), BARRY SMITH (Jayne), *The Police Gazette*, New York, Simon and Schuster, 1972
- SOLDINI (Fabienne), GIREL (Sylvia), « L'écriture picturale dans le roman policier contemporain », *Recherches universitaires, revue de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de SFAX (Tunisie)*, 2007
- SOUFFRON (Valérie) (dir.), *Mortels! Imaginaires de la mort au début du xx<sup>e</sup> siècle*, *Socio-Anthropologie*, n° 31, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015

- SOULLIERE (Danielle M.), "Prime-Time Murder: Presentations of Murder on Popular Television Justice Programs", *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, Vol. 10, n° 1, pp. 12-38
- SPEER (Lisa K.), "Paperback Pornography: Mass Market Novels and Censorship in Post-War America", *Journal of American & Comparative Cultures*, Vol. 24, n° 3-4, 2001
- SPOONER (Catherine), *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books, 2006
- SPOONER (Catherine), MCEVOY (Emma) (eds.), *Routledge Companion to Gothic*, Abingdon, Routledge, 2007
- STARK (Steven D.), "Perry Mason Meets Sonny Crockett: The History of Lawyers and the Police as Television Heroes", *University Miami Law Review*, Vol. 42, n° 1, 1987
- STEENBERG (Lindsay), *Forensic Science in Contemporary American Popular Culture: Gender, Crime, and Science*, New York, Routledge, 2013
- STRAND (Ginger), *Killer on the Road: Violence and the American Interstate*, Austin, University of Texas Press, 2012
- STRAW (William), *Cyanide and Sin: Visualizing Crime in 50s America*, New York, PPP Editions/Andrew Roth Gallery, 2006
- SURRETTE (Ray), *Media, Crime, and Criminal Justice: Images, Realities, and Policies*, Belmont, Wadsworth, 2011 (1<sup>re</sup> édition 2007)
- TAIT (Sue), "Autoptic Vision and the Necrophilic Imaginary in CSI", *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 9, n° 1, 2006, pp. 45-62
- TATUM (Stephen), "Spectral Beauty and Forensic Aesthetics in the West", *Western American Literature*, Vol. 41, n° 2, (Summer) 2006, pp. 123-145
- TERDIMAN (Richard), *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1985)
- THÉRENTY (Marie-Ève), *La Littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 2007
- THOMAS (Ronald R.), *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (1<sup>re</sup> éd. 1999)
- TUDOR (Andrew), *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Basil Blackwell, 1989
- VAREILLE (Jean-Claude), *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Littérature et idéologies, 1989
- VAREILLE (Jean-Claude), « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, 1986, n°53, pp. 23-36
- VICARY (Amanda), FRALEY (R. C.), "Captured by True Crime: Why Are Women Drawn to Tales of Rape, Murder, and Serial Killers?," *Social Psychological and Personality Science*, Vol. 1, n° 1, 2010, pp. 81-86
- WALKOWITZ (Judith R.), *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago, University of Chicago Press, 1992
- WALZ (Robin), *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Berkeley, University of California Press, 2000

- WARSHOW (Robert), *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, New York, Atheneum, 1974 (1<sup>re</sup> éd. 1970)
- WARWICK (Alexandra), “The Scene of The Crime: Inventing the Serial Killer”, *Social & Legal Studies*, Vol. 15, n° 4, 2006, pp. 552-569
- WATSON (Colin), *Snobbery with Violence: English Crime Stories and Their Audience*, New York, St. Martin’s Press, 1972 (1<sup>re</sup> éd. 1971)
- WEINGART (Peter), MUHL (Claudia), PANSEGRAU (Petra), “Film of Power Maniacs and Unethical Geniuses: Science and Scientists in Fiction”, *Public Understanding of Science*, Vol. 3, n° 3, 2003
- WHEATLEY (Helen), *Gothic Television*, Manchester, Manchester University Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 2006)
- WHITNEY (Sarah E.), *Splattered Ink: Postfeminist Gothic Fiction and Gendered Violence*, Urbana, University of Illinois Press, 2016
- WIENER (Joel H.), *The Americanization of the British Press, 1830s–1914: Speed in The Age of Transatlantic Journalism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011
- WIEST (Julie B.), *Creating Cultural Monsters: Serial Murder in America*, Boca Raton, CRC Press, 2011
- WORSLEY (Lucy), *A Very British Murder: The Story of a National Obsession*, London, Random House, 2013
- WORTHINGTON (Heather), *The Rise of the Detective in Early Nineteenth-Century Popular Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005
- ZELIZER (Barbie), *About to Die: How News Images Move the Public*, Oxford, Oxford University Press, 2010
- WIGLEY (Mark), “Cabin Fever: The Home of the Unabomber”, *Open!*, avril 2004
- WILLETT (Ralph), *The Naked City: Urban Crime Fiction in the USA*, Manchester, Manchester University Press, 1996

## Histoire du crime, de la justice et des sciences criminelles

- ADAM (Alison), *A History of Forensic Science: British Beginnings in The Twentieth Century*, Abingdon, Routledge, 2016
- ADAM (Alison) (ed.), *Crime and the Construction of Forensic Objectivity from 1850*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020
- BANNER (Stuart), *The Death Penalty: An American History*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2002
- BEGG (Paul), FIDO (Martin), SKINNER (Keith), *The complete Jack the Ripper A to Z*, London, Jack Black Publishing, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1991)
- BERGER (Virginie), « Les plans de l’enquête dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, 2004/2 n° 18, pp. 97-107

- BURNEY (Ian), “Our Environment in Miniature: Dust and the Early Twentieth-Century Forensic Imagination”, *Representations*, Vol. 121, n° 1, 2013, pp. 31-59
- BURNEY (Ian), PEMBERTON (Neil), *Murder and the Making of English CSI*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2016
- CEYHAN (Ayse), PIAZZA (Pierre) (dir.) *L'Identification biométrique : champs, acteurs, enjeux et controverses*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011
- CHAUVAUD (Frédéric) (dir.), *Corps saccagés, Une histoire des violences corporelles du siècle des Lumières à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « coll. Histoire », 2009
- CHAUVAUD (Frédéric), *Justice et Déviance à l'époque contemporaine. L'imaginaire, l'enquête et le scandale*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2007
- CHAUVAUD (Frédéric), BODIOU (Lydie), SORIA (Myriam), GAUSSOT (Ludovic), GRIHOM (Marie-José) (dir.), *Le Corps en lambeaux : Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016
- CHAUVAUD (Frédéric), DUMOULIN (Laurence) (dir.), *Experts et Expertise judiciaire : France, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003
- CHAUVAUD (Frédéric), VERNONIS (Solange), « Croquis, dessins et caricatures : la justice en images », *Sociétés & Représentations* Vol. 18, n° 2, 2004, pp. 5-35
- DANIEL (Marina), « Découverte du crime et besoins de l'enquête. Le dessin judiciaire en seine-inférieure au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, vol. 18, n° 2, 2004
- EMSLEY (Clive), *Crime and Society in England, 1750–1900*, Harlow, Pearson Longman, 3<sup>rd</sup> ed. 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1987)
- FARCY (Jean-Claude), KALIFA (Dominique), LUC (Jean-Noël) (dir.), *L'Enquête judiciaire en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Creaphis, 2007
- FOUCAULT (Michel), *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, NRF, 1975
- FRASER (Jim), *Forensic Science: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010
- GRAYBILL (Lela), “The Forensic Eye and the Public Mind: The Bertillon System of Crime Scene Photography”, *Cultural History*, 8.1, 2019, pp. 94–119
- KAPPELER (Victor E.), POTTER (Gary W.), *The Mythology of Crime and Criminal Justice* (Fifth Edition), Long Grove, Waveland Press, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1993)
- LAFREE Gary (ed.), *The Nature of Crime: Continuity and Change, Criminal Justice 2000*, vol. 1, Washington, DC, United States Department of Justice, 2000
- LANE (Roger), *Murder in America: A History*, Columbus, Ohio State University Press, 1997
- LEMESLE (Bruno) (dir.), *La Preuve en justice : de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003
- MENENTEAU (Sandra), *Dans les coulisses de l'autopsie. Cadres, contraintes et conditions de l'expertise cadavérique dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat en histoire contemporaine sous la direction de Frédéric Chauvaud, Poitiers, Université de Poitiers, 2009, 1224 p.

