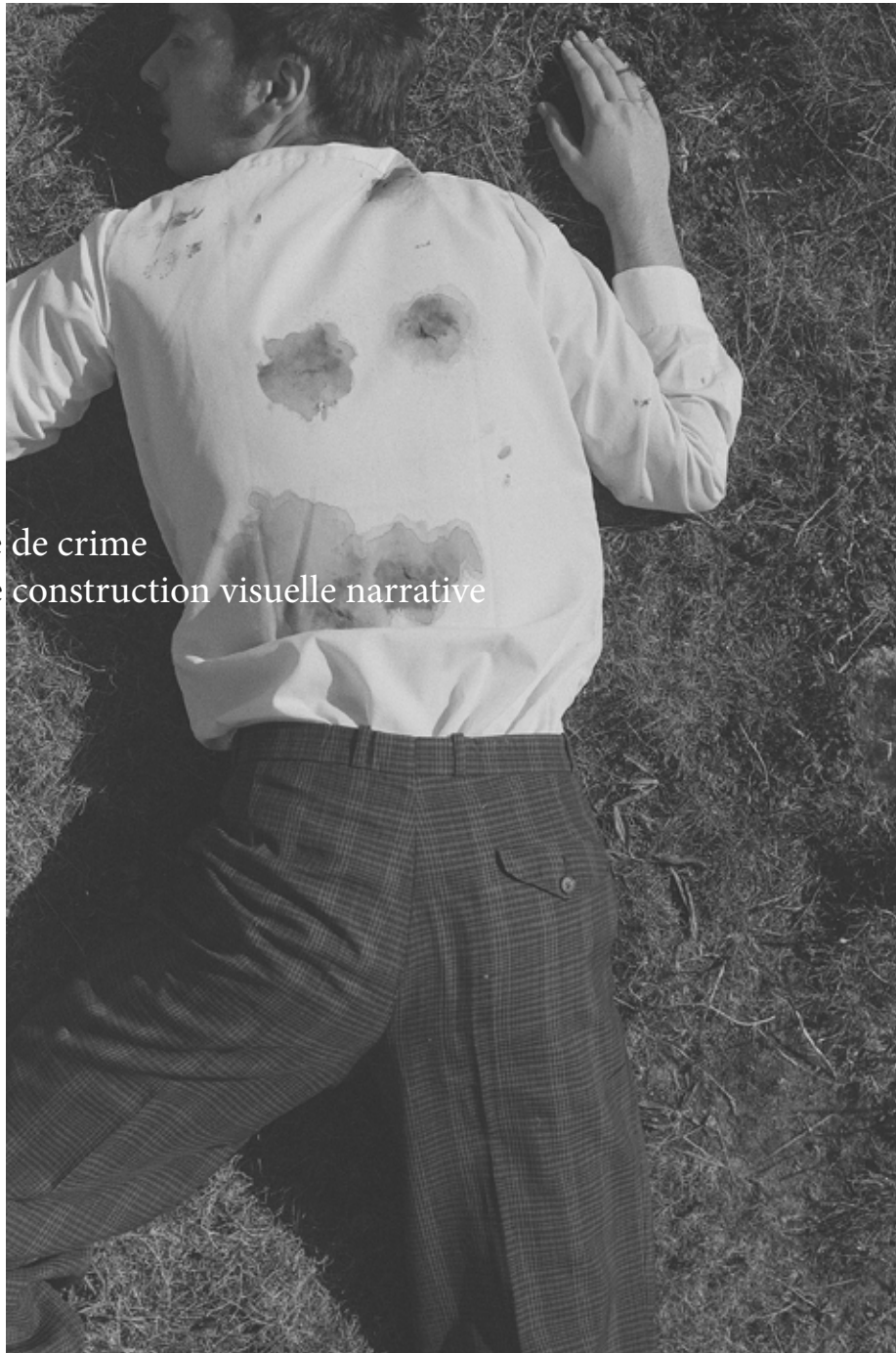


La scène de crime
une construction visuelle narrative



Mémoire de Master 2

Sous la direction de Claire BRAS, professeure agrégée d'arts plastiques et d'arts appliqués en charge de l'enseignement artistique de l'image à l'ENS Louis-Lumière.

Membres du jury :

Claire BRAS, professeure agrégée d'arts plastiques et d'arts appliqués en charge de l'enseignement artistique de l'image à l'ENS Louis-Lumière.

Véronique FIGINI, maître de conférences en histoire de la photographie

Luce LEBART, historienne de la photographie et commissaire d'exposition

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière



La scène de crime
une construction visuelle narrative

Mémoire de Master 2

Sous la direction de Claire BRAS, professeure agrégée d'arts plastiques et d'arts appliqués en charge de l'enseignement artistique de l'image à l'ENS Louis-Lumière.

Membres du jury :

Claire BRAS, professeure agrégée d'arts plastiques et d'arts appliqués en charge de l'enseignement artistique de l'image à l'ENS Louis-Lumière.

Véronique FIGINI, maître de conférences en histoire de la photographie

Luce LEBART, historienne de la photographie et commissaire d'exposition

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

REMERCIEMENTS

Un immense merci à Claire BRAS pour sa disponibilité, son écoute et ses excellents conseils.

Merci également à Stéphanie SOLINAS, dont j'admire beaucoup le travail et qui m'a aidée avec enthousiasme à développer mes idées pour la partie pratique.

Merci à Luce LEBART pour avoir accepté de participer à mon jury, à Véronique FIGINI et à Pascal MARTIN pour leurs conseils et leurs relectures attentives.

Merci à Florent FAJOLE pour ses précieux conseils bibliographiques.

Un grand merci également à Jules NGUYEN pour ses relectures, sa bienveillance et ses suggestions, et à Nicolas FATOUS pour sa gentillesse et ses mèmes toujours à propos lors des baisses de moral. Merci à Céline BOUQUET d'avoir pris le temps de relire mon travail et d'y avoir traqué les coquilles.

Toute ma famille pour leur enthousiasme, leurs idées et leur appui, et Samuel CHAMALET pour son soutien inconditionnel et sa motivation sans faille qui m'ont aidée à travailler durant le confinement.

RÉSUMÉ

Il n'existe pas de lieu qui exerce une plus singulière repoussante attirance que celui du crime : élément déviant d'une société qu'il a contribué à faire naître et à qui il rappelle chaque jour son appartenance, il ne cesse de captiver par ses mystères et ses drames porteurs de sensationnel. La puissance évocatrice des images de la scène de crime exprime l'ambivalence qui lui est inhérente : présence, absence, pérennisation et déliquescence, ordre et chaos. La photographie se doit d'y incarner, plus que tout autre, le travail essentiel du regard dans l'enquête : détection, collecte, fixation, dévoilement, elle est une extension mécanique de l'œil, qui traque chaque trace — chaque marqueur d'identité et d'action — en lutte constante contre les éléments naturels et le temps qui défile. Elle amène à d'autres images, reconstruites sur des vestiges mémoriels ou des empreintes oubliées.

La photographie de scène de crime est en réalité un ensemble immense d'images d'un temps morcelé et disséminé, d'un lieu où se mêlent tragiquement causes et conséquences, d'une vérité éclatée qui refuse d'être comprise. L'objet ici de l'étude de l'image de la scène de crime est une réflexion sur son potentiel narratif et créatif — nous nous demanderons également en quoi elle met en jeu la perspicacité de son observateur.

Mots-clés :

scène ; crime ; meurtre ; photographie ; sensation ; narration ; morcellement ; temps ; mystère ; vérité

ABSTRACT

There is no place that exerts a more singularly *repulsive attraction* than that of crime, as crime is a deviant element of a society it helped to build, and ultimately belongs to. Its mysteries and sensational dramas never cease to captivate us. The evocative power of the crime scene images expresses its ambivalence: presence, absence, perpetuation and decay, order and chaos. Photography must embody, more than any other, the essential work of the gaze in investigation: detection, collection, fixation, unveiling. It is a mechanical extension of the eye, which tracks every trace — every marker of identity and action — and does it in constant struggle against the natural elements and the passing of time. It leads to other images, reconstructed after memory vestiges or forgotten prints.

Crime scene photography is in fact an immense set of images of a fragmented and scattered time, of a place where causes and consequences are tragically mixed, of a shattered truth that refuses to be understood. The object here of the study of the crime scene image is a reflection about its narrative and creative potential — we will also ask how it involves the perspicacity of its observer.

Key words:

crime; scene; photography; sensation; narrative; fragmentation; time; mystery; truth

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	7
I. L'attrait humain pour les histoires criminelles	9
I.1. Le crime comme dérapage de la normalité	9
I.2. L'émotion dramatique moteur du fantasme chez le spectateur	15
I.3. La curiosité moteur de l'enquête	26
II. Composition de l'image forensique	33
II.1. L'image comme preuve décisive et incriminante	33
II.2. Le regard de l'expert	40
II.3. La trace : une cristallisation de l'acte meurtrier	47
III. La construction du récit par le déploiement de la temporalité sur la scène de crime	58
III.1. L'éclatement de la logique narrative classique	58
III.2. Captiver, intriguer, surprendre : le cas de la fiction policière	64
III.3. La vérité judiciaire et l'absence de réponse	70
CONCLUSION	78
BIBLIOGRAPHIE	80
GLOSSAIRE	85
TABLE DES ILLUSTRATIONS	87
ANNEXES	91
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE (PPM)	93
TABLE DES MATIÈRES	

INTRODUCTION

Le crime comme fait social est fondamentalement paradoxal : il est à la fois incompatible avec la vie en société et par essence au cœur de celle-ci. Comme fait divers, on lui laisse un entrefilet, une image peut-être : le crime est choquant mais vite oublié. Aujourd'hui, il est si commun d'apprendre qu'un homme a tué sa femme que sa banalisation médiatique invisibilise l'horreur de l'acte. Pourtant, et malgré l'accoutumance aux nouvelles criminelles, le genre est l'un des plus communs de la littérature et de la série télévisée, l'un des plus lus, l'un des plus regardés.

Je fais partie de ces gens fascinés par la fiction policière et les histoires criminelles — j'ai même, de l'enfance à mes dix-sept ans, souhaité intégrer les rangs de la police scientifique. L'intérêt principal que je porte au sujet n'est pas un attrait du morbide ou du spectaculaire, mais un vif plaisir au mystère, à l'intrigue, à l'investigation. Le sujet de ce mémoire est donc fortement lié à mon désir d'enquête et de narration. Nous noterons que ce n'est pas le spectaculaire que je souhaite étudier ici ; ainsi, le crime à grande échelle — braquages, attentats, enlèvements de personnalités publiques, espionnage — sera volontairement mis de côté dans ce mémoire. Je souhaite plutôt me pencher sur l'intime, le secret, la tragédie familiale — mystères n'ayant pas de répercussions sur le fonctionnement du monde ou de la politique, mais drames quotidiens, invisibles parfois, toujours dérangeants ; événements proches facilement assimilables comme susceptibles d'être directement vécus, impliquant émotionnellement le spectateur ou le lecteur lambda de façon bien plus profonde que le crime à grande échelle ou à portée historique. Nous limiterons ici le crime comme un synonyme du meurtre et de l'assassinat, et nous nous pencherons plus particulièrement sur la scène de ce crime.

En effet, celle-ci possède intrinsèquement une puissance narrative peu commune. Elle rassemble, en un même lieu, en une seule image, tous les indices, toutes les preuves susceptibles de comprendre les origines de l'acte ; elle donne une vue d'ensemble d'éléments causaux et porteurs de sens, que le détective doit réunir et combiner afin de remonter le temps.

Nous nous demanderons, dans ce travail de recherche, en quoi l'espace de la scène de crime, réel ou fictionnel, est vecteur d'une narration et d'une révélation, mettant en jeu la perspicacité de l'observateur ?

Pour comprendre l'importance narrative et fictionnelle de la scène de crime, il nous faudra dans un premier temps nous interroger sur l'intérêt porté à l'enquête. Si son origine est bien l'acte de violence ultime, profondément effroyable, qu'est le meurtre,

comment l'imaginaire qui lui est attaché peut-il à ce point attirer les foules et divertir l'humain ? Est-ce un rapport voyeuriste à la mort, ou est-ce un rapport à la curiosité, au savoir, à la résolution des énigmes ? Ces raisons ont toutes lieu d'être, et font appel à des instincts, des cultures, des histoires personnelles différentes. Il existe évidemment une relation philosophique au crime, non seulement dans son rapport au mal, mais également dans la tradition de la quête du savoir dans laquelle il s'inscrit. C'est d'ailleurs avec la naissance de la photographie au XIXe siècle et sa valorisation comme preuve scientifique par Bertillon que la criminalistique va naître, et que le journalisme à sensation et la fiction policière vont prendre un nouvel essor.

Notre recherche s'attachera ainsi, dans un second temps, à la composition de l'image forensique, tout d'abord dans sa teneur de « preuve » et son exploration par les sciences, puis dans ce que l'organisation de son chaos permet une reconstitution du déroulé des événements et du sens du crime — si sens il y a. Car, contrairement à une logique narrative classique, la scène de crime apporte une narration éclatée — qu'elle se présente en entonnoir ou en multiples rhizomes, pistes à explorer dans un travail de fourmi.