- OGLETREE Jr. (Charles J.), SARAT (Austin) (eds.), *When Law Fails: Making Sense of Miscarriages of Justice*, New York, New York University Press, 2009
- PERROT (Michelle), *Les Ombres de l'histoire: crime et châtement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2001
- PIAZZA (Pierre) (dir.), *Aux Origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2011
- PORRET (Michel), « Le topographe judiciaire à Genève », *Société & Représentations*, 1998/1, n° 6, pp. 191-209
- PORRET (Michel), *Sur la scène du crime: Pratique pénale, enquête et expertises judiciaires à Genève (XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008
- SARAT (Austin), *Gruesome Spectacles: Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford University Press, 2014

## Histoire culturelle / imaginaires sociaux

- ABBOTT (Rebecca), BAILEY (Amy Kate), “Historical Mob Violence and the 2016 Presidential Election”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 694, n° 1, 2021, pp. 172-188
- ADAIRE (Esther), “‘This Other Germany, The Dark One’: Post-Wall Memory Politics Surrounding the Neo-Nazi Riots in Rostock and Hoyerswerda”, *German Politics and Society*, Vol. 37, Issue 133, n° 4, 2019, pp. 43-57
- ARIÈS (Philippe), *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977
- ARIÈS (Philippe), DUBY (Georges) (dir.), *Histoire de la vie privée*, vol. 4: De la Révolution à la Grande Guerre, sous la direction de Michelle Perrot, Paris, Seuil, coll. Points, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1987)
- ARMSTRONG (Isobel), *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, Oxford, Oxford University Press, 2008
- BAJOHR (Frank), « 1. La société allemande et la persécution des Juifs, 1933-1945 » (trad. Olivier Mannoni), *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 209, n° 2, 2018, pp. 39-58
- BAKER (Courtney R.), *Humane Insight: Looking at Images of African American Suffering and Death*, Urbana, University of Illinois Press, 2015
- BARD (Christine), BLAIS (Mélicca), DUPUIS-DÉRI (Francis), *Antiféminismes et Masculinismes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Presse Universitaire de France, 2019
- BERG (Manfred), *Popular Justice: A History of Lynching in America*, Chicago, Ivan R. Dee, 2011
- BERNS (Nancy), “Degendering the Problem and Gendering the Blame: Political Discourse on Women and Violence”, *Gender and Society*, Vol. 15, n° 2, Apr. 2001, pp. 262-281
- BESSONE (Magali), « Quelle place pour la critique dans les théories critiques de la race? », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 142, n° 3, 2017, pp. 359-376

- BODIOU (Lydie), CHAUVAUD (Frédéric), « Féminicide : à l'origine d'un mot pour mieux prévenir les drames », *The Conversation*, 2 juin 2021
- BROTTMAN (Mikita) (ed.), *Car Crash Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2001
- BROWN (Richard Maxwell), *Strain of Violence: Historical Studies of American Violence and Vigilantism*, New York, Oxford University Press, 1975
- BRUNDAGE (William Fitzhugh) (ed.), *Under Sentence of Death: Lynching in The South*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1997
- BUELL (Lawrence), *The environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995
- BUTTER (Michael), KNIGHT (Peter) (eds.), *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*, New York, Routledge, 2020
- CABANTOUS (Alain) (dir.), *Mythologies urbaines. Les villes entre histoire et imaginaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004
- CASTORIADIS (Cornelius), *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 5<sup>e</sup> édition revue et corrigée, coll. Esprit, 1975
- CHAPMAN (Pauline), *Madame Tussaud's Chamber of Horrors: Two Hundred Years of Crime*, London, Constable & Co, 1984
- CHAPOUTOT (Johann), *La Révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 2017
- CHARPY (Manuel), *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, Thèse de doctorat en histoire contemporaine, Tours, Université François-Rabelais de Tours, 2010, 1375 p.
- CLOKE (Paul), LITTLE (Jo) (eds.), *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation, and Rurality*, London, Routledge, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1997)
- CONZEN (Michael P.) (ed.), *The Making of the American Landscape (Second edition)*, New York, Routledge, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 1990)
- CORBIN (Alain), COURTINE (Jean-Jacques), VIGARELLO (Georges) (dir.), *Histoire des émotions, tome 2: Des Lumières à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2016
- CORBIN (Alain), COURTINE (Jean-Jacques), VIGARELLO (Georges) (dir.), *Histoire de la virilité, tome 3*, Paris, Seuil, 2011
- COSTE (Françoise), “‘Women, Ladies, Girls, Gals...’: Ronald Reagan and the Evolution of Gender Roles in the United States”, *Miranda*, 12, 2016
- CRONON (William) (ed.), *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*, New York, W. W. Norton, 1995
- CRUBELLIER (Maurice), *Histoire culturelle de la France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1974
- CULLEN (Jim), *The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, Oxford, Oxford University Press, 2003

- CUNNINGHAM (David), *Klansville, USA.: The Rise and Fall of the Civil Rights-Era Ku Klux Klan*, Oxford, Oxford University Press, 2013
- CUORDILEONE (Kyle A.), “‘Politics in an Age of Anxiety’: Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949-1960”, *The Journal of American History*, Vol. 87, n° 2, 2000, pp. 515-545
- DELAGE (Pauline), « Le débat sur les violences faites aux femmes aux États-Unis : les limites du consensus », *Politique américaine*, 2016/1, n° 27, pp. 131-145
- DELAGE (Pauline), *Violences conjugales. Du combat féministe à la cause publique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017
- DELATTRE (Simone), *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 2000
- DIBARI (Michael), *Advancing the Civil Rights Movement: Race and Geography of Life Magazine’s Visual Representation, 1954-1965*, Lanham, Lexington Books, 2017
- DIJKSTRA (Bram), *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986
- DRAY (Philip), *At the Hands of Persons Unknown: The Lynching of Black America*, New York, Modern Library, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 2002)
- DUANY (Andres), PLATER-ZYBERK (Elizabeth), SPECK (Jeff), *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*, New York, North Point Press, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 2000)
- DUBSLAFF (Valérie), « Les traditions de la violence : le terrorisme d’extrême droite en République fédérale d’Allemagne », *Cahiers d’histoire, Revue d’histoire critique*, Vol. 152, 2022, pp. 89-106
- DUCAN (Carol), *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, New York, Routledge, 1995
- DUPUIS-DÉRI (Francis), « La banalité du mâle. Louis Althusser a tué sa conjointe, Hélène Rytmann-Legotien, qui voulait le quitter », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 34, n° 1, 2015, pp. 84-101
- DURAND (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Dunod, 1992
- EDWARDS (Griffin), RUSHIN (Stephen), “The Effect of President Trump’s Election on Hate Crimes”, *Social Science Research Network*, Janvier 2018
- EPSTEIN (Barbara), “Masculinity and the Culture of Anxiety in the Postwar United States”, *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, Vol. 7, n° 2, 1994
- FALUDI (Susan), *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York, Three River Press, 2006 (1<sup>re</sup> éd. 1991)
- FAVRE (Robert), *La Mort au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978
- FELDMAN (Allen), *Formations of Violence: The Narrative of The Body and Political Terror in Northern Ireland*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991
- FENELON (James V.), DEFENDER-WILSON (Mary-Louise), « L’expédition de la domination. L’achat comme conquête, Sakakawea comme sauvage : la représentation erronée de l’expédition Lewis et Clark et ses figures déformées », *Raisons politiques*, 2006/4, n° 24, pp. 99-123