En fiction, la quête du sens demande généralement une alternance de tensions et de résolutions, terminées par une révélation finale et surprenante. Mais le mystère doit-il toujours être levé, le crime toujours élucidé ? Pourquoi le dévoilement peut-il être frustrant et décevant ? L'image contient-elle vraiment la vérité, et celle-ci est-elle une, immuable et irréfutable ? Ces questions formeront le corps de notre dernière partie, où l'image ne sera probablement plus une preuve mais une porte d'entrée sur le mystère, l'imaginaire et, qui sait, peut-être même sur la poésie.

I. L'attrait humain pour les histoires criminelles

Alors que le marché du livre stagne, les ventes de fictions policières augmentent : en 2018, le genre est le deuxième du marché français en fiction moderne et représente un quart des ventes de l'année. De même, fin 2017, une étude¹ révèle que le genre policier arrive en tête des préférences françaises en matière de fictions audiovisuelles (cité par 68,4% des interrogés). Le crime fait vendre, indéniablement. Cependant, pourquoi l'humain est-il si attiré par celui-ci ? Quels fantasmes sont nourris par l'ombre, quels rapports entretenons-nous avec le sordide, le morbide, la tragédie ?

I.1. Le crime comme dérapage de la normalité

I.1.a. Le meurtre : rupture ou partie prenante de la vie sociale ?

À première vue, le crime est une anomalie sociale : il forme une déchirure dans l'ordre du quotidien, il est déviance et dysfonctionnement. La pulsion de mort qui anime son perpétrateur, cette volonté de destruction et d'annihilation d'un être avec son histoire, ses relations, son action sur l'ordre des choses, semble irrationnelle et contraire au déroulement classique de la vie. La létalité de l'acte fait état d'une domination totale de l'autre et d'une négation de ce qu'il est, de ce qu'il représente et de sa liberté à être — cet acte est également un emprisonnement pour celui qui commet la violence mortelle. Il est important de remarquer dans les textes fondateurs des sociétés, qui comportent des règles de vie commune, le pilier qu'est l'interdiction de commettre le meurtre. Ainsi, dans le *Décalogue*, base de la Loi (*Torah*) du peuple juif puis du christianisme, écrit entre le VIII^e et le VII^e siècle av. J-C, on trouve la mention « *Tu ne commettras pas d'homicide*² » ou encore traduit « *Tu n'assassineras pas*³ » ; dans le *Coran* (VII^e siècle) est prescrit également « *Ne détruisez point la vie que Dieu a rendue sacrée*⁴ » ; de la même façon en Asie, le premier des Cinq Préceptes du bouddhisme est « *s'abstenir de tuer la vie*⁵ ». Le meurtre est le premier interdit des lois de chaque société, et est d'ailleurs — a été — bien souvent puni de mort. Pour une organisation sociale belliciste ou intégrant la peine capitale, il existe donc une différence entre donner la mort à un être par l'intermédiaire de la loi, et le faire hors de la loi. Finalement, ce n'est pas le fait de retirer une vie — et donc d'en violer le caractère sacré — qui est condamné par la société, mais le fait de le faire en dehors de l'ordre établi. La mort violente, donnée par un humain à un autre, peut en réalité par ce biais-là être au cœur de l'organisation sociale, voire de la norme.

Allons plus loin encore avec les travaux du sociologue Émile Durkheim qui, en 1894, dans son article intitulé « *Le crime, phénomène normal* » explique à quel point le crime

est constitutif de la société et de ses normes, si paradoxal que cela puisse paraître :

« *Le crime est normal, parce qu'une société qui en serait exempte est tout à fait impossible. [...] Il n'est [...] pas de phénomène qui présente de la manière la plus irrécusée tous les symptômes de la normalité, puisqu'il apparaît comme étroitement lié aux conditions de toute vie collective. Faire du crime une maladie sociale, ce serait admettre que la maladie n'est pas quelque chose d'accidentel, mais, au contraire, dérive, dans certains cas, de la constitution fondamentale de l'être vivant ; ce serait effacer toute distinction entre le physiologique et le pathologique. Sans doute, il peut se faire que le crime lui-même ait des formes anormales ; c'est ce qui arrive quand, par exemple, il atteint un taux exagéré. Il n'est pas douteux, en effet, que cet excès ne soit de nature morbide. Ce qui est normal, c'est simplement qu'il y ait une criminalité, pourvu que celle-ci atteigne et ne dépasse pas, pour chaque type social, un certain niveau qu'il n'est peut-être pas impossible de fixer conformément aux règles précédentes.*⁶ »

Bien qu'elle soit rare, la violence mortelle fait cependant partie de la société, elle est présente à toute échelle et tout niveau social. On retrouve ce paradoxe dans l'étymologie elle-même : les mots vie et violence sont issus de la même racine, du latin « vis », « vigueur, force » : forces contraires, qui tentent chacune de supprimer l'autre. Le crime est tragique, mais si normal qu'il en devient parfois banal. Banal dans la simplicité du basculement qu'il incarne, mais également banal dans sa constante et pourtant éphémère présence dans l'actualité. Le fait divers est à la fois toujours unique et toujours commun, frappant à court terme puis rejoignant la mer informe des millions d'histoires aux déroulés similaires : féminicides, règlements de compte, luttes d'argent et de pouvoir.

La photographe Delphine Balley, dans ses travaux *Histoires Vraies* (2006) et *Le Goût du Crime* (2009) recrée, par la mise en scène, des faits divers réels : si les images sont équivoques, l'extrait de journal associé éclaire la scène qui peut parfois sembler ancrée dans le commun et le déjà-vu — mais qui se découvre effroyable. Ainsi, la photographe explique dans son introduction à *Histoires Vraies* :

« *Si cette série ne s'intitule pas Faits divers mais Histoires vraies, c'est que je n'ai pas essayé de reconstituer le fait divers en lui-même, dans sa dimension spectaculaire. [...] Les instants proposés ne représentent donc pas l'acmé de l'action, mais un avant ou un après dans l'action. On ne voit jamais le crime se commettre, mais le crime est présent quelque part, en amont ou en aval de l'image.*⁷ »

6 DURKHEIM Émile, « Le crime, phénomène normal » in *Les règles de la méthode sociologique (1894)*, Paris, Presse Universitaire de France, 14e édition, 1960, pp. 65-72.

7 BALLEY Delphine, *Histoires Vraies*, présentation de l'artiste, [en ligne], mis en ligne le 3 février 2014, consulté le 29 janvier 2020. URL : <http://www.dda-ra.org/fr/oeuvres/BALLEY/Page-histoires-vraies/Page-texte>.



Danielle L., 53 ans, empoisonna son jeune amant, puis trop fatiguée pour le traîner jusqu'à la cave avec les autres, alluma une cigarette.

Fig.1 — BALLEY Delphine, « Danielle L. », issu de *Histoires Vraies*, 2006.

La bouchère

Catherine K. 50 ans, bouchère aux abattoirs, dépeça John, son mari, et pendit la peau à une porte. Elle lui coupa ensuite la tête et la cuisina avec des légumes dans une cocotte puis la servit à ses enfants. La peau a été recousue post mortem sur le corps de John.

Fig.2 — BALLEY Delphine, « La bouchère », issu de *Histoires Vraies*, 2006.



On retrouve dans les productions de Delphine Balley une frontière ténue entre la fiction et la réalité, où le crime est finalement entièrement au cœur de la normalité. Le réel se révèle plus imaginaire encore que le récit de fiction. En ne dévoilant ni le lieu ni la date de l'événement, ni même le nom complet de ses protagonistes, l'artiste permet aux faits énoncés d'exister partout et en tout temps ; par leur manque de précisions et d'ancrage, ils sont d'autant plus ordinaires et communs. Ainsi, le meurtre, dans ses détails les plus glaçants, n'est plus séparé du quotidien oubliable et perd sa dimension extra-ordinaire. Il est associé aux images prosaïques de la vie, comme une violence sourde et toujours présente, mais décelable uniquement par des indices et compréhensible par le texte.

bien et du mal, donnant naissance à la Loi, ensemble de règles définissant et structurant la société.

Ainsi, dans les mythes de construction des grandes civilisations, le crime est, bien que répréhensible, origine et fondation sociale. Aussi dans la *Genèse*, la jalousie pousse Caïn à tuer Abel, et sa condamnation par Dieu qui fait de lui un errant⁸ participe à ce qu'il devienne plus tard un « *constructeur de ville*⁹ ». Marqué par Dieu afin d'éviter l'escalade de la violence, il est désormais intouchable — détenteur de la Loi. En conséquence de la mort de son frère, il fonde donc la première cité, et ainsi le politique. On retrouve également le fratricide comme événement créateur du peuple romain, avec l'assassinat de Remus par Romulus pour une rivalité territoriale. Comme nous le rappelle Dostoïevski à propos du personnage de Raskolnikov dans *Crime et Châtiment*, la faute peut être créatrice et fondatrice à la fois d'un récit et d'un personnage : « *à partir du meurtre commence son développement moral, les possibilités de questions qui ne se posaient pas auparavant. (...) Sans crime, il n'aurait pas découvert en lui de tels problèmes, de tels désirs, de tels sentiments, de tels besoins, de telles aspirations et un tel développement*¹⁰ ».

Paradoxalement, la violence est donc attachée à l'évolution humaine et à la création de tissu social ; affirmant à la fois la fraternité et la rivalité, tentant de contrôler la brutalité, le politique est pourtant issu d'un acte violent¹¹.

Dans la scène d'ouverture de 2001, *l'Odyssée de l'Espace*¹² intitulée « L'aube de l'humanité », un groupe de primates en proie aux éléments, dépendant de la nature, est mis en présence d'un monolithe noir et bourdonnant. Celui-ci précipite l'évolution des primates : l'un d'eux découvre l'outil qui lui permet de se nourrir et presque immédiatement, l'utilise pour tuer le chef du groupe rival avec qui il ne veut pas partager son point d'eau. L'outil-arme, lancé en l'air, devient par un *match cut* (raccord dans l'axe), résumant quatre millions d'années de progrès techniques, un vaisseau lancé dans l'espace. À l'instar des mythes de création préalablement étudiés, Kubrick présente le premier meurtre comme point originel de création d'une société organisée ; ironiquement, l'outil qui permet de sortir de la dépendance de l'être humain vis-à-vis des éléments et de lui donner un pouvoir créateur est également celui de la destruction — celui qui causera sa

8 « Gn 4, 8-12 », *Traduction Œcuménique de la Bible (TOB)*, nouvelle édition révisée, Paris, Cerf/Société Biblique Française, 2010.

9 « Gn 4, 17 », *Traduction Œcuménique de la Bible (TOB)*, nouvelle édition révisée, Paris, Cerf/Société Biblique Française, 2010.

10 DOSTOÏEVSKI Fiodor Mikhaïlovitch, *Les Carnets de Crime et Châtiment* in *Crime et Châtiment*, Paris, Gallimard, 1950, p. 403.

11 « Gn 4, 15 » : « L'Éternel lui dit : « Si quelqu'un tue Caïn, Caïn sera vengé sept fois. » et l'Éternel mit un signe sur Caïn afin que ceux qui le trouveraient ne le tuent pas », *La Bible*, Segond 21, Genève, Société biblique de Genève, 2007.

12 KUBRICK Stanley (réal.), *2001 : L'Odyssée de l'Espace*, 1968, MGM, 149 min.

perte.



Fig.4 — KUBRICK Stanley (réal.), 2001 : *L'Odyssée de l'Espace*, 1968, MGM, 149 min.

Le match cut résumant l'évolution de l'humanité.

L'acte, même s'il est intrinsèquement lié à la société humaine, est absolument contraire à la survie de l'espèce. Il provoque chez l'humain qui en est témoin des réactions viscérales et également violentes, pouvant mener à une multiplication des actes vengeurs, également tout à fait opposés à la vie en société. L'expression de la violence meurtrière doit donc être limitée au maximum pour permettre au politique de se maintenir ; le crime est à la fois censuré, caché, condamné pour son immoralité, mais il est également toujours présent, latent, tapi dans l'ombre. Lors de son exposition intitulée *Archives* à Arles en 1989, Christian Boltanski mêle des portraits découpés dans des magazines de faits divers criminels et brouille les frontières et les certitudes entre les victimes et les bourreaux. Impossible pour le spectateur de les discerner, car « *chacun est victime et chacun est criminel [...] quand les gens regardent les photographies et essayent de savoir qui sont les criminels et qui sont les victimes, la plupart du temps, ils se trompent*¹³ » explique l'artiste. Ceux que la société nomme des « monstres » pour les mettre à distance et s'en dédouaner, elle qui leur a pourtant donné naissance, restent indéniablement humains. Ils ne sont pas hors-normes, et peuvent même être tout à fait adaptés dans une construction sociale qui nourrit leurs actes. Comme l'ont montré l'expérience de Milgram en 1963 et ses dix-neuf variantes, la soumission à l'autorité et la succession de demandes basées sur le principe du « premier pas » mènent aisément l'humain à commettre l'irréparable. À propos du procès d'Eichmann, Hannah Arendt définit le principe de « *banalité du mal*¹⁴ », entériné

13 BOLTANSKI Christian et GRENIER Catherine, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007, p.197.

14 ARENDT Hannah, *Eichmann in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil*, New-York, Viking Press, 1963, 312 p.

par la loi et institutionnalisé, maillon de la société. Elle défend également l'idée que la définition du criminel sous le terme de « monstre » est dangereuse car elle laisse croire à l'impossibilité du crime chez l'humain sans prédispositions : « *les actes étaient monstrueux, mais le responsable [...] était tout à fait ordinaire, comme tout le monde, ni démoniaque, ni monstrueux*¹⁵ ». L'intrusion du crime dans le quotidien perce une meurtrière dans les défenses de la norme sociale, et l'humain ne peut s'empêcher d'y jeter un œil.