- FLINT (Kate), *Flash! Photography, Writing, and Surprising Illumination*, Oxford, Oxford University Press, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 2017)
- FLYNN (Susan), MACKAY (Antonia) (eds.), *Surveillance, Architecture and Control. Discourses on Spatial Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2019
- FOX PIVEN (Frances), CLOWARD (Richard A.), *Poor People's Movements: Why they succeed, How They Fail*, New York, Vintage Books, 1979 (1<sup>re</sup> éd. 1977)
- FRAISSE (Geneviève), PERROT (Michelle) (dir.), *Histoire des femmes en Occident, tome IV, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, coll. « Tempus », 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1991)
- FRAZIER NASH (Roderick), *Wilderness and the American Mind* (5<sup>e</sup> édition), 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1967)
- FREGOSO (Rosa-Linda), BEJARARDO (Cynthia) (dir.), *Terrorizing Women: Femicide in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2010
- FRIBERG (Hedda), GILSENAN NORDIN (Irene), YDING PEDERSEN (Lene) (eds.), *Recovering Memory: Irish Representations of Past and Present*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007
- GAGNON (Alex), *La Communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Thèse de doctorat en littérature de langue française, sous la direction de Micheline Cambron, Montréal, Université de Montréal, 2015
- GANS (Herbert J.), *The Levittowners: Ways of Life and Politics in the New Suburban Community*, New York Columbia University Press, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 1967)
- GARBER (Marjorie), WALKOWITZ (Rebecca), *Secret Agents: The Rosenberg Case, McCarthyism and Fifties America*, New York, Routledge, 1995
- GARLAND (David), *The Culture of Control: Crime and Social Order in Contemporary Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001
- GARNOT (Benoît) (dir.), *Les Victimes, des oubliées de l'histoire?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000
- GASPAR DE ALBA (Alicia), GUZMÁN (Georgina) (eds.), *Making A Killing: Femicide, Free Trade, and La Frontera*, Austin, University of Texas Press, 2010
- GAUVARD (Claude), ROBERT (Jean-Louis) (dir.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2004
- GILBERT-ROLFE (Jeremy), *Beauty and the Contemporary: Sublime*, New York, Allworth Press, 1999
- GINZBURG (Carlo), « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980/6 n° 6, pp. 3-44
- CLARKE (Simon), HOGGETT (Paul), "The Empire of fear: the American political psyche and the culture of paranoia", *Psychodynamic Practice*, Vol. 10, n° 1, 2007, pp. 89-106
- GOLDSBY (Jacqueline), *A Spectacular Secret: Lynching in American Life and Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2006
- GRAEBNER (William) (ed.), *True Stories from the American Past*, New-York, 1993

- GRAHAM (Hugh Davis), "The Paradox of American Violence: A Historical Appraisal", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 391, Collective Violence, Sep., 1970, pp. 74-82
- GRAHAM (Hugh Davis), GURR (Ted Robert), *Violence in America: Historical and Comparative Perspectives: A Report to the National Commission on the Causes and Prevention of Violence*, Washington, For sale by the Supt. of Docs., U.S. Govt. Print. Off., Vol. 1, 1969
- GREENHAW (Wayne), *Fighting the Devil in Dixie: How Civil Rights Activists Took on the Ku Klux Klan in Alabama*, Chicago, Lawrence Hill Books, 2011
- HALE (Grace Elizabeth), *Making Whiteness: The Culture of Segregation in The South, 1890–1940*, New York, Vintage Books, 1998
- HALE (Grace Elizabeth), "Without Sanctuary," *Journal of American History*, Vol.89, n° 3, 2002, pp. 989–94
- HALIMI (Suzy) (dir.), *La Nuit dans l'Angleterre des Lumières*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009
- HANLON (Bernadette), *Once the American Dream: Inner-ring Suburbs of the Metropolitan United States*, Philadelphia, Temple University Press, 2010
- HARRISON (Robert), *Forêts, promenade dans notre imaginaire* (trad. Florence Naugrette), Paris, Flammarion, coll. Champs, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1992)
- HASKELL (Molly), *From Reverence to Rape*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 1974)
- HOLM (Nicholas), "Conspiracy Theorizing Surveillance: Considering Modalities of Paranoia and Conspiracy in Surveillance Studies", *Surveillance & Society*, Vol. 7, n° 1, 2009
- HOLTZ KAY (Jane), *Asphalt Nation: How the Automobile Took Over America and How We Can Take It Back*, Berkeley, University of California Press, 1998
- HOWARD (Peter), THOMPSON (Ian), WATERTON (Emma), ATHA (Mick) (eds.), *The Routledge Companion to Landscape Studies*, New York, Routledge, 2019 (1<sup>re</sup> éd. 2013)
- HUYSEN (Andreas), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986
- HYDE (Anne F.), *Empires, Nations, and Families: A History of the North American West, 1800–1860*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011
- IOST (Delphine), *Géopolitique de l'extrême droite dans les nouveaux länder*, Thèse de doctorat en géopolitique, sous la direction de Béatrice Giblin, Paris, Université de Paris 8, 2012, 531 p.
- JACKSON (Charles O.), "William J. Simmons: A Career in Ku Kluxism", *The Georgia Historical Quarterly*, Vol. 50, n° 4, 1966, pp. 351-365
- JACKSON (Donald) (ed.), *Letters of the Lewis and Clark Expedition with Related Documents, 1783-1854*, Urbana, University of Illinois Press, 1963 (1<sup>re</sup> éd. 1962)
- JACKSON (Robert), *Fade In, Crossroads: A History of the Southern Cinema*, New York, Oxford University Press, 2017
- JOHNSON (Davi), "Martin Luther King Jr.'s 1963 Birmingham Campaign as Image Event", *Rhetoric & Public Affairs*, Vol. 10, n° 1, Spring 2007

- JONES (Karen R.), WILLS (John), *The American West: Competing Visions*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009
- JORDAN (Bertrand), « Les survivants d'Hiroshima/Nagasaki et leur descendance », *Médecine/Sciences*, Vol.34, n° 2, pp.171-178
- KALIFA (Dominique), *Les Bas-Fonds, histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2013
- KEENAN (Jerry), *Encyclopedia of American Indian Wars, 1492-1890*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 1997
- KOEHLER (Daniel), *Right-Wing Terrorism in the 21st Century: The 'National Socialist Underground' and The History of Terror from The Far-Right in Germany*, New York, Routledge, Coll. "Routledge Studies in Fascism and The Far Right", 2017 (1<sup>re</sup> éd. 2016)
- KOVEN (Seth), *Slumming: Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, Princeton University Press, 2004
- KURTZ (Lester) (ed.), *Encyclopedia of Violence, Peace, and Conflict*, Amsterdam, Elsevier, 2008 (1<sup>re</sup> éd. 1999)
- KUSHNER (Howard I.), "The Persistence of the 'Frontier Thesis' in America: Gender, Myth, and Self-Destruction", *Canadian Review of American Studies*, n° 1, 1992, pp. 53-82
- LABRECQUE (Marie-France), *Féminicides et Impunité: Le cas de Ciudad Juárez*, Montréal, Éditions Écosociété, 2012
- LAMOUREUX (Diane), « Y a-t-il une troisième vague féministe? », *Cahiers du Genre*, (H.S n° 1), n° 3, 2006, pp. 57-74
- LASCH (Christopher), *Women and The Common Life: Love, Marriage, and Feminism*, New York, W. W. Norton & Company, 1997
- LEBLANC (Patrice), « L'imaginaire Social. Note Sur Un Concept Flou », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, nouvelle série, Vol. 97, Juillet-Décembre 1994, pp. 415-434
- LEBOURG (Nicolas), *Les Nazis ont-ils survécu? Enquête sur les internationales fascistes et les croisés de la race blanche*, Paris, Le Seuil, 2019
- LE BRETON (David), *Des Visages: Essai d'anthropologie*, Paris, Éditions Métailié, 1992
- LE BRETON (David), *La Chair à vif*, Paris, Éditions Métailié, 2008
- LEBOW (Richard Ned), "The Origins of Sectarian Assassination: The Case of Belfast", *Journal of International Affairs*, Vol. 32, n° 1, 1978
- LEVINE (Lawrence W.), *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard, Harvard University Press, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1988)
- LINDSAY (Brendan C.), *Murder State: California's Native American Genocide, 1846-1873*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2012
- LYON (David), "Surveillance after September 11", *Sociological Research Online*, Vol. 6, n° 3, pp.116-121
- LYON (David), *Surveillance Studies: An Overview*, Cambridge, Polity Press, 2007
- LYON (David), *The Culture of Surveillance: Watching as a Way of Life*, Cambridge, Polity Press, 2018

- MACLEAN (Nancy), *Behind the Mask of Chivalry: The Making of the Second Ku Klux Klan*, New York, Oxford University Press, 1994
- MARTSCHUKAT (Jürgen), “‘The Art of Killing by Electricity’: The Sublime and the Electric Chair”, *The Journal of American History*, Vol. 89, n° 3, 2002, pp. 900-921
- MCCALL (Laura), BASSO (Matthew), GARCEAU (Dee) (eds.), *Across the Great Divide: Cultures of Manhood in the American West*, New York, Routledge, 2001
- MCWHORTER (Diane), *Carry Me Home, Birmingham, Alabama: The Climactic Battle of The Civil Rights Revolution*, New York, Simon & Schuster Paperbacks, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 2001)
- MILLER (Robert J.), *Native America, Discovered and Conquered: Thomas Jefferson, Lewis & Clark, and Manifest Destiny*, Westport, Praeger, 2006
- MITCHELL (Allan), “The Paris Morgue as a Social Institution in the Nineteenth Century”, *Francia*, Vol. 4, 1976, pp 581-96
- MUCHEMBLED (Robert), *Une histoire de la violence*, Paris, Seuil, coll. L’Univers historique, 2012 (1<sup>re</sup> éd. 2008)
- MIRZA (Pierre), *L’Europe en chemise noire : les extrêmes droites en Europe de 1945 à aujourd’hui*, Paris, Fayard, 2002
- MOLLARD-DESFOUR (Annie), *Dictionnaire des mots et expressions de couleur, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Le noir*, Paris: CNRS Éditions, 2005
- NOIRIEL (Gérard), « L’identification des citoyens. Naissance de l’état civil républicain », *Genèses*, 13, 1993, pp 3-28
- NEWTON (Michael), *Unsolved Civil Rights Murder Cases, 1934-1970*, Jefferson, McFarland Publishing, 2016
- NORA (Pierre) (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1984
- OPPENHEIMER (David B.), “Kennedy, King, Shuttlesworth and Walker: The Events Leading to the Introduction of the Civil Rights Act of 1964”, *University of San Francisco Law Review*, Vol. 29, 1995, pp. 645-679
- OSTLER (Jeffrey), “Genocide and American Indian History”, *Oxford Research Encyclopedia of American History*, 2015
- PANAYI (Panikos), “Racial Violence in the New Germany 1990-93”, *Contemporary European History*, Vol. 3, n° 3, 1994, pp. 265-287
- PERROT (Michelle), *Les Femmes ou les silences de l’histoire*, Paris, Flammarion, coll. Champs histoire, 2020 (1<sup>re</sup> éd. 1998)
- PETITAT (André), *Production de l’École - Production de la société. Analyse socio-historique de quelques moments décisifs de l’évolution scolaire en Occident*, Genève, Librairie Droz, coll. Travaux de Sciences Sociales, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1982)
- PETTEGREW (John), *Brutes in Suits: Male Sensibility in America, 1890-1920*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007
- PILBEAM (Pamela), *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, London, Hambledon Continuum, 2003

- PITCH (Anthony S.), *The Last Lynching: How a Gruesome Mass Murder Rocked a Small Georgia Town*, New York, Skyhorse Publishing, 2016
- POPOVIC (Pierre), *Imaginaire social et folie littéraire: Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008
- PRATT (Julius W.), "The Origin of 'Manifest Destiny'", *The American Historical Review*, Vol. 32, n° 4, Jul.1927, pp. 795-798
- RADFORD (Jill), RUSSELL (Diana E. H.), *Femicide: The Politics of Woman Killing*, New York, Twayne Publishers, 1992
- RICHARDS (Thomas), *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1990
- RODRIGUEZ (Sergio González), *The Femicide Machine* (trad. Michael Parker-Stainback), Los Angeles, Semiotext(e) (MIT press), 2012
- RODRIGUEZ (Teresa), MONTANÉ (Diana), PULITZER (Lisa), *The Daughters of Juarez: A True Story of Serial Murder South of The Border*, New York, Atria Books, 2008
- ROLLAND-DIAMOND (Caroline), *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Éditions La Découverte, 2019 (1<sup>re</sup> éd. 2016)
- RUIMI (Jennifer), « Spectacles de cire. Le cabinet de Curtius », *Dix-huitième siècle*, vol. 49, n° 1, 2017, pp. 319-334
- SCHAMA (Simon), *Landscape and Memory*, New York, Vintage Books, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1995)
- SCHLOSSER (Eric), "The Prison-Industrial Complex", *The Atlantic* December 1998
- SCOTT (Joan W.), TILLY (Louise A.), "Women's Work and the Family in Nineteenth-Century Europe", *Comparative Studies in Society and History*, January 1975, Vol. 17, n° 1, pp. 36-64
- SIMON (Jonathan), *Governing Through Crime: How the War on Crime Transformed American Democracy and Created a Culture of Fear*, Oxford, Oxford University Press, 2007
- SIMONS (Molly), "The Legacy of Levittown: What the Post-WWII Suburbanization of Long Island Reveals about the Racial Wealth Gap Today", *The First-Year Papers*, Trinity College Publication, 2020
- SKOUSEN (Mark) (ed.), *The Completed Autobiography of Benjamin Franklin, 1757-1790*, Vol. 2, Washington, Regnery Publishing, 2007
- SLOTKIN (Richard), *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Atheneum, 1992
- SLOTKIN (Richard), *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973
- SLOTKIN (Richard), *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization (1800-1890)*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1985)
- SMÅNGS (Mattias), "The White Working Class and the Legacy of the 1960s Ku Klux Klan in the 2016 Presidential Election", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 694, n° 1, 2021, pp. 189-204