1.2. L'émotion dramatique moteur du fantasme chez le spectateur

1.2.1. Le fait divers criminel comme conte moderne

Dans ses *Essais Critiques* parus en 1964, Roland Barthes explique l'importance du fait divers par sa capacité à véhiculer des thèmes universels et élémentaires : jalousie, tabous, tensions familiales, vengeance, il « *renvoie l'être humain à son histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs*¹⁶ », il réveille le désir voyeur et les pulsions enfouies. Il est bien loin d'avoir des conséquences capitales sur le fonctionnement de la société, cependant il se pose en témoin de la part obscure de celle-ci. C'est en cela qu'il s'apparente au conte et à la tragédie, ancrés profondément dans la culture et l'inconscient collectif (occidentaux surtout). À l'instar du conte, le fait divers fait appel à des réactions reptiliennes et des désirs souterrains : il met en scène des fantasmes, provoque des émotions intenses et brèves, renvoie à la curiosité et au désir de transgression.

La réaction émotionnelle induite par l'information est évidemment au cœur de l'attrait humain pour le sordide et le sensationnel. En effet le crime est, et reste, surprenant ; ses circonstances sont parfois insolites et l'imaginaire qui lui est associé est truffé de références culturelles et populaires depuis longtemps digérées par le récepteur de l'information. Il suscite des sentiments ambigus : l'empathie, la pitié et l'indignation pour la victime — mais également le plaisir coupable et inavouable, expression d'une transgression qui nous est impossible : une projection de soi dans l'agresseur qui s'est défait des règles établies et a défié l'interdit absolu ; et puis aussi parfois une satisfaction, lorsque le persécuteur autrefois persécuté se venge dans un geste que l'on considère mérité.

Qui est le monstre de ces contes modernes, qui pointer du doigt dans le désordre du monde, de quelle menace latente s'extraire ? La réponse, sans le contexte du fait divers, est difficile ; l'ignorance laisse à l'imagination le soin de trouver des pistes, et amplifie la peur. Car après tout, si le tueur n'a pas été retrouvé, il est peut-être juste der-

15 ARENDT Hannah, *La Vie de l'esprit*, PUF, Paris, 1975, p.18.

16 BARTHES Roland, « Structure du fait divers » in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 188-198.

rière moi ? Et, hameçonné par le crochet de la peur, tenu en haleine, chacun souhaite se renseigner : l'humain regarde, il lit, il achète. À l'image de l'épouse de Barbe-Bleue, en danger de mort, qui interpelle sa sœur inlassablement, et à qui la sœur répond presque autant de fois qu'elle ne lui voit aucun salut ; à l'image des minutes s'égrenant près de la bombe posée sous la table d'Hitchcock¹⁷, la tension accroche le public de plus en plus fermement avec le temps qui passe. Ainsi, certains faits divers se transforment en cruelles sagas pour le plus grand bénéfice du marché de l'information : plus l'événement original est mystérieux, sordide et intime, plus il est susceptible d'amener le public à prendre partie, à s'appropriier l'affaire, à élaborer ses propres conjectures.

De cette façon, l'assassinat de Grégory Villemin, retrouvé noyé dans la Vologne le 16 octobre 1984, possède tous les ingrédients pour fasciner, encore trente-six ans après les faits. Outre l'histoire elle-même, symbole d'une famille déchirée dont la victime est l'innocence incarnée, c'est par l'image que l'affaire va véritablement marquer les esprits. Et c'est *Paris Match* qui devient un véritable « hebdomadaire de l'affaire de la Vologne¹⁸ », à travers notamment le travail de son photographe Jean Ker.



Fig.5 — KER Jean, « Gendarmes sortant le corps de Grégory Villemin de la Vologne », 16 octobre 1984, *Paris Match*.

Comme le promet le magazine dans sa devise¹⁹, les témoignages sont sinistres et les premières images publiées, celles de la scène de crime, sont choquantes. Elles sont réalisées en respectant les codes de l'image policière et du film noir — l'action est nocturne et le flash frontal en fait ressortir toute la brutalité. Devant ce qui ressemble à un gouffre absolu, sur la limite verticale de l'image entre la lumière et l'ombre, l'enfant est porté dans les bras du gendarme qui semble le protéger. L'image n'est pas sans évoquer

17 Définition du suspense par Alfred Hitchcock in TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Robert Laffont, 1966, p.58-59.

18 ROBERT Denis, journaliste à Libération, in *Grégory*, S01E01, [7min 20s], MARCHAND Gilles (réal.), Netflix, 2019, 5 épisodes.

19 « *Le poids des mots, le choc des photos* », slogan du magazine *Paris Match* de 1949 à 2008.

les scènes macabres et maintes fois peintes du massacre des Innocents.



Fig.6 — KER Jean, « Gendarmes sortant le corps de Grégory Villemin de la Vologne » [détail], 16 octobre 1984, *Paris Match*.



Fig.7 — COGNIET Léon (1794-1880), *Scène du Massacre des Innocents*, 1824, Huile sur toile, 261,3x 228,3 cm, Musée des Beaux-Arts de Rennes.

Après avoir interpellé le lecteur par l'horreur et l'incongruité de la scène, *Paris Match* fait appel à son empathie : pour cela, Jean Ker rentre dans l'intimité de la famille et la dévoile aux yeux des français. Il raconte dans la série documentaire *Grégory*, diffusée sur *Netflix* en 2019 : « *Je dis à Garaud [l'avocat des parents de Grégory] : demandez-leur s'ils ont des photos. On appelle ça un « racket », en termes de fait divers²⁰* ». Ce sont donc des photographies d'albums de famille, des prises de vues amatrices qui sont imprimées dans le magazine, aux côtés des visages ravagés des époux Villemin. *Paris Match* extorque de l'émotion à ses lecteurs — car qui ne peut pas s'identifier à ce couple aux allures banales sur les photos de famille ? Qui ne peut pas voir, dans les traits du petit garçon souriant devant le photographe scolaire, le visage de son propre enfant, le symbole de l'innocence bafouée ? Qui ne peut pas se projeter dans la nostalgie que ces tirages font naître, dans le basculement dans l'impensable, dans la douleur visible des parents tenant le portrait de leur enfant entre leurs mains ?

Ces photographies marqueront durablement les esprits et viennent en tête de quiconque pense à l'affaire : elles sont un appel direct aux réactions les plus reptiliennes, aux émotions les plus basiques de l'humain. Trente-six ans après donc, l'affaire Grégory est toujours d'actualité et la recette accrocheuse toujours présente : à la suite du documentaire de Gilles Marchand produit par *Netflix*, la chaîne *TF1* est elle aussi en

20 KER Jean, in *Grégory*, S01E02, [6min 20s], Gilles Marchand (réal.), *Netflix*, 2019, 5 épisodes.

production d'un docu-fiction revisitant l'événement. Sans révélations, sans coupable, le spectateur interprète et s'approprié les faits, se constitue juge et partie, débat sur la culpabilité de l'un ou de l'autre ; l'opinion publique s'échauffe, dénonce, fantasme. L'affaire est sortie de la sphère intime et a pris des allures de feuilleton, dont les acteurs ont été dépossédés de leur anonymat, de leur intimité, et sont désormais des personnages de conte, interprétés par des comédiens dans des reconstitutions librement « inspirées de faits réels ». L'histoire du « petit Grégory », ce n'est plus celle de Grégory Villemin, quatre ans, noyé dans la Vologne par un proche en 1984, mais le symbole de l'innocence victime de la jalousie, du secret, de la haine et du ressentiment qui animent les tréfonds de l'âme humaine. Avec *Grégory*, ce sont les humains qui jettent un œil curieux dans leur propre noirceur et s'en repaissent coupablement.



Fig.8 — Paris Match n°1871, 5 avril 1985, Paris, Hachette.



Fig.9 — Paris Match n°1886, 19 juillet 1985, Paris, Hachette.



Fig.10 — « Jean Ker, 85 ans, pose avec les unes du magazine sur l'affaire Grégory », auteur non identifié, Maxppp, 2019

1.2.2. Mise en scène du crime et crime mis en scène

Selon Roland Barthes à nouveau, « *il n'y a pas de fait divers sans étonnement*²¹ » et c'est l'articulation de la cause et de la conséquence de l'événement qui lui donne sa puissance. L'émotion générée est d'autant plus forte que l'association causale est improbable. On pensera aux *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon ou à la micro-fiction qui aurait selon la légende été rédigée par Hemingway : « *À vendre, chaussures bébé, jamais portées*²² ». Cette association frappe notamment dans le cas où est commis « l'impensable ». En 1956, dans une France encore très religieuse et traditionnelle, le meurtre perpétré par Guy Desnoyers, curé d'Uruffe, qui assassine sa maîtresse enceinte de huit mois et l'enfant de celle-ci, provoque la sidération de la France entière et un emballement médiatique peu commun. Le crime est épouvantable, mais c'est le fait que son auteur soit un prêtre qui fascine autant le public : l'éloignement qui existe entre l'acte de violence extrême et son perpétrateur, représentant de la morale chrétienne, est à la source de l'étonnement, et celui-ci à celle de son « succès » médiatique. Dans son ouvrage intitulé *Du sensationnel : Place de l'événementiel dans le journalisme de masse*, Gloria Awad explique que « *la rupture de la normalité est la composante de base du sensationnalisme en tant que porte ouverte sur l'extraordinaire, le caché et l'anomique*²³ ».

Si le « sensationnalisme » était déjà présent dans les journaux par l'écriture hyperbolique, il prend un essor considérable avec le développement du journalisme de masse au XIX^e siècle, notamment par la possibilité de gros tirage offerte par les progrès techniques, mais aussi par la systématisation de la gravure puis de la reproduction photographique au XX^e siècle qui permettent d'illustrer et de marquer d'autant plus le lecteur. En outre, la concurrence à la presse apportée par la télévision, puis celle présente au sein même de la télévision entre les chaînes privées, et enfin le développement d'Internet et d'une culture de masse jamais vue ont été des conditions à la transformation du contenu médiatique vers un rapport directement émotionnel à l'actualité. L'idée n'est plus de proposer de l'information seule, mais de s'appuyer sur le pathos²⁴ afin d'exploiter les émotions du public pour l'attirer, le happer et finalement lui vendre davantage. Selon Benoît Grévisse, « *[la sensation] est à ce point chevillée dans le mode commercial irréductible du journalisme, que les codes et chartes déontologiques ne pourraient, sous peine de contredire leur*

21 BARTHES Roland, « Structure du fait divers » in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp.188-198.

22 Rapporté entre autres par MILLER Peter in *Author! Screenwriter! : How to Succeed as a Writer in New York and Hollywood*, Avon, Adams Media, 2006, p.166.

23 AWAD Gloria, *Du sensationnel : Place de l'événementiel dans le journalisme de masse*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp.1-16.

L'anomie est notion élaborée par Émile Durkheim définissant la désorganisation sociale résultant de l'absence de normes communes dans une société (Larousse).

24 Selon Aristote, le pathos est l'un des trois moyens de persuasion (avec l'ethos et le logos) du discours rhétorique ; il s'appuie sur l'émotion du public et non sur sa logique pour le persuader, faire naître sa pitié et sa sympathie.

existence même, que définir un journalisme politiquement correct. Condamner explicitement la sensation équivaldrait à priver le journalisme d'un de ses ressorts fondamentaux »²⁵.

Dans la presse, du *Petit Journal* au *Nouveau Détective*, c'est encore par l'image que le crime va être raconté au public, dramatisé et mis en spectacle. Par la gravure d'abord, les unes et quatrièmes de couverture du supplément illustré du *Petit Journal* n'épargnent pas au lecteur la violence des faits divers qu'elles racontent : tous les détails sanglants sont là, tels que l'artiste les a imaginés à partir des faits ; les poses des personnages sont théâtrales, le rendu est spectaculaire et tragique à souhait, le lecteur se retrouve au cœur de l'action macabre et frissonne.



Fig.11 — « Affaire Gouffé », *Le Petit Journal*, supplément illustré, 20 décembre 1890, n°4, p.8.



Fig.12 — L'affaire de Montmoreau, *Le Petit Journal*, supplément illustré, 10 mai 1891, n°25, couverture.