- SMITH (David A.), *Cowboy Presidents: The Frontier Myth and U.S. Politics since 1900*, Norman, University of Oklahoma Press, 2021
- SOLNIT (Rebecca), *Savage Dreams: A Journey into the Landscape Wars of the American West*, Berkeley, University of California Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1994)
- SPENCE (Mark David), *Dispossessing the Wilderness: Indian Removal and the Making of the National Parks*, Oxford: Oxford University Press, 1999
- STONE (Lawrence), "The Domestic Revolution", *Times Literary Supplement*, 28 mai 1976
- STONE (Philip R.), HARTMANN (Rudi), SEATON (Tony), SHARPLEY (Richard), WHITE (Leanne) (eds.), *The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies*, London, Palgrave Macmillan, 2018
- TABEAUD (Martine) (dir.), *La Mort en Île-de-France*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2001
- TATAR (Maria), *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton, Princeton University Press, 1995
- THORNTON (Russell), *American Indian Holocaust and Survival: A Population History Since 1492*, Norman, University of Oklahoma Press, 1987
- TILLIER (Bertrand), *La Belle noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Paris, Les éditions arkhê, 2011
- TILLY (Louise A.), SCOTT (Joan W.), COHEN (Miriam), "Women's Work and European Fertility Patterns", *The Journal of Interdisciplinary History*, Winter 1976, Vol. 6, n° 3, pp. 447-476
- TOOBIN (Jeffrey), *The Run of His Life: People v. O. J. Simpson*, New York, Random House, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1996)
- TOSELAND (Ronald W.), "Fear of Crime: Who Is Most Vulnerable?", *Journal of Criminal Justice*. Vol. 10., 1982, pp. 199-209
- VIGARELLO (Georges), *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil, coll. L'univers historique, 2014
- « Violences sexuelles », *Mentalités*, présenté par Alain Corbin, éd. Imago, 1989
- VOLLERS (Maryanne), *Ghosts of Mississippi: The Murder of Medgar Evers, The Trials of Byron De La Beckwith, and The Haunting of The New South*, New York, Argo-Navis, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1995)
- VON ANKUM (Katharina), *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley, University of California Press, 1997
- VOVELLE (Michel), *La Mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1983
- VRIES (Hent de), WEBER (Samuel) (eds.), *Violence, Identity and Self-Determination*, Stanford, Stanford University Press, 1997
- WADE (Wyn Craig), *The Fiery Cross: The Ku Klux Klan in America*, Oxford, Oxford University Press, 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1987)
- WAHL (Alfred), *L'Allemagne de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009

- WALDMAN (Carl), *Encyclopedia of Native American Tribes*, New York, Checkmark Books, 2006 (1<sup>re</sup> éd. 1998)
- WASHINGTON VALDEZ (Diana), *The Killing Fields: Harvest of Women*, Atlanta, Peace at the Border, 2020 (1<sup>re</sup> éd. 2005)
- WELL (Ida B.), JONES ROYSTER (Jacqueline), *Southern Horrors and Other Writings. The Anti-Lynching Campaign of Ida B. Wells, 1892–1900*, Boston, Bedford/St. Martin's, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 1997)
- WELSH (Peter C.), "Henry R. Robinson: Printmaker to the Whig Party", *New York History*, Vol. 53, n° 1, January 1972
- WEST (Harry G.), Todd Sanders (eds.), *Transparency and Conspiracy: Ethnographies of Suspicion in the New World Order*, Durham, Duke University Press, 2003
- WHALEY (Gray H.), *Oregon and The Collapse of Illahee: U.S. Empire and the Transformation of an Indigenous World, 1792–1859*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2010
- WHITELEY (Sheila) (dir.), *Contre-Culture I, théorie et scène, Volume !*, Guichen, Éditions Seteun, 2012
- WICKY (Érika), *La Notion de détail et ses enjeux (1830-1890)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Nicole Dubreuil, Montréal, Université de Montréal, 2010, 332 pages
- WOOD (Amy Louise), *Lynching and Spectacle: Witnessing Racial Violence in America, 1890–1940*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2009
- WRIGHT (Melissa W.), "A Manifesto against Femicide", *Antipode*, Vol. 33, n° 3, pp. 550-566
- WRIGHT (Melissa W.), *Disposable Women and Other Myths of Global Capitalism*, New York, Routledge, 2006
- WRIGHT (Ronald), *Stolen Continents: Conquest and Resistance in the Americas*, Toronto, Pinguin Canada, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1992)
- WYDEN (Peter), *The Hitler Virus: The Insidious Legacy of Adolf Hitler*, New York, Arcade Publishing, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 1998)
- YOUNG (Paige Eugenia), *Unknown Martyr: The Murder of Willie Edwards, Jr., and Civil Rights Violence in Montgomery; Alabama*, Master of Arts, under the direction of Robert Pratt, Athens, University of Georgia, 2003

## Histoire de l'art / photographie

- ALLOWAY (Lawrence), *American Pop Art*, New York, Collier Books, the Whitney Museum of American Art, 1974
- ANNIS (Emily), *A Corpus in First-Person: Weegee and the Performance of the Self*, mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Dr Maria Antonella Pelizzari, Hunter College of The City University of New York, 2017
- APEL (Dora), "On Looking: Lynching Photographs and Legacies of Lynching after 9/11", *American Quarterly*, Vol. 55, n° 3, 2003, pp. 470-471