À suite des perfectionnements de l'appareil photographique et de la diffusion des images, la mort, autrefois cachée (souvenons-nous des scènes désertées de la guerre de Crimée par Roger Fenton en 1855²⁶) se dévoile. Avec Weegee (de son vrai nom Arthur Fellig) les années trente voient apparaître dans la presse des scènes de

25 GRÉVISSE Benoît, *Déontologie du journalisme*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, Collection INFO&COM, 2010, p.14.

26 Voir annexe 1, p. // : Roger Fenton et la Guerre de Crimée.

crime pleines de corps encore chauds et d'éclaboussures sanglantes. Le photographe traque le glauque des bas-fonds new-yorkais au Speed Graphic, intercepte la radio policière et perfore la nuit de son flash pour révéler les cadavres des victimes d'accidents, de meurtres et les suicidés. Il documente les conséquences de la misère qu'apporte la Grande Dépression, les ruptures du quotidien, la brutalité de la ville la nuit, la solitude et l'abandon des êtres ; il documente avec frénésie, il montre ce qui sera nettoyé et aura disparu sur les photographies de ses collègues — et ses images satisfont l'œil voyeur des lecteurs. Mais parfois, au-delà du seul témoignage, il met en scène.



Fig.13 — WEEGEE, *Meurtre à Little Italy sur Mulberry Street*, 7 août 1936, 25,7 cm x 20,4 cm, Collection Berinson, Berlin.

Pour la photographie ci-contre, Olivier Lorquin, directeur du Musée Maillol, rapporte²⁷ la composition effectuée par Weegee qui, premier sur les lieux, a déplacé le corps afin de faire entrer les premières lettres du mot « restaurant » (« rest » soit « repos » en anglais) dans son cadre, et a retourné le chapeau pour dramatiser la scène. Weegee efface la frontière entre la fiction et la réalité dans un but sensationnaliste, ne s'arrêtant pas à des questions éthiques ou légales pour « faire son métier ». La photographie du crime n'a ici pas de valeur scientifique et probatoire et est construite via une approche esthétique : à l'instar du meurtrier utilisant les objets qu'il a sous la main pour assassiner (voir *Preuves d'Amour*, p.12), Weegee utilise une démarche similaire pour mettre en scène et susciter l'imagination du

spectateur. De jour comme de nuit, il utilise le flash pour illuminer les corps inanimés, figer les visages des badauds qui l'observent et, en frappant la scène de cette lumière frontale et artificielle, mettre le drame sous un projecteur — dans son travail, scène de crime et scène de théâtre se confondent.

En effet, la composition de l'image est fondamentale et décide de la réception de celle-ci : avec *Cause of death ?*, l'artiste John Hilliard démontre l'effet du cadrage sur les

27 PERRIER Frédéric, « Weegee... The Famous », *Transatlantica* [en ligne], 2007, mis en ligne le 29 janvier 2008, consulté le 2 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/2362>

conclusions et l’imaginaire du spectateur : suivant que le format de l’image et l’emplacement du corps dans celle-ci, suivant les éléments naturels qui lui sont concomitants, l’interprétation des causes de la mort sans contexte écrit est absolument différente et suscite des représentations aux conséquences émotionnelles diverses chez l’observateur : si par exemple le corps est placé dans la partie haute du format vertical, il paraît ainsi comprimé entre la route, élément indiciaire, et le haut du cadre, ce qui incite le spectateur à penser qu’il a été écrasé.



Fig.14 — HILLIARD John, *Cause of death ? (study)*, 1974, 36.5 x 36.5 cm, Richard Saltoun Gallery, Londres.

De haut en bas et de gauche à droite, les hypothèses sur les causes de la mort selon le cadrage : Crushed, Drowned, Burned, Fell [écrasé, noyé, brûlé, tombé].

Dans le long-métrage *Nightcrawler*²⁸, qui s’inspire grandement de Weegee, un caméraman est prêt à tout pour s’assurer l’exclusivité des images de crime et arriver sur les lieux avant la police, si bien qu’il finit par envoyer son collègue se faire tuer pour le montrer en gros plan, agonisant, aux télévisions américaines : tout sens moral, toute empathie sont balayés au profit de la sensation, les frontières de l’éthique journalistique sont repoussées un peu plus à chacun de ses reportages jusqu’à montrer « l’inmontrable », à produire l’impardonnable, à réussir à choquer toujours un spectateur qui s’habitue trop vite à la violence et au pathétisme. Finalement, cette escalade dans le dévoilement des tabous peut s’apparenter à celle induite par le circuit de la récompense présent dans l’addiction sans substance : un stimulus provoque une sensation intense dans un pre-

28 GILROY Dan (réal.), *Nightcrawler*, Open Road Film, 2014, 117 min.

mier temps, ce qui pousse le cerveau à demander la reproduction de ce stimulus et ce jusqu'à son habitude, qui nécessitera alors, pour créer la même sensation, un stimulus plus puissant. Ainsi, si le film atteint des extrémités déontologiques, il aborde de façon réaliste les dérives du sensationnalisme et l'escalade des procédés de monstration de l'image du crime, ainsi que la soumission inconsciente de l'humain à celle-ci. Elle perd sa dimension réelle car elle est composée, et, composée, elle prend des airs de mise en scène mélodramatique et voyeuriste qui permettent au spectateur à la fois un recul sécurisant et une satisfaction scopique.



Fig.15 — GILROY Dan (réal.), *Nightcrawler*, Open Road Film, 2014, 117 min.

Le photographe américain Les Krims exploite cette dernière, utilisant le potentiel voyeuriste de la photographie forensique en la parodiant : avec *The Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders*, il met en scène une série d'assassinats étrangement signés par une marque de pancakes populaire. Sur ses victimes, des femmes hypersexualisées et souvent sans visages, il verse du sirop de chocolat *Hershey's* pour symboliser le sang. Les Krims crée ses images avec une perversité et une ironie assumées : autant dans *Stack O'Wheats* que dans la photographie suivante, il utilise l'absurde pour dédramatiser l'extrême violence physique et sexuelle de ses compositions, et il érotise volontairement le (probable) viol et le meurtre — dans le livret explicatif associé au coffret photographique de *The Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders*, le critique Robert Sobieszek écrit : « *the postures are far less telling of struggle than of surrender, provacativeness, and sensuality [...] There is a chance that discrete pleasure will be received from this portrayed transgression of another body — a profound ecstasy...*²⁹ ». À l'inverse absolu du travail de Camille Gharbi cité précédemment,

29 Cité par CLARKE D.A. in « The Incredible Case Of The Stack O'Prints Mutilations », *Quest: A Feminist Quarterly*, 5, n°3, 1981, pp. 81-91.

La scène de crime : une construction visuelle narrative

les photographies de Les Krims accusent leurs victimes d'avoir provoqué la violence, et invitent les acheteurs du livre à créer leurs propres victimes, à composer leurs propres scènes, en leur fournissant avec l'exemplaire un paquet de *Stack o'Wheats* et une boîte de *Hershey's Chocolate Syrup*. Chez Les Krims, le meurtre est pornographique, la violence est lubrique — il fait appel à la pure pulsion scopique, construisant ses images d'un point de vue littéralement dominant, étendant ses « cadavres » dans des poses suggestives, les couvrant d'un sang en chocolat qui invite à la dévoration.



Fig.16 — KRIMS Les, *The Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders*, 1972.



Fig.17 — KRIMS Les, *Pussy and Crime Scene Fiction with Visible Tampon String Clue*, Pleasantville, New York, 1969.

L'appel aux émotions par le regard *via* la composition visuelle est également, dans un autre domaine, le ressort du *Nouveau Détective*, dont les affaires sont scénarisées à outrance par les textes, hyperbolisées par les titres, mises en exergue par le graphisme et la typographie (couleurs vives et primaires, majuscules, citations morbides, usage de la ponctuation, surlignage...). Aux côtés des images montrant finalement peu, ils invoquent des représentations mentales effroyables.

Le *Nouveau Détective*, à l'instar de tous les autres médias français, se place en réalité dans une situation où les images des victimes sur la scène de crime ne peuvent être dévoilées pour des raisons légales³⁰. Puisque le travail « à la Weegee » est impubliable sous peine de poursuites, le journaliste doit trouver d'autres manières de marquer les esprits, d'autres choses à montrer pour donner corps à la réalité de l'événement. Les séries policières ont participé à forger un imaginaire de la scène de crime pour le spectateur : images des techniciens de la police scientifique, visages masqués dans leurs combinaisons blanches intégrales, lieux sinistrés derrière un ruban jaune flottant au vent, scellés rouges, uniformes policiers formant un cordon, traces de sang encore présentes... Ces images donc, sont porteuses de sens, glaçantes car évocatrices d'une horreur qui nous est cachée ; associées aux photographies d'archive des victimes — à l'instar du traitement par *Paris Match* de l'affaire Grégory — elles permettent de suggérer sans montrer, en laissant au spectateur un travail d'imagination qui ne sera pas limité, encadré, censuré par l'image du crime lui-même, et s'avérant peut-être, en fin de compte, plus frappant. Dans la une du *Nouveau Détective* ci-contre, c'est le télescopage entre le titre horrifiant et le visage radieux des enfants qui est choquant : ce n'est pas via une vision morbide directe que l'émotion est provoquée — comme chez Weegee — mais par un biais indirect qui s'appuie sur l'imagination pour sonder les noires profondeurs de l'âme humaine, que la réalité — et la photographie, comme témoignage de la réalité — échouent finalement à montrer.

Il est à noter que l'être humain, dans notre société actuelle occidentale du moins, entretient un rapport étrange avec la mort : elle est absolument taboue lorsqu'elle renvoie à la fin, à la fatalité inévitable, mais elle est excessivement présente lorsqu'elle est pétrie de violence : conflits, catastrophes, attentats, meurtres... Peut-être parce que ces circonstances sont exceptionnelles et laissent à l'humain un échappatoire, tout en lui procurant une vive émotion. L'événement est glaçant mais ne le concerne pas directement et, finalement, le rassure même, en le renvoyant à sa propre sécurité. Les fictions criminelles tirent probablement une partie de leur succès de ce paradoxe : elles



Fig.18 — *Le Nouveau Détective*, n°1911, 10 juillet 2014, Paris, Éditions Nuit et Jour.

30 Article 227-24 du *Code Pénal*, modifié par la loi n°2014-1353 du 13 novembre 2014 - art. 7. [en ligne], URL : https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=C0955768B9F8468C9E97ED556960A8A3.tplg-fr21s_3?cidTexte=LEGITEXT000006070719&idArticle=LEGIARTI000029759773&dateTexte=20200510&categorieLien=id#LEGIARTI000029759773

permettent de rompre le quotidien sans conséquences et de renforcer le sentiment de sécurité. Les livres d'Agatha Christie et leurs adaptations en séries et films, les épisodes des *Enquêtes de Morse*³¹, des *Enquêtes de Vera*³², des *Enquêtes de Murdoch*³³ ou de *Miss Fisher Enquête*³⁴, mais également des *Experts*³⁵ ou de *NCIS*³⁶ promettent ainsi des images rassurantes, des motifs fiables ou chaque énigme sera résolue et chaque coupable arrêté — des escapades, finalement, dans des comportements déviants, avec toujours un rétablissement de l'ordre habituel des choses à la fin de l'épisode.

1.3. La curiosité moteur de l'enquête

1.3.1. Nécessité de l'enquête

L'objectif de l'enquête est en partie ce rétablissement de l'ordre, à travers une recherche méthodologique qui repose sur l'accumulation d'informations indiciaires, l'audition de témoins et enfin la mise en lien des éléments mentionnés. La définition de l'enquête est la recherche de la vérité (ce qui, nous le verrons, est une question presque philosophique), c'est-à-dire la résolution par une opération de l'esprit d'une situation ou d'un problème ardu. L'enquête policière concrétise une méthodologie herméneutique de la recherche de la vérité, vérité qui, dans ce cas précis, pourrait se résumer par la réponse aux questions suivantes : « Quand ? Comment ? Qui ? Pourquoi ? ». Mais pourquoi enclencher ce processus de recherche, pour quelles raisons effectuer une enquête criminelle, et quels besoins satisfait-elle ? En réalité, son rôle est avant tout social : par l'investigation naît la possibilité de comprendre l'acte meurtrier, ou d'approcher une compréhension des raisons — du mobile — du crime. On questionne l'inexplicable pour y trouver du sens, pour le rationaliser et le catégoriser, car l'événement criminel est « *pleinement vécu comme un signe dont le contenu est cependant incertain*³⁷ ». Comme le fait divers, à qui il est nécessairement lié, l'événement criminel préserve « *au sein de la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel, de l'intelligible et de l'insondable ; et cette*

31 LEWIS Russel (créa.), 2013, 7 saisons, ITV, Royaume-Uni.

32 COLLINS Elaine (créa.), 2011, 9 saisons, ITV, Royaume-Uni.

33 JENNINGS Maureen (créa.), 2008, 13 saisons, UKTV et ITV, Canada.

34 JENNINGS Maureen (créa.), 2012-2015, 3 saisons, ABC1, Australie.

On notera l'intérêt porté à l'investigation dans les traductions françaises de ces séries, respectivement nommées *Endeavour* ; *Vera* ; *Murdoch Mysteries* et *Miss Fisher's Murder Mysteries*. La répétition du mot « enquête » rassure le spectateur français en « classant » ce type de séries télévisées dans un genre familial centré sur la résolution de l'affaire et non sur la morbidity du crime. Les titres originaux, eux, se concentrent sur le personnage principal du détective (reprenant la formule Sherlock Holmes), y ajoutant parfois le mot « mystère » qui donne un sens bien différent du titre français.

35 DONAHUE Ann, MENDELSON Carol et ZUIKER Anthony (créa.), 2000-2015, 15 saisons, CBS, États-Unis.

36 MCGILL Donn et BELLISARIO Donald (créa.), 2003, 17 saisons, CBS, États-Unis.

37 BARTHES Roland, « Structure du fait divers » in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 188-198.

ambiguïté est historiquement nécessaire dans la mesure où il faut encore à l'homme des signes (ce qui le rassure) mais où il faut aussi que ces signes soient de contenu incertain (ce qui l'irresponsabilise)³⁸ ».

L'enquête porte elle aussi ce double rôle. Tout d'abord, elle doit rassurer : à travers elle, on souhaite trouver de la logique dans le crime par un réseau de causes-conséquences qui, en l'expliquant, le met à distance, lui donne la dimension d'un avertissement et le défait de son caractère inéluctable pour tous, si tant est que tous prennent leurs précautions. Ensuite, l'enquête doit déresponsabiliser la société en désignant un coupable, séparé de la masse par son individualisation, et le condamner, le déclarant ainsi inapte à la vie en société. C'est, pour la justice, cette sécurité qui est considérée comme l'objectif premier de l'enquête : par l'arrestation du coupable, on explique son geste, on l'empêche de nuire et on rassure la population. Au-delà de cette volonté de sécuriser l'espace social et de distinguer l'élément « déviant » de la société, l'apaisement des tensions du groupe apeuré passe également par la punition de l'assassin. La justice est aussi une instance punitive qui, par une vengeance rationalisée, fait payer le crime au coupable pour réparer sa faute, satisfaire l'opinion publique et décourager les potentiels criminels.

C'est pourquoi en Europe et en Amérique du Nord, dans un XIX^e siècle en pleine mutation, le combat contre le crime est devenu si essentiel et a profité des avancées techniques exceptionnelles. À cette époque, l'industrialisation de masse transforme et recompose la société de son entier ; la croissance crée une instabilité sociale et politique forte, une polarisation radicale des différentes opinions, une misère sociale et une hausse de la criminalité populaire et politique. En parallèle d'un État qui souhaite sécuriser, rassurer et calmer la population afin d'étouffer des révolutions dans un monde devenu illisible et en dysfonctionnement, les disciplines de recherche tentent, elles, de décrypter, d'interpréter et de rendre intelligible ce nouveau paradigme. Dans ce terreau fertile au développement des sciences humaines, c'est bien le crime qui va être le champ privilégié de l'expérience des nouveaux savoirs : ainsi, on lui applique les principes de l'anthropologie, de l'anthropométrie et des nouvelles « sciences » que sont la phrénologie et la physiognomonie³⁹. La volonté est moins de trouver le coupable d'un crime que d'établir un « type criminel » afin de prévenir le crime à l'avenir : la photographie, témoin idéal, rentrera dans le champ scientifique de la criminologie également par ce biais. Plus qu'un moyen d'identification, elle devient avec le physicalisme de Cesare Lombroso (*L'Homme Criminel*, 1878) un moyen d'étude de l'humain et de sa capacité au crime. Lombroso présente celle-ci comme innée et directement visible dans la physio-

38 *Ibid.*

39 La physiognomonie et la phrénologie sont des disciplines similaires défendant la thèse d'une expression directe des caractéristiques psychologiques et intellectuelles d'un individu dans sa physionomie, notamment à travers les excroissances et « bosses » de son crâne.

nomie des prévenus, s'opposant à la pensée majoritaire de l'époque qui y associe l'influence du milieu social — la pensée de Lombroso et des phrénologues, fondée sur des théories telles que la dégénérescence et le racialisme, a permis de justifier « scientifiquement » le racisme pendant plus d'un siècle.



Fig.19 — Types de criminels meurtriers, planche n°59 issue de *L'Homme Criminel*, LOMBROSO Cesare, 2e édition, 1895.

On peut remarquer l'absence de standardisation des clichés dans la taille et l'orientation des visages alors même que la démarche de Lombroso, médecin légiste et criminologue, se voulait anthropométrique. Par l'utilisation d'une lumière directe qui produit un fort contraste sur les différentes « bosses » des visages, il met en exergue les caractéristiques morphologiques de ses sujets qu'il considère comme des preuves indubitables de leurs déviations. Les traits de visage pouvant se transmettre génétiquement, Lombroso considérait la tendance au crime innée et héréditaire, due à une régression évolutive ou à un stade moins avancé de l'évolution, évolution dont le point culminant serait l'homme blanc, au visage fin, symétrique et au front haut. Les traits caractéristiques de l'homme prédisposé au crime sont par exemple, selon le criminologue, un front bas, l'arcade sourcilière surdéveloppée et la mâchoire proéminente — et puisque la théorie de Lombroso est foncièrement raciste, ce sont des traits que l'on retrouve plus généralement chez l'humain non-caucasien.

Bien avant la cartographie de « l'homme criminel », le lieu du crime a longtemps été le terrain privilégié de l'enquête. Le dessin judiciaire précède la photographie de scène de crime : comportant cartes, plans, relevés géométriques et croquis sommaires, il intervient dès l'arrivée du magistrat sur les lieux afin de dresser un inventaire des traces et de les conserver. La topographie de la scène de crime vient étayer l'enquête inquisitoriale qui faisait autorité en France depuis 1260, date à laquelle Saint-Louis supprimait la « preuve irrationnelle » (duel, serment et ordalie) par la déposition de témoins et l'examen de documents liés à la victime⁴⁰. L'analyse du lieu accentue la rationalité judiciaire et objective les « circonstances qui l'accompagnent » comme « celles qui résultent de l'agression,

40 THIBOUT Georgette, *Le Siècle de Saint-Louis*, Paris, Hachette, 1970, p.218.

de la qualité des armes & des instruments dont on est s'est servi, du temps, du lieu, de la qualité des blessures, & de l'endroit du corps où elles ont été faites⁴¹ ». L'état des lieux du crime, inscrit par le magistrat dépêché, rend compte de ce que celui-ci a vu, recherché, repéré, avec ses propres yeux. Au-delà du témoignage, c'est l'examen visuel des traces, indices et plans des lieux qui permet le travail de résolution, et c'est bien la photographie qui cristallise le travail du regard de l'enquêteur.

1.3.2. Regard actif

Un fantasme conglobe l'importance du lien entre témoignage et image du crime au XIX^e siècle : l'optogramme. Dans les années 1850 apparaît en effet l'idée, dans plusieurs journaux scientifiques et pseudo-scientifiques, que la photographie de la rétine d'une victime de meurtre prise à l'aide d'un microscope dévoilerait la dernière image vue par ladite victime — idéalement, son meurtrier⁴². L'hypothèse est maintes fois défendue aux cours des années qui suivent, où la photographie est encore mystérieuse et pleine de promesses d'enfin voir l'invisible. Un article de 1863 résume ainsi l'optogramme :

« Si donc on reproduit par la photographie les yeux d'une personne assassinée et si l'on opère dans les 24 heures du décès, on réfléchit sur la rétine au moyen du microscope l'image du dernier objet qui s'est présenté devant les yeux de la victime. Or, dans cet instant suprême, c'est le meurtrier contre lequel ses regards, ainsi que ses efforts, se sont instinctivement dirigés. Voici donc une nouvelle et importante application de la photographie, qui déjà rendait de grands services à la justice.⁴³ »

L'hypothèse, bien que réfutée en 1869 par un médecin qui a reproduit des dizaines de fois l'expérience, le Dr. Vernois⁴⁴, a subsisté dans la croyance populaire, si bien que la sociologue Véronique Champion-Vincent rapporte deux affaires criminelles en France dans les années 1990 où le meurtrier a mutilé les yeux de sa victime afin de ne pas y être reconnu⁴⁵. La photographie ouvre au XIX^e siècle de nouvelles perspectives de fixation des images et de la vision, promettant pour certains, comme Cesare Lombroso, le dévoilement des images mentales qui seraient contenues dans l'œil (psychophotographie). Avec ces théories, l'œil de la victime devient un dispositif photographique en lui-même, et la

41 MUYART DE VOUGLANS Pierre-François, *Les lois criminelles de France dans leur ordre naturel*, Paris, Merigot, Crapart et Morin, 1780, p.12. [en ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566322j.texteImage>

42 Voir également, à l'inverse, le cas de Robert Ben Rhoades (Annexe 2 p./).

43 « Ce qu'il y a dans les yeux d'un mort », *Le Publicateur des Côtes du Nord*, 26 septembre 1863, p.3.

44 VERNOS Maxime (Dr), « Étude photographique sur la rétine des sujets assassinés » in *Revue photographique des Hôpitaux de Paris* 2 (1870) p.73-82.

45 CAMPION-VINCENT Véronique, « L'œil révélateur » in *Cahiers Internationaux De Sociologie*, vol. 104, 1998, pp. 55-75 : Affaire Sarre, mars 1990 et Affaire Enam-Ambang, novembre 1993.

ré tine une plaque sensible qui ne peut être impressionnée que par la violence de l'acte fatal et développée qu'à travers le boîtier photographique lui-même. L'acte meurtrier produirait ainsi son propre enregistrement sous la forme d'une dernière image, muette et latente, qui nécessiterait l'ouverture du dispositif (l'œil) et son « développement » par la reproduction photographique pour être analysée et former ainsi une preuve indubitable de l'acte et de l'identité du meurtrier. Alors, à l'instar de l'œil que l'on décortique pour y trouver la preuve de culpabilité, la photographie imprime les traces du coupable et décortique le lieu du crime pour mieux lire dans ses entrailles : elle fige, dévoile et brouille une temporalité que l'on croyait linéaire.

« Ce n'est pas en vain qu'on a comparé les clichés d'Atget au lieu du crime. Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu du crime ? Chacun des passants n'est-il pas un criminel ? Le photographe — successeur de l'augure et de l'haruspice — n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ? »

— Walter Benjamin⁴⁶

Le photographe est un détective qui rassemble des signes par le regard et met ainsi en rapport des évidences. Dans la démarche photographique du technicien de scène de crime, c'est le regard qui choisit l'élément ; dans la démarche de l'enquêteur qui observe la photographie, c'est le regard qui fait le lien, qui rassemble, qui projette ce qui n'est pas directement perçu.

Ainsi, dans son travail photographique *Mysteries* (1973-1980), Mac Adams nous invite à penser chaque lieu comme une scène de crime : en associant ses images en diptyque avec des éléments qui leur sont communs, il demande à l'observateur un travail intellectuel d'observation puis de mise en relation des indices (révélateurs ou trompeurs) qu'il a disséminés dans chaque image afin de comprendre le sens du tableau global, de trouver le coupable du crime. Chacune des photographies de *Mysteries* pourrait être prise sans arrière-pensée et traitée comme une prise de vue du banal, cependant leur association explicite la polysémie qui leur est inhérente. L'image ne fait sens que lorsqu'elle est associée à son pendant, comme l'indice du crime n'est indice que dans sa comparaison avec les autres éléments trouvés sur le lieu du méfait.

Dans l'œuvre «The Gardener» ci-dessous, l'œil de l'observateur remarque dans un premier temps la similarité de format et le noir et blanc. En effectuant des allers-retours avec son regard, il cherche à créer des passerelles entre les éléments et à les comprendre comme des signes : la composition chaotique de la première image et la stabilité

46 BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* [En ligne], Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 08 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>

de la seconde, la trace brillante de botte et, en face, la botte à la semelle correspondante ; le mouvement similaire de la main de la femme sur le portrait et de la jeune fille ; l'intimité du contact de l'homme avec celle-ci et l'alliance à son annulaire ; le bouton manquant sur sa chemise et présent sur le sol, près du portrait au verre brisé ; l'étui vide et la broche, présente sur le portrait de la femme et sur la chemise de la jeune fille. Chaque nouvelle association d'indices, mis préalablement en lien par l'action du regard, vient conforter la suspicion de l'observateur qui, après analyse, imagine la scène suivante : un homme assassinant sa femme et offrant la broche de celle-ci à sa jeune maîtresse.



Fig.20 — ADAMS Mac, « The Gardener » issu de *Mysteries*, 1978

C'est, après l'action du regard, le travail d'imagination qui permet à l'observateur de comprendre l'image comme une énigme, puis de tenter de la résoudre. On retrouve,



Fig.21 — EVANS Arthur, *David Hemmings in "Blow-Up"*, 1966

de façon plus ambiguë, le même système dans le film *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni. Le photographe, personnage principal, y effectue une démarche d'enquête, menée par le regard, consolidée par la pensée : d'abord intrigué par un élément secondaire dans une de ses images, il tente de concrétiser l'indice par une succession d'agrandissements afin de justifier son intuition qu'il s'agit en effet d'un cadavre. L'intrigue questionne l'étude sémiologique de l'image : la scène de crime que le pho-

tographe, en agrandissant ses images, voit ou croit voir dans différents agglomérats de grains d'argent, est-ce une construction de son imagination ? S'il trouve en effet un cadavre dans le parc, celui-ci a disparu au matin — à l'instar de l'image, ambiguë et trompeuse, la réalité est impalpable et intangible. Dans l'image et dans le crime, rien n'est signifiant sans contexte. Et, dans la scène finale, c'est grâce au contexte du court de tennis que le personnage interprète l'action virtuelle du jeu invisible, et la fait exister.