- ARDENNE (Paul), *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006
- ARRIVÉ (Mathilde), *Le Primitivisme mélancolique d'Edward S. Curtis*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019
- BAQUÉ (Dominique), *L'Effroi du présent: figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 2009)
- BARTH (Miles), BERGALA (Alain), HANDY (Ellen), *Weegee's World*, Boston, Little, Brown & Co., 1997
- BARTHES (Roland), *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, Cahiers du cinéma, 1980
- BENDER (Stephanie D.), *Lady Killer and Lust-Murderers: Painting Crime in Weimar Germany*, mémoire de master, dir. Adam Jolles, Florida State University, 2010
- BEYAERT-GESLIN (Anne), « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », *Communication et langages*, n° 147, 2006, pp. 119-135
- BLAKINGER (John R.), “‘Death in America’ and ‘Life’ Magazine: Sources for Andy Warhol’s ‘Disaster’ Paintings”, *Artibus et Historiae*, Vol. 33, n° 66, 2012, pp. 269-285
- BLANCKAERT (Claude) (dir.), *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 1997
- BOCKRIS (Victor), *The Life and Death of Andy Warhol*, New York, Bantam Book, 1989
- BONANOS (Christopher), *Flash: The Making of Weegee the Famous*, New York, Henri Colt, 2018
- BRIDET (Guillaume), « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *Itinéraires*, 2012, 1, pp. 95-108
- BRIZUELA (Natalia), ROBERTS (Jodi) (eds.), *The Matter of Photography in the Americas*, Stanford, Iris & B. Gerald Cantor Center for the Visual Arts, Stanford University, Stanford University Press, 2018
- CAROL (Anne), RENAUDET (Isabelle) (dir.), *La Mort à l'œuvre: usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013
- CHIROLLET (Jean-Claude), *Esthétique du détail (Peinture-Photographie)*, Paris, Connaissances et Savoirs, coll. Art, Philosophie, Humanités numériques, 2016
- CLARK (Edmund), “Control Order House”, *Cabinet Magazine (a quarterly of art and culture)*, Issue 51, 2013 (Fall)
- CONSIDINE (Liam), “Disaster in Paris: Andy Warhol and the French Automotive Imaginary, c.1964”, *Art History*, Vol. 39, n° 3, 2015, pp. 540-567
- COPLANS (John), *Weegee's New York: Photographs 1935-1960*, Munich, Schirmer Mosel, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1982)
- DONOVAN (Molly) (ed.), *Warhol Headlines*, Catalogue d'exposition (Washington DC, National Gallery of Art, 25 septembre 2011 – 2 janvier 2012), Washington DC, National Gallery of Art
- CROW (Thomas), *Modern Art in the Common Culture: Essays*, New Haven, Yale University Press, 1996

- DELMOTTE (Benjamin), *Esthétique de l'angoisse, Le memento mori comme thème esthétique*, Presses universitaires de France, coll. Lignes d'Art, 2010
- DENZIN (Norman K.), *Custer on Canvas: Representing Indians, Memory, and Violence in the New West*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2011
- D'HARNONCOURT (Anne), HOPPS (Walter), « Étant Donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage : Reflections on a New Work by Marcel Duchamp », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 64, n° 299/300, 1969, pp. 5-58
- DI BELLA (Maria Pia), ELKINS (James) (eds.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York, Routledge, 2013
- DI BELLO (Patrizia), WILSON (Colette), ZAMIR (Shamoon), *The Photobook, From Talbot to Rusha and Beyond*, London, I.B.Tauris, 2012
- DRIESBACH (Janice T.), JONES (Harvey L.), HOLLAND (Katherine), *Art of the Gold Rush*, Berkeley, Oakland Museum, Crocker Art Museum, University of California Press, 1998
- DUBOIS (Philippe), *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1990 (1<sup>re</sup> éd. 1983)
- DUFOUR (Diane) (dir.), *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*, Paris, Le Bal / Éditions Xavier Barral, 2015
- DUPEYRAT (Jérôme), *Les Livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse de doctorat en esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, Rennes, Université Rennes 2, 2012, 579 p.
- EBURNE (Jonathan P.), *Surrealism and The Art of Crime*, thèse de doctorat en littérature comparée, Philadelphie, Université de Pennsylvanie, 2002
- FAIVRE (Antoine), « Sir Arthur Conan Doyle et les esprits photographiés », *Ethnologie française*, vol. 33, n° 4, 2003, pp. 623-632
- FOSTER (Hal), "Death in America", *October*, Vol. 75, Winter, 1996, pp. 36-59
- GALE (Matthew), WAN (Kathy), *Magic Realism: Art in Weimar Germany; 1919-1933*, cat. expo. London, Tate Modern (30 juillet 2018 - 14 juillet 2019), Londres, Tate Publishing, 2018
- GIDLEY (Mick) (dir.), *Writing with Light: Words and Photographs in American Texts*, Bern, Peter Lang, 2010
- GIREL (Sylvia), SOLDINI (Fabienne) (dir.), *La Mort et le corps dans les arts aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2013
- GLICENSTEIN (Jérôme), *L'Art: une histoire d'expositions*, Paris, Presse Universitaire de France, 2015
- GOLDSMITH (Kenneth), *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews, 1962-7987*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2004
- GROJNOWSKI (Daniel), « Le discours de l'image », *La recherche photographique*, n° 16: *Fait divers*, 1994
- GROSZ (George), *The Autobiography of George Grosz: A Small Yes and a Big No*, (trad. en anglais par Arnold Pomerans), London, Allison & Busby, 1982 (1<sup>re</sup> éd. 1946)

- GUNTHERT (André), « La rétine du savant », *Études photographiques*, mai 2000
- GUSTAFSSON (Henrik), *Crime Scenery in Postwar Film and Photography*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019
- HAUPTMAN (Jodi), «FLASH! The Speed Graphic Camera», *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 11, n° 1, 1998, pp. 129-137
- HEINICH (Nathalie), *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2014
- HILL (Jason), *Artist as Reporter: The PM News Picture, 1940-1948*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, University of Southern California, 2011
- HOBERMAN (James), «American Abstract Sensationalism», *Artforum*, vol 19, n° 6, 1981
- HOUSTON JONES (David), *Visual Culture and the Forensic: Culture, Memory, Ethics*, New York, Routledge, 2022
- INTRA (Giovanni), «True Crime: Forensic Aesthetics on Display», *Afterimage*, Vol. 25, n° 5, March-April 1998, pp. 12-14
- JAMESON (Fredric), *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (trad. Florence Nevoltry), Paris, éditions Beaux-Arts de Paris, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1991)
- JUDOVITZ (Dalia), *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley, University of California Press
- KAPROW (Allan), «The legacy of Jackson Pollock», *ARTnews*, Vol. 57, n° 6, October 1958
- KELLER (Judith), *In Focus: Weegee, Photographs from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005
- KOBAYASHI (Yasuo), «Au-Delà de La Mort l'œuvre illimitée de Marcel Duchamp.», *Littérature*, n° 125, 2002, pp. 80-85
- LAVOIE (Vincent), «Covering the Real, Art and the Press Picture from Warhol to Tillmans, Kunstmuseum Basel, DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2005.», *Ciel variable*, n° 71, mars 2006
- LAVOIE (Vincent), « Le mérite photojournalistique: une incertitude critériologique », *Études photographiques*, juin 2007, pp. 120-133
- LAVOIE (Vincent), *L'Instant-Monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001
- LEE (Anthony), MEYER (Richard), *Weegee and Naked City*, Berkeley, University of California Press, 2008
- LINKMAN (Audrey), *Photography and Death*, London, Reaktion Books, 2011
- LYFORD (Amy), «The Aesthetics of Dismemberment: Surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917», *Cultural Critique*, n° 46, 2000, pp. 45-79
- LUGON (Olivier), *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 2001)
- MCSHINE (Kynaston) (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, cat. expo. The Museum of Modern Art, New York (6 février - 2 mai 1989), New York, Museum of Modern Art, 1989
- MELLINKOFF (Ruth), *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1993