Fig.22 — WESSEL Henry « Incidents No.5 », issu de *Incidents*, 2012



Fig.23 — WESSEL Henry « Incidents No.6 », issu de *Incidents*, 2012

La photographie ne se livre pas en totalité et spontanément, sa surface doit être explorée conjointement par le regard et l'intelligence pour se dévoiler. Dans la série *Incidents* de Henry Wessel ci-dessus, une fois repéré l'élément commun de la voiture, l'observateur associe inévitablement ces deux images comme un champ/contre-champ d'une même action, bien que les photographies aient des contextes de prise de vue bien différents. Les gestes et les expressions figées dans la stupéfaction dirigent l'interprétation vers celle de l'événement tragique. Une image, prise seule, est ambiguë car polysémique — associée à une autre, elle prend fatalement un sens particulier, et l'artiste ici dirige l'observateur vers une interprétation volontairement erronée et noire de l'anodin et de l'innocent. Les rapprochements visuels constituent des débuts d'intrigues fourmillant d'un potentiel narratif abandonné entièrement aux spéculations créatives du spectateur. Les séries *Incidents*, *Sunset Park* et *A Dark Thread* d'Henry Wessel, toutes organisées selon un ordre précis, incitent l'observateur à trouver des correspondances, causes et conséquences dans les images puis, encadré par le contexte du film noir, invité à la fiction, à effectuer des sauts imaginatifs dans la fatalité mystérieuse du thriller. L'enquête est portée par un travail fondamental du regard qui, devant l'issue toujours tragique du récit criminel, va permettre le mouvement inverse de reconstruction des événements ; c'est donc naturellement à travers celui-ci que vont se développer les facultés de recherche dans l'étude de la scène de crime.

II. Composition de l'image forensique

Le terme forensique, aujourd'hui utilisé largement par les instances policières, est un anglicisme provenant de « forensic », mot issu du latin « forum » (place publique, lieu de jugement) et désignant toutes les méthodes scientifiques utilisées dans une démarche d'investigation judiciaire. L'arrivée de la photographie dans le champ juridique a bouleversé la culture de l'enquête basée essentiellement sur le témoignage jusqu'alors et a créé de multiples débats vis-à-vis de sa qualité probatoire. Rationalisée, systématisée, son utilisation est aujourd'hui au cœur de l'enquête criminelle et sa présence inséparable de la scène de crime. Nous nous intéresserons dans cette partie à l'évolution de la place de la photographie dans le champ de l'investigation, ainsi qu'au pouvoir qu'elle détient en proposant une vue d'ensemble d'éléments causaux, qui seront autant de traces de temps, d'identité et de sens, dans le seul espace de la scène de crime.

II.1. L'image comme preuve décisive et incriminante

II.1.1. L'entrée de la photographie dans le champ probatoire

L'arrivée de la photographie au XIX^e siècle sonne le glas de la toute-puissance du témoignage oral : selon Edmond Locard, fondateur du premier laboratoire de police scientifique en 1910, elle est un « *témoin qui n'oublie plus et ne saurait tromper*⁴⁷ ». Si l'institution judiciaire vit de l'intérêt à la photographie dès sa présentation à l'Académie des Sciences en 1839, c'est que l'interdiction en 1832⁴⁸ des pratiques barbares d'essorillement⁴⁹ (déjà délaissé alors) et de marquage au fer rouge des récidivistes avait laissé la police dans l'incapacité de les identifier, de les surveiller et de les condamner en conséquence. C'est d'ailleurs dans le système pénitencier que l'identification par la photographie fait ses premiers pas en France : en 1851, Louis Mathurin Moreau-Christophe, alors inspecteur général des prisons, propose de réaliser des daguerréotypes des détenus qui s'apprêtent à être relâchés et de leur associer une fiche signalétique. Le rédacteur en chef de *La Lumière* écrit à ce sujet :

« *Il y a quelques jours, l'Assemblée Nationale racontait un fait, qui prouve une fois de plus*

47 LACASSAGNE Alexandre et LOCARD Edmond, *Alphonse Bertillon : l'homme, le savant, la pensée philosophique, par le Professeur A. Lacassagne ; l'œuvre d'Alphonse Bertillon par Edmond Locard*, Lyon, 1914, 28 p.

48 Loi du 28 avril 1832, à consulter en ligne (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54717901/f35>).

49 L'essorillement pratique consistant à couper une oreille du prévenu, comme supplice et marque de reconnaissance en cas de récidive, presque abandonnée à partir du milieu du XVI^e siècle et remplacée par le marquage au fer (SCHNAPPER Bernard, « La justice criminelle rendue par le parlement de Paris sous le règne de François 1^{er} », in *Revue Historique de Droit Français et étranger* (1922-), Quatrième Série, 52, no. 2, 1974, p. 252-284, [en ligne], consulté le 7 mars 2020. URL : www.jstor.org/stable/43845967).

l'utilité de la photographie. Un malfaiteur avait été arrêté. Examen attentif, confrontations, interrogations, recherches dans les dossiers de la police, rien ne put faire reconnaître son identité ; et pourtant il mettait à la cacher un soin qui annonçait de coupables antécédents. Enfin, en désespoir de cause, on eut recours à la photographie. Le portrait du prisonnier fut tiré à plusieurs exemplaires, et envoyé aux commissaires de police des villes où l'on présumait qu'il avait résidé ; ce moyen eut un plein succès. Les agents de police de Nantes reconnurent dans cette épreuve les traits d'un malfaiteur dangereux, à la recherche duquel ils étaient depuis longtemps. Nous espérons que ce succès fera adopter définitivement le système de photographie signalétique, si sagement proposé par M. Moreau-Christophe, et dont nous avons plus d'une fois entretenu nos lecteurs.⁵⁰ »

Les prises de photographies instiguées par Moreau-Christophe sont d'abord limitées aux grands criminels puis, en conséquence des événements de la Commune, la justice militaire demande la systématisation de la prise de clichés pour les condamnés à plus de six mois d'emprisonnement (circulaire du 11 août 1871). Cependant, les conditions de prises de vues différentes et les critères esthétiques et techniques choisis arbitrairement rendent la plupart des clichés inexploitable. C'est pourtant l'identification des récidivistes qui va être la raison principale de l'entrée de la photographie dans le système judiciaire avec la création, en 1874, du premier service photographique à la Préfecture de Police de Paris.

C'est dans le contexte du développement des savoirs et sciences anthropologiques du XIXe siècle, et en s'inspirant notamment des ouvrages du statisticien Adolphe Quetelet (*Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou Essai de physique sociale* en 1835 et *Anthropométrie, ou Mesure des différentes facultés de l'homme* en 1870) qu'Alphonse Bertillon, alors commis aux écritures, propose un système méthodique d'anthropométrie pour reconnaître et identifier les récidivistes à partir de 1882. En 1888, Bertillon met en place une rationalisation des procédés photographiques du service de la préfecture de police et publie, en 1890, l'ouvrage *La Photographie Judiciaire*, posant les bases de la photographie de scène de crime et tentant d'atteindre une objectivité absolue. Il y écrit :

« En dehors des affaires exclusivement d'identité, la Photographie judiciaire intervient également pour toutes les causes criminelles et civiles où il importe de conserver une vue exacte, complète et impartiale des locaux, des choses et des êtres. Tel détail, négligé par tout le monde, mais scrupuleusement enregistré par la Photographie, peut acquérir dans la suite une importance capitale. Dès maintenant on prévoit l'époque où tous les officiers de police devront être munis de petits appareils de Photographie instantanée et seront astreints, toutes les fois que la chose pourra se faire, de joindre une vue des lieux à leurs procès-verbaux de constatation.⁵¹ »

50 LACAN Ernest, « Photographie signalétique », *La Lumière*, Paris, 31 mars 1855, 5e année, n° 13, p. 50.

51 BERTILLON Alphonse, *La photographie judiciaire : avec un appendice sur la classification et l'identification an-*

Photographier la scène de crime est alors conçu comme un moyen d'offrir à l'enquêteur, puis au juge et aux jurés, une meilleure compréhension spatiale du déroulement du drame, une fixation pérenne de la scène vouée à être transformée et une visibilité des indices en vue de leur exploitation. On pourra noter que l'acceptation par ces mêmes instances de la qualité probatoire de la photographie n'a pas été évidente jusqu'au début du XX^e siècle en France, et a fait débat aux États-Unis jusque dans les années 1950⁵². Lors de son apparition dans les affaires criminelles, elle est défendue par les uns comme une preuve pertinente dans sa qualité de reproduction mécanique de la nature : un « *miroir doté de mémoire*⁵³ », « *plus qu'une copie, un fac-similé*⁵⁴ », ou encore selon Edgar Allan Poe une « *vérité même dans toute la suprématie de sa perfection*⁵⁵ » ; mais elle est refusée par les autres comme potentiellement trompeuse puisqu'elle n'est que représentation de la nature, et de ce fait elle est également une image construite et cadrée, modifiable, mensongère. Un magazine américain, le *Humphrey*, écrit en 1852 : « *En France (...) les avocats utilisent le daguerréotype comme un moyen plus éloquent que leurs plaidoiries pour convaincre les juges et jurés*⁵⁶ ». Le journaliste parle ici des vues de la scène réalisées a posteriori par des photographes dépêchés par les avocats ce qui, fin XIX^e aux États-Unis, sera finalement monnaie courante, impliquant la fabrication d'images par les deux parties : pour eux, « *se préparer pour un procès revient à forger, à créer une représentation. La preuve devient un élément à construire autant qu'à collecter* » rapporte Jennifer L. Mnookin⁵⁷. Selon le juge Charles J. Felger, la photographie ne parle pas d'elle-même et nécessite, à l'instar des autres formes de témoignage, une interprétation d'expert⁵⁸. En effet, la photographie est à la fois dévoilement et masque, en ce qu'elle est un choix conscient du photographe ; elle nécessite une révélation que seules une expertise et une authentification peuvent donner. Il faut d'abord douter de l'image pour ensuite lui conférer de la vérité, comme nous le rappelle Arthur Conan Doyle dans *Le Signe des Quatre* (1890) : « *when you have eliminated the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth*⁵⁹ ».

thropométriques, Paris, Gauthier-Villars et Fils, Bibliothèque Photographique, 1890.

52 MNOOKIN Jennifer L., « Image of truth : photographic evidence and the power of analogy », *Yale journal of law and the humanities*, n°1, New Haven, 1998.

53 WENDELL HOLMES Oliver, « The Stereoscope and the Stereograph », *Atlantic Monthly*, n°738, Boston, 1861.

54 Mémoire judiciaire de Maître Plaintiff, *Trial Records : Verran v. Baird*, Supreme Judicial Court Records, Social Law Library, Boston, 1889

55 POE Edgar Allan, « The Daguerreotype », *Alexander's Weekly Messenger*, Philadelphie, 15 janvier 1840

56 *Humphrey's Journal* 175, cité par MNOOKIN Jennifer L. dans « Image of truth : photographic evidence and the power of analogy », *Yale journal of law and the humanities*, n°1, New Haven, 1998, p.8

57 MNOOKIN Jennifer L., « Image of truth : photographic evidence and the power of analogy », *Yale journal of law and the humanities*, n°1, New Haven, 1998

58 *Ibid.*

59 CONAN DOYLE Arthur, « The Sign of the Four » in *Lippincott's Monthly Magazine*, Philadelphia, Lippincott & Co, 1890, p.111

« Une fois que vous avez éliminé l'impossible, ce qui reste, aussi improbable qu'il puisse paraître, doit être vrai » [tra-

Dans ce contexte de remise en cause de la valeur testimoniale de la preuve, et en particulier de la preuve photographique, de nombreux acteurs vont travailler à l'uniformisation des conditions de prises de vue dans un désir d'objectivité et de défense de sa valeur probatoire : notamment, en France, Alphonse Bertillon et Edmond Locard ; en Suisse, l'élève de Bertillon Rodolphe A. Reiss ; en Grande-Bretagne Francis Galton et Edward Henry. On souhaite désormais « *montrer sans critère esthétique et témoigner sans critère moral* », faire régner l'ordre dans une scène d'éparpillement. Pour Reiss, qui crée la première chaire universitaire de police scientifique, la photographie est un élément indispensable à l'enquête, il s'agit d'un « *enregistreur automatique et impartial*⁶⁰ ». Avec ces précurseurs qui défendent ardemment la photographie, celle-ci va s'imposer comme l'instrument essentiel d'une nouvelle démarche policière qui révélera et analysera des détails, détails dont une lecture scientifique et logique permettra ensuite de décupler les élucidations d'affaires. La scène de crime devient, au début du XX^e siècle, le centre des investigations, le lieu de constatation des traces de l'auteur et de la victime et de l'analyse du contexte de ces traces par la photographie.

II.1.2. La photographie, fondement de l'enquête moderne

Le protocole photographique exposé par Bertillon dans *La Photographie Judiciaire* propose une quantification de l'image et une topographie précise du lieu pour rendre avec exactitude les volumes, dispositions et dimensions des éléments (position du corps, objets indiciels...). Il utilise pour cela un appareil de photographie métrique Lacour-Berthiot de format 30x30 cm, à foyer fixe, avec sa trousse d'objectifs grands angulaires très diaphragmés afin d'avoir une vue d'ensemble nette relativement étendue. En partant du cliché métrique obtenu et en tirant mathématiquement des lignes grâce à un abaque redresseur, il reconstitue la profondeur et l'élévation et obtient directement le plan architectural du sol : les photographies sont alors entourées d'un « encadrement perspectométrique », d'une échelle métrique et de graduations centimétriques. Afin de reconstituer l'ensemble de l'action passée en imagination et de la situer spatialement, « *la première des photographies qu'on fait sur le lieu d'un crime [...] est une vue générale*⁶¹ » explique Rodolphe A. Reiss en 1903. L'idée de Reiss est d'avancer ensuite jusqu'aux vues de détails, afin d'accumuler des données quantifiables et « objectives » — la méthode de Bertillon était davantage synthétique, mais c'est celle de Reiss qui perdurera et posera les bases de la photo-

duction de l'autrice]

60 DUFOUR Diane, *Images à charge — la construction de la preuve par l'image*, Paris, Le BAL et Éditions Xavier Barral, p. 7.

61 REISS Rodolphe Archibald, *La Revue suisse de photographie*, Genève, 1903 cité par CASTRO Teresa in « Une cartographie du crime : les images d'Alphonse Bertillon », *Criminocorpus* [en ligne], mis en ligne le 6 Mai 2011, consulté le 4 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/354>

graphie forensique actuelle.

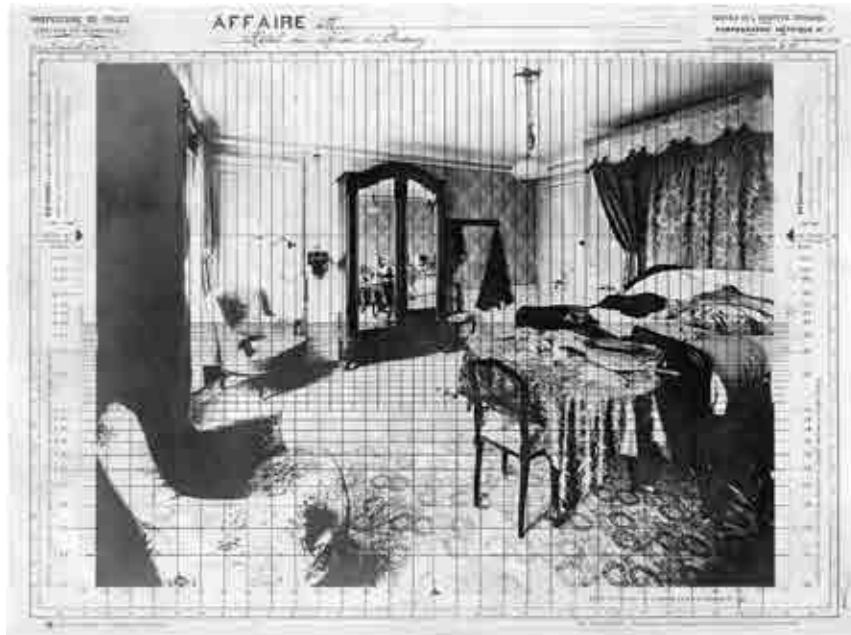
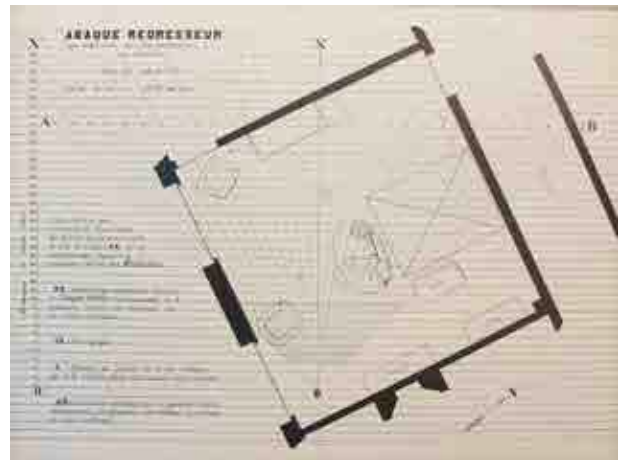


Fig.24 — BERTILLON Alphonse, *Photographie métrique d'un intérieur avec réticules pour la transformation en un plan d'architecte (hôtel du quai d'Orsay, 5 avril 1904)*, Préfecture de police de Paris, service de l'Identité judiciaire.



Fig.25 — Extraits de *La photographie judiciaire : avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, BERTILLON Alphonse, Paris, Gauthier-Villars et Fils, Bibliothèque Photographique, 1890.



Si les clichés de scènes de crimes sont en Europe, avant leurs règles imposées par les criminalistes, davantage des moyens d'appel à l'émotion des juges, la photographie métrique met à distance cette même émotion, la refoule en permettant à l'œil de se concentrer sur des indices et d'oublier l'horreur. Sa lisibilité repose sur son observateur car elle demande une coïncidence entre l'œil de celui-ci et l'objectif de l'appareil : l'image doit, selon Bertillon, « occuper devant l'œil la position exactement symétrique à celle du cliché dont elle provient ». La question du point de vue adopté est essentielle dans la rationalisation de

la photographie par Bertillon. Il choisit une distance au sol de 150 cm avec ses chambres métriques pour le lieu afin de faciliter les calculs (la surface sensible doit être placée à une distance égale au dixième de la hauteur de l'objectif au-dessus du sol, sachant que le plus petit tirage focal est de quinze centimètres) tout en gardant une vue d'ensemble ; de 165 cm au-dessus du cadavre avec son appareil « plongeur » (mis sur le marché en 1907) et de quinze centimètres au-dessus du sol pour les photographies stéréométriques du cadavre (voir photographies page suivante). Cet appareil « plongeur » permet, « *par suite d'une disposition spéciale, [...] sans toucher au corps et sans modifier la distance qui le sépare de l'objectif, de prendre des photographies dont les dimensions varient comme si l'objectif avait été éloigné ou rapproché*⁶². » ; ses différents tiroirs en bois sont ensuite remplacés par un soufflet.

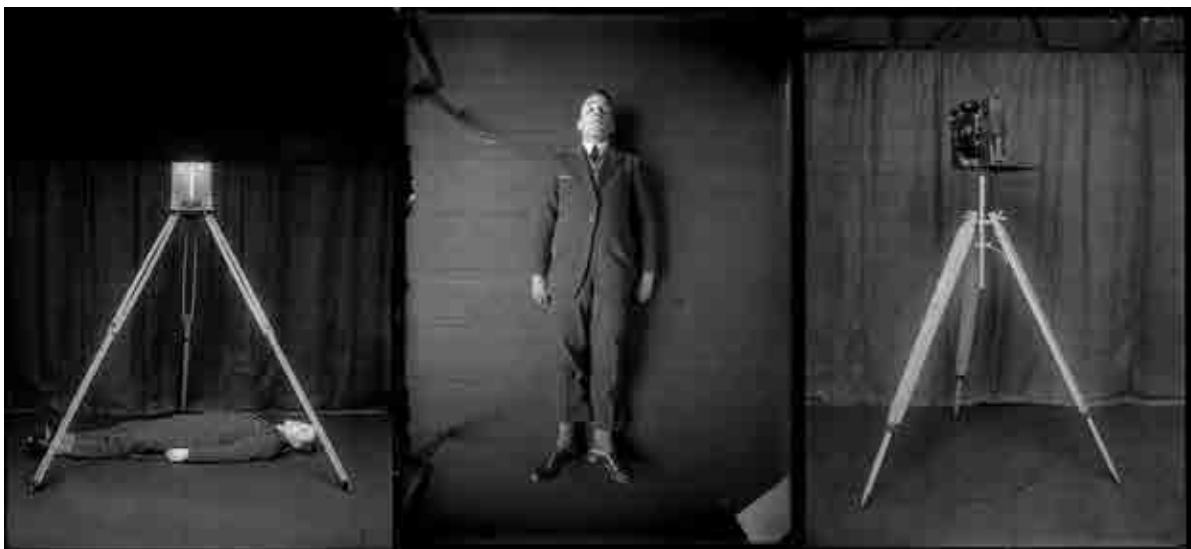


Fig.26 — REISS Rodolphe Archibald, *Corps simulant le cadavre, mise en scène démonstrative du système de photographie métrique de Bertillon, matériel didactique pour cours et conférence, 1925*, collection de l'Institut de police scientifique et de criminologie de l'université de Lausanne.

Le corps de la victime, présenté d'un point de vue zénithal, est cartographié et topographié, il paraît aplati ; Bertillon renvoie l'image du cadavre à celle d'une vue aérienne, d'une carte et, symboliquement, place un regard omnivoyant sur celui-ci : ainsi éloigné autant que possible de la vision humaine classique, il y voit une façon d'atteindre une vraie objectivité, de créer un « *véritable document scientifique*⁶³ ». Si cette rationalisation extrême de l'image criminelle permet en effet une mise à distance du sensationnalisme, elle théâtralise involontairement la scène de crime, étant nécessairement un exercice de style en soi. Avant la fin du XX^e siècle, on parlait d'ailleurs essentiellement de « *théâtre*

62 « Une invention de M. Bertillon », *La Croix*, Paris, 25 avril 1907, p.6.

63 BERTILLON Alphonse et CHERVIN Arthur (Dr.), *Anthropologie métrique, conseils pratiques aux missionnaires scientifiques*, Paris, Imprimerie Nationale, 1909, p. 106.

*du crime*⁶⁴ » puis de « lieu du crime », le terme « scène de crime » étant une traduction littérale de l'anglais *crime scene* véritablement popularisé avec les séries télévisées⁶⁵. À nouveau, fiction et réalité se mêlent là où il devient nécessaire de transgresser un tabou (ici l'image de la mort violente, les photographies de personnes sur leur lit de mort étant alors assez courantes en Europe, paradigme inversé aujourd'hui), et le point de vue propulse également le spectateur dans la situation de juge : « l'enquêteur (et avec lui l'observateur de l'image) se retrouvent à la place de Dieu : observer le lieu du crime, c'est en quelque sorte déjà porter un jugement » explique Teresa Castro⁶⁶.



Fig.27 — Exemple de photographie stéréométrique, article paru dans *La Vie Illustrée* (2 décembre 1904, n° 320, pp. 132-133), collection Pierre Piazza, p. 133.



Fig.28 — Exemple de photographie métrique avec encadrement perspectomètre, BERTILLON Alphonse, Préfecture de police de Paris, service de l'Identité Judiciaire, *Photographie métrique d'un cadavre prise verticalement à 1,65 m au dessus du sol (non datée)*, Archives de la Préfecture de Police.

64 HÉLIE Faustin-Adolphe, *Traité de l'instruction criminelle ou Théorie du code d'instruction criminelle*, Paris, Henri Plon, 1845, p. 364.

65 MARTIN Jean-Claude, DELEMONT Olivier, ESSEIVA Pierre et JACQUAT Alexandre, *Investigation de scène de crime : fixation de l'état des lieux et traitement des traces d'objets*, Lausanne, Presse polytechnique universitaire romande, coll. « Sciences forensiques », 2010, 3e éd., 237 p.

66 CASTRO Teresa, « Scènes du crime : la mobilisation de la photographie métrique par Alphonse Bertillon », in PIAZZA Pierre, *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Editions Karthala, « Hommes et sociétés », 2011, pp. 230-245.

II.2. Le regard de l'expert

II.2.1. « L'observation des riens »

Se défaire de la nature et du point de vue qu'elle nous impose, c'est aussi se défaire du temps et combattre la déliquescence : « *avec le temps qui passe, c'est la vérité qui disparaît* » disait Edmond Locard. Il s'agit d'une lutte dont seule la photographie, au XIX^e siècle, pouvait ressortir victorieuse, notamment grâce au protocole de Bertillon, qui se pose comme un remède au processus destructeur de la putréfaction et au piétinement de la scène par police et badauds : « *on comprend aisément l'utilité des dossiers photographiques de ce genre, permettant à toute époque les constatations les plus précises sur des scènes qui, le plus souvent, disparaissent au bout de peu de temps ou deviennent inaccessibles aux experts* » rapporte un journaliste en 1905⁶⁷. Pour cela, le protocole Bertillon impose la photographie de chaque élément et de chaque trace de la scène de crime en « grandeur naturelle » ; ceux qui peuvent être déplacés sont photographiés en studio à l'aide d'une chambre de grande dimension. Se font alors les premiers pas dans « *l'observation des riens*⁶⁸ », qui deviendront décisifs dans le protocole de la police scientifique.