- MILLER (Angela), “Landscape Aesthetics and the Meanings of the West in the Civil War Era”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 27, n° 1
- MILLET (Catherine), *L'Art contemporain. Histoire et Géographie*, Paris, Flammarion, coll. Champs Art, 2021 (1<sup>re</sup> éd. 2006)
- MIRZOEFF (Nicholas), *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999
- MOREL (Gaëlle), “Ouvrir la photographie judiciaire : Emmanuelle Léonard, *Homicide, détenu vs détenu, archives du Palais de justice de la ville de Québec*”, *Ciel Variable*, n° 93, 2013
- NAEF (Weston J.), WOOD (James N.), *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*, Boston, Albright-Knox Art Gallery, the Metropolitan Museum of Art, 1975
- NEARPASS OGDEN (Kate), “Sublime Vistas and Scenic Backdrops: Nineteenth-Century Painters and Photographers at Yosemite”, *California History*, Vol. 69, n° 2, summer 1990, pp. 134-153
- NELSON (Mark), HUDSON BAYLISS (Sarah), *Exquisite Corpse. Surrealism and the Black Dahlia Murder*, New York, Boston, Bullfinch Press, 2006
- ORVELL (Miles), “Weegee’s Voyeurism and the Mastery of Urban Disorder”, *American Art*, vol. 6, n° 1, 1992, pp. 19-41
- PAZ (Octavio), *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*, (trad. Rachel Phillips, Donald Gardner), New York, Arcade Publishing, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1968)
- POIVERT (Michel), « Le photojournalisme érigé en objet culturel », *Art Press*, n° 306, novembre 2004
- POIVERT (Michel), « Le surréalisme et la photographie : une avant-garde antimoderne ? », *Littera, bulletin de la Société japonaise de langue et de littérature japonaise*, Vol. 2, 2017, pp. 61-66
- RABATE (Jean-Michel), *Étant donnés. 1° l’art, 2° le crime : la modernité comme scène du crime*, Dijon, Les presses du réel, 2010
- RUGOFF (Ralph), “Familiar Haunts: The Photography of Anthony Hernandez”, *Artforum*, Vol. 38, n° 5, 2000
- RUSCHA (Ed), SCHWARTZ (Alexandra) (eds.), *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MIT Press, 2002
- SANTE (Luc), YOUNG (Cynthia), STRAND (Paul), STEINER (Ralph), *Unknown Weegee*, New York, ICP/Steidl, 2006
- SCHOR (Naomi), *Reading in Detail, Aesthetics and the Feminine*, New York, Routledge, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 1987)
- SCHUSTER (Peter-Klaus), *George Grosz: Berlin – New York*, cat. expo. Berlin, Neue Nationalgalerie (12 décembre 1994 – avril 1995), Berlin, Ars Nicolai, 1994
- SCHWARZ (Arturo), *Man Ray: The Rigour of Imagination*, New York, Rizzoli, 1977
- SICHEL (Jennifer), ““What is Pop Art?” A Revised Transcript of Gene Swenson’s 1963 Interview with Andy Warhol”, *Oxford Art Journal*, Vol. 41, n° 1, March 2018, pp. 85-100

- STEER (Linda), "Surreal Encounters: Science, Surrealism and the Re-Circulation of a Crime-Scene Photograph", *History of Photography*, Vol. 32, n° 2, Summer 2008, pp. 110-122
- STIEGLER (Bernd), « La preuve par l'image : Conan Doyle et la photographie », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 76, 2015, pp. 42-65
- SVETOV (Marc), "Life and Death (mostly death) in the streets. Weegee and film noir", *Noir City Sentinel*, Fall 2010
- TALMEY (Allene) (introduction), *Weegee* (Aperture History of Photography Series), New York, Aperture, 1978
- STYLIANOU (Elena), STYLIANOU-LAMBERT (Theopisti) (eds.), *Museums and Photography: Displaying Death*, Abingdon, Routledge, 2017
- SURGERS (Anne), AMIEL (Vincent) (dir.), *Les Images aussi ont une histoire, Double Jeu*, Caen, Presse Universitaire de Caen, 2011, n° 8
- TOMA (Yann), « En quête d'extase », *Plastik, L'expérience intérieure et ses mites*, (revue du Centre d'études et de recherches en arts plastiques), Paris, CERAP/Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, n° 1, 2001
- TUCKER (Anne), "A history of the photo league: The Members Speak", *History of Photography*, 18, °2, 2014, pp. 174-184
- VISSAULT (Maïté), SOUBEN (Véronique), « Fictionnaliser l'espace / Objet I: Chasing Napoleon, Palais de Tokyo, Paris, du 15 octobre 2009 au 17 janvier 2010. », *ETC*, n° 90, juin juillet août 2010
- WALLIS (Brian), *Weegee: Murder is My Business*, New York, DelMonico Books, Prestel, 2013
- WALLIS (Jonathan), "Case Open and/or Unsolved: Marcel Duchamp and the Black Dalhia Murder", *Rutgers Art Review*, vol. 20, 2003
- WARHOL (Andy), HACKETT (Pat), *POPism. The Warhol '60s*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980
- WARREN (Lynne) (ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*; Vol. I-III, New York, Routledge, 2006
- WEINER (Seth), "Cabin 3: The Unabomber Meets Thoreau at MIT", *Thresholds*, n° 24, printemps 2002, pp. 42-45

## Histoire de la science

- AUBIN (David), BIGG (Charlotte), SIBUM (Oto H.), *The Heavens on Earth: Observatories and Astronomy in Nineteenth-century Science and Culture*, Durham, Duke University Press, 2010
- ASSELIN (Olivier), MARINIELLO (Silvestra), OBERHUBER (Andrea) (eds.), *L'Ère électrique - The Electric Age*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2011
- BAUER (Martin W.), PANSEGRAU (Petra), SHUKLA (Rajesh) (eds.), *The Cultural Authority of Science: Comparing across Europe, Asia, Africa and the Americas*, New York, Routledge, 2019

- CARO (Paul), « Science et société au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sciences*, n° 2, 2<sup>e</sup> trimestre, 2003, pp 32-40
- CRARY (Jonathan), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1992 (1<sup>re</sup> éd. 1990)
- DASTON (Lorraine), GALISON (Peter), *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007
- HÜPPAUF (Bernd), WEINGART (Peter) (eds), *Science Images and Popular Images of the Sciences*, New York, Routledge, 2008
- JARRIGE François, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte Poche, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 2014)
- JAY (Martin), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century*, Berkeley, University of California Press, 1994 (1<sup>re</sup> éd. 1993)
- JAY (Martin), ALBARET (Michèle), « Les régimes scopiques de la modernité », *Réseaux*, Vol. II, n°61, 1993, pp. 99-112
- JONES (Caroline A.), GALISON (Peter) (eds.), *Picturing Science, Producing Art*, London, Routledge, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1998)
- LANDER (Eric S.), BUDOWLE (Bruce), “DNA Fingerprinting Dispute Laid to Rest,” *Nature* 371, October 27, 1994
- LYNCH (Michael), COLE (Simon A.), MCNALLY (Ruth), JORDAN (Kathleen), *Truth Machine: The Contentious History of DNA Fingerprinting*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008
- MACHADO (Helena), COSTA (Susana), “Biolegality, the Forensic Imaginary and Criminal Investigation”, *RCCS Annual Review*, n° 5, 2013, pp. 84-105
- NELKIN (Dorothy), LINDEE (Mary Susan), *The DNA Mystique: The Gene as a Cultural Icon*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 1995)
- NYE (David), *American Technological Sublime*, Cambridge, The MIT Press, 1994
- REYNOLDS (Terry S.), BERNSTEIN (Theodore), “Edison and ‘the chair’”, *IEEE Technology and Society*, n° 8, mars 1989
- SICARD (Monique), « Adn: la tyrannie de la transparence? », *Médium*, Vol. 14, n° 1, 2008, pp. 15-26
- SYPPER (Wylie), *Literature and Technology: The Alien Vision*, New York, Random House, 1968