Gérard Wajcman explique ainsi : « *le regard est l'agent fondateur de la scène de crime. Il est l'opérateur essentiel et permanent de la métamorphose du lieu en scène. L'œil de la police scientifique regarde toute chose, et sans toucher, ce regard a en lui-même cette propriété mystérieuse de changer toute chose en indices. L'équation de la scène de crime : lieu du crime + regard de l'expert*⁶⁹ ». Ainsi, et en dignes héritiers de Reiss, les photographes de scènes de crimes prennent des vues allant du général au particulier en effectuant une triangulation (en avançant en spirale ou de façon linéaire). Auprès de chaque élément, un cavalier millimétré donne l'échelle, et pour se repérer dans l'image, chaque trace est toujours positionnée par rapport à un point fixe et cela malgré les changements d'angle et de distance au sujet. L'idée est toujours d'avoir une vision exhaustive et précise de la scène pour son utilisation lors de l'enquête, des interrogatoires, des reconstitutions et pour valider les hypothèses des experts. Sur place, grâce à un télémètre laser, on effectue aujourd'hui un croquis à main levée comportant les cotes, qui est ensuite transformé en un plan de situation à l'échelle via un logiciel d'architecture : une parfaite concordance entre ces plans, les photographies et les procès-verbaux est demandée.

Le regard de l'expert induit le choix des prélèvements, qu'ils soient physiques, chimiques, biologiques ou même numériques ; ils constituent le premier maillon de la

67 « Applications de la photographie métrique aux constatations judiciaires », *Le Génie civil*, Revue générale hebdomadaire des industries françaises et étrangères, Paris, 19 août 1905, p. 269.

68 CONAN DOYLE Arthur, « The adventures of Sherlock Holmes : The Boscombe Valley Mystery », *The Strand Magazine*, Londres, octobre 1891.

69 WAJCMAN Gérard, *Les Experts : la police des morts*, Paris, Presse Universitaire Française, 2012, 144 p.

chaîne de traçabilité : leur intégrité et leur qualité doivent être garanties (notamment par la norme ISO 17025) et, lorsqu'ils sont visibles (même par l'intermédiaire d'un microscope) ils sont systématiquement photographiés — ce que le passage à la photographie numérique a rendu bien plus exhaustif, aisé et rapide. Ces prélèvements vont permettre de démontrer l'action de l'assassin, de dévoiler son comportement et celui de sa victime, de lister ses moyens utilisés, de démonter la temporalité de son crime et de l'identifier — en somme, d'organiser le chaos. Deux principes vont s'avérer essentiels dans l'enquête : le principe de l'échange (Edmond Locard, 1920) énonçant que la rencontre de deux corps ou éléments implique nécessairement un transfert entre eux, autrement dit : « *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*⁷⁰ » ; et le principe d'unicité, énoncé par le criminologue Paul Leland Kirk en 1963 : « *tout objet de notre univers est unique. Deux objets d'origine commune peuvent être comparés et une individualisation prononcée si ces objets sont d'une qualité suffisante permettant l'observation de l'individualité*⁷¹ ».

Ces principes tiennent une très grande place dans l'exploitation des traces et des empreintes, qui deviennent alors un « *référentiel fabriqué à des fins de comparaison*⁷² ». En 1912, un nouveau procédé est mis en place par la section photographique de la préfecture de police pour photographier les empreintes papillaires après les avoir décalquées, permettant ainsi de les analyser précisément à l'aide d'un épiscopes. Les prélèvements impliquent souvent une détection des traces et une pratique particulière pour les rendre visibles. Ainsi, de nombreux appareils spéciaux sont conçus à cette fin, non seulement pour voir et prélever ce qui aurait échappé à l'œil, mais également pour reproduire et agrandir ces prélèvements, gagner en précision et vérifier les principes énoncés plus haut.

La lumière est une composante essentielle à la vision et donc à la découverte d'indices, et elle entre réellement en scène en 1910 avec le « phare Bertillon », « *une lampe électrique dont l'éblouissante lumière permet de découvrir, [...] où avait été commis le crime, les empreintes laissées par les chaussures des assassins*⁷³ ». Le successeur de Bertillon à la tête du service anthropométrique, Edmond Bayle, améliore par la suite les appareils photographiques en leur ajoutant des lampes à azote, de façon à faire apparaître davantage de détails. De nos jours, plusieurs types de lampes polychromatiques permettent de dévoiler par lu-

70 LOCARD Edmond, *L'enquête criminelle et ses méthodes scientifiques*, Paris, Ernest Flammarion, 1920, ch. 4, p.139.

71 KIRK Paul Leland, *Crime investigation : 2nd edition*, New-York, Wiley & Sons, 1974, 508 p.

72 MARGOT Pierre, « Traçologie : la trace, vecteur fondamental de la police scientifique », *Revue internationale de criminologie et de police technique et scientifique*, Paris, 1er trimestre 2014, p. 72.

73 « Le phare Bertillon », *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 23 décembre 1910, n°355, p.3.

La scène de crime : une construction visuelle narrative

minescence ou obscurescence des traces biologiques et chimiques visibles uniquement sous certaines longueurs d'ondes : la *Polilight* avec filtres colorés, la lampe LED *CrimeLite* (9 longueurs d'ondes de l'UV à l'infrarouge), ou encore le *CrimeScope* (longueurs d'ondes de 300 à 500 nm). À l'instar du boîtier photographique, le technicien doit être muni de lunettes filtrantes lors de l'utilisation de ces lampes pour en observer le résultat.

Autre révélateur, le luminol (composant principal du *Bluestar*, expérimenté par la police scientifique dès la fin des années trente) permet, dans une relative obscurité, de dévoiler des tâches de sang invisibles (car nettoyées) par phosphorescence : le luminol réagit avec le fer contenu dans les hématies et révèle les traces de sang latentes (sur un principe similaire à la photographie) en produisant une lumière bleue pendant une trentaine de secondes, lumière dont la prise de vue avec un temps de pose élevé (30 secondes à 400 ISO, f/2.8 selon leurs préconisations), permettra la pérennisation puis l'étude.



Fig.29 — Mise en évidence de traces de sang grâce au luminol, photographie promotionnelle des produits *Bluestar*.

Au-delà de la fixation des réactions chimiques ou du dévoilement des traces sous une longueur d'onde particulière, la photographie a également apporté à l'investigation criminelle la possibilité de voir le microscopique sans utilisation de microscope optique, grâce à l'agrandissement photographique. Au XIXe siècle, la prise de vue des objets est réalisée soit à l'aide de chambres macroscopiques avec agrandissement du négatif a posteriori, soit par un système de photomicrographie dont les éléments sont listés dans cette commande pour le laboratoire d'Edmond Locard : « 4) *Banc optique photomicrographique. Banc optique prismatique de 1 mètre, chambre photographique 18 × 24 tirage 1 mètre [...], deux châssis négatifs avec intermédiaires et verre dépoli, obturateur, loupe de mise au point, lampe d'éclairage électrique à incandescence [...]* - 5) *Chambre photographique pour prise de clichés 4 1/2 × 6,*

se fixant sur microscope, hastoscope⁷⁴ et graphoscope⁷⁵ ». Utilisé par Bertillon et Locard pour effectuer des comparaisons graphologiques, le système est également décliné pour les empreintes diverses, notamment papillaires. En 1913, le médecin légiste Victor Balthazard se sert d'un agrandisseur pour analyser les rayures et impacts créés par le canon et le heurtoir des armes à feu : il se rend compte que ces traces lient indubitablement la balle à l'arme qui l'a tirée, et pose les bases de la balistique moderne. Aujourd'hui, le microscope électronique est l'héritier de ces techniques et permet d'obtenir des images de poussières, fibres et pollen assez précises pour en effectuer la comparaison et relier un suspect au lieu du crime, selon les principes de Locard et de Kirk.

Rendre l'invisible visible est aussi un travail de disposition des images entre elles : par le montage, l'assemblage, le rassemblement et l'accumulation des clichés réalisés sur la scène de crime et des agrandissements ultérieurs, la personne chargée de l'enquête va obtenir une vue globale des éléments et de l'événement lui-même. Leur organisation presque scénographiée dans la fiction policière y facilite la visibilité ou la création de liens préexistants dans l'action. C'est la vue la plus commune des films policiers : la mosaïque d'images formant une véritable cartographie de la scène de crime et de ses acteurs.

II.2.2. Analyser, organiser, déduire

Ce dispositif visuel est nécessaire à la démarche scientifique de résolution de l'affaire : selon Philippe Comar « *il ne s'agit plus de créer l'image d'une scène, mais de recréer la scène d'après son image⁷⁶ »*. Les liens événementiels et temporels sont créés à partir de la photographie qui a détecté et rendu visibles non seulement les éléments lors des prises de vues sur place, mais également ce qui les relie une fois l'observation, l'analyse et l'organisation de ceux-ci réalisées en laboratoire. Par un raisonnement logique basé sur les indices révélés et figés par la photographie, l'équipe scientifique peut désormais reconstituer les conditions du crime, remonter le temps et le déroulé des événements puis en identifier les acteurs.

La reproduction de la scène de crime en image est une représentation du réel nécessaire à son immobilisation en vue de différents réexamens. Dans les années 1940,

74 Microscope comparateur inventé par Harry Söderman, stagiaire d'Edmond Locard, dans les années 1920.

75 Maison J. GAMBS, devis de matériel nécessaire à l'installation d'un laboratoire de police technique, Lyon, sans date [années 1930], cité par ARTIÈRES Philippe, « Chapitre 9. Edmond Locard, un expert au travail », *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique (1852-1945)*, sous la direction de ARTIÈRES Philippe, Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2013, p. 111-127.

76 COMAR Philippe, *Crimes et Châtiments*, sous la direction de CLAIR Jean, Paris, Musée d'Orsay, Gallimard, 2010, p.241.

Frances Glessner Lee, pionnière de la médecine légale, réalise vingt dioramas recréant de façon extrêmement précise des composites d'affaires criminelles qu'elle propose à l'investigation de ses étudiants de la Harvard's Medical School : les *Nutshell studies of unexplained death*. Basées sur ses propres observations d'autopsies ainsi que sur ses visites et études des scènes de crimes, ces miniatures à l'échelle 1:12 représentent, à la façon de maisons de poupées, des scènnettes remplies d'indices énigmatiques que les étudiants doivent repérer, analyser et relier afin de résoudre l'affaire en moins de quatre-vingt-dix minutes. Frances Glessner Lee entraîne ainsi ses étudiants à regarder avec méthode, car c'est d'abord le regard qui, comme nous l'avons vu, dirige l'investigation.



Fig.30 — GLESSNER Lee Frances, *Parsonage Parlor* (détail), vers 1946-1948, collection de la Harvard Medical School, Cambridge, États-Unis, photographie de Susan Marks.



Fig.31 — GLESSNER Lee Frances, *Attic* (détail), vers 1946-1948, collection de la Harvard Medical School, Cambridge, États-Unis, photographie de Susan Marks.

Si ce regard ne prend pas en compte une simple empreinte de pas pour se précipiter et se concentrer uniquement sur des traces ADN (comme il est courant dans les séries télévisées), toute une part de l'histoire de la scène n'est pas déployée et cela augmente le risque d'erreurs. En effet, d'une simple empreinte de pas, il est possible de déduire avec plus ou moins de précision les déplacements, la dynamique et l'orientation du corps du porteur de chaussures, mais également le modèle de celles-ci et de là le milieu social de la personne ; par l'usure et les altérations, on peut déceler la démarche du suspect (la comparaison avec ses autres paires de souliers pouvant constituer une preuve), l'heure de son arrivée et de son départ des lieux, sa taille et son poids. Dans cette même idée de déduction à partir de marques caractéristiques, Bertillon a créé différents albums photographiques répertoriant les traces selon les instruments d'effraction ou encore les déformations et cals apparaissant sur le corps selon le métier effectué, afin de faciliter l'identification. C'est l'action qui génère la disposition des traces et le chaos de la scène, et c'est l'action que l'on souhaite décrypter et comprendre : il ne faut négliger aucune marque, car elles sont toutes en lien les unes avec les autres, un moyen de remonter le fil

et d'entrer dans la reconstitution des événements.

Aujourd'hui, la lasergrammétrie et la photogrammétrie permettent de numériser entièrement une scène de crime, d'en faire un nuage de points d'une précision de quelques millimètres et même de s'y mouvoir en réalité virtuelle, notamment via la technologie de scanners tridimensionnels FARO, pensée précisément pour une utilisation forensique. Ainsi, le fonctionnement du scanner FARO Focus3D est basé sur un laser rotatif qui mesure la distance entre chacun des éléments qui l'entourent ; les données collectées (angles de rotation et distances aux objets) vont déterminer plusieurs millions de coordonnées spatiales dans l'espace 360°. La scène est entièrement numérisée en quelques minutes, à raison de 500 000 points par seconde, et les couleurs du nuage de points sont déterminées par un capteur CMOS associé qui photographie en HDR (High Dynamic