## Littérature

- BLACK (Joel), *The Aesthetic of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991
- BARNET (Marie-Claire), ROBERTSON (Eric), SAINT (Nigel) (eds.), *Robert Desnos. Surrealism in the Twenty-First Century*, Bern, Peter Lang, 2006
- BOTTING (Fred), *Gothic*, New York, Routledge, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1996)
- BRONFEN (Elisabeth), *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992

- CABOURET (Bernadette) (dir.), *La Communication littéraire et ses outils: écrits publics, écrits privés*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018
- COUSSEAU (Anne), « Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 101, 2001/1, pp. 105-122
- DUMAS (Marie-Claire) (dir.), *Robert Desnos*, Cahier de L'Herne n° 54, Paris, Éditions de L'Herne, 1987
- GENETTE (Gérard), « Le jour, la nuit », *Langages*, 3<sup>e</sup> année, n° 12, 1968, pp. 28-42
- GOULET (Andrea), *Optiques: The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006
- HAMON (Philippe), *Imageries: littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, (édition revue et augmentée), Paris, José Corti, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 2001)
- HIGONNET (Patrice), HIGONNET (Anne), HIGONNET (Margaret), "Façades: Walter Benjamin's Paris", *Critical Inquiry*, Vol. 10, n° 3, Mar., 1984, pp. 391-419
- HINTERMEYER (Pascal), « Une mort sans souffrance? », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 75, n° 1, 2007, pp. 135-144
- HOFT-MARCH (Eilene), HOLLAND SARNECKI (Judith) (eds.), *Aimer et Mourir: Women, Love, and Death in French Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009
- HUET (Marie-Hélène), *Monstrous Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993
- KNIBIEHLER (Yvonne), « Le discours sur la femme: constantes et ruptures », *Romantisme*, 1976, n° 13-14, pp. 41-55
- LEMARDELEY (Marie-Christine), TOPIA (André) (dir.), *L'Empreinte des choses*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007
- LEVY (Maurice), *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1995
- LIGHT (Alison), *Forever England: Femininity; Literature and Conservatism between the Wars*, London, Routledge, 1991
- LINTON (Anne E.), "Redeeming the 'Femme Fatale': Aesthetics and Religion in Théophile Gautier's 'La morte amoureuse'", *The French Review*, Vol. 89, n° 1, October 2015, pp. 145-156
- MARCANDIER-COLARD (Christine), *Crimes de sang et scènes capitales; Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presse Universitaire de France, coll. Perspectives Littéraires, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 1998)
- MARTENS (Britta), "Death as Spectacle: The Paris Morgue in Dickens and Browning", *Dickens Studies Annual*, Vol. 39, 2008, pp. 223-248
- MARTIN (Robert K.), SAVOY (Eric) (eds.), *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, Iowa City, University of Iowa Press, 1998
- MCMORRAN (Will), "The Marquis de Sade in English, 1800-1850", *The Modern Language Review*, Vol. 112, n° 3, juillet 2017, pp. 549-566

- RENAUT (Laurène), ASCONE (Laura), LONGHI (Julien), « De la trace langagière à l'indice linguistique : enjeux et précautions d'une linguistique forensique », *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 188, n° 4, 2017, pp. 423-442
- TRAHAN (Michaël), *La Postérité du scandale. Petite histoire de la réception critique de Sade dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle français*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec, 2011
- PRAZ (Mario), *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir* (trad. Constance Thompson Pasquali), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1930)
- STAROBINSKI (Jean), *L'Œil vivant*, Paris, NRF/Gallimard, coll. Le Chemin, 1961
- SYMPHER (Wylie), *Literature and Technology: The Alien Vision*, New York, Random House, 1968
- VITA (Paul), "Returning the look: Victorian writers and the Paris Morgue", *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, 2003, 25:3, pp. 241-255

## Sociologie / Psychologie

- BARNARD (George W.), VERA (Hernan), VERA (Maria I.), NEWMAN (Gustave), "Till Death Do Us Part: A Study of Spouse Murder", *Bulletin of the American Academy of Psychiatry and the Law*, Vol. 10, n° 4, 1982, pp. 271-280
- BARRI FLOWERS (Ronald), *The Dynamics of Murder: Kill or Be Killed*, Boca Raton, CRC Press, 2013
- FOX (James Alan), LEVIN (Jack), *Extreme Killing: Understanding Serial and Mass Murder*, Los Angeles, Sage Publications, 2012 (1<sup>re</sup> éd. 2005)
- GORDON (Margaret T.), HEATH (Linda), LEBAILLY (Robert K.), RIGER (Stephanie), "Crime, Women, and the Quality of Urban Life", *Signs*, Vol. 5, n° 3, 1980, pp. S143-S160
- GORDON (Margaret T.), LEBAILLY (Robert K.), RIGER (Stephanie), "Coping with Urban Crime: Women's Use of Precautionary Behaviors", *American Journal of Community Psychology*, Vol. 10, n° 4, 1982
- GORER (Geoffrey), "The Pornography of Death", *Encounter*, 1955, Vol.5, n° 4, pp.49-52
- HICKEY (Eric), *Serial Murderers and Their Victims*, (5<sup>e</sup> édition révisée), Belmont, Wadsworth, 2009 (1<sup>re</sup> éd. 1991)
- LAPLANTE (Jacques), *La Violence, la peur et le crime*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2001
- LEYTON (Elliott), *Hunting Humans: The Rise of the Modern Multiple Murderer* (2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée), Toronto, McClelland & Stewart Ltd., 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1986)
- LITTLE (Jo), PANELLI (Ruth), KRAACK (Anna), "Women's fear of crime: A rural perspective", *Journal of Rural Studies*, n° 21, 2005, pp. 151-163
- MATTHEWS (M. H.), "Gender, Graphicacy and Geography", *Educational Review*, Vol. 38, n° 3, 1986

- OLESON (James C.), *Criminal Genius: A Portrait of High-IQ Offenders*, Oakland, University of California Press, 2016
- PROULX (Jean) (dir.), *Les Meurtriers sexuels: Analyse comparative et nouvelles perspectives*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005
- TANDOGANA (Oksan), SIMSEK ILHAN (Bige), "Fear of Crime in Public Spaces: From the View of Women Living in Cities", *Procedia Engineering*, Vol. 161, 2016
- VALENTINE (Gill), "Images of Danger: Women's Sources of Information about the Spatial Distribution of Male Violence", *Area*, Vol. 24, n° 1, Mar. 1992, pp. 22-29
- VALENTINE (Gill), "The Geography of Women's Fear", *Area*, Vol. 21, n° 4, Dec. 1989, pp. 385-390



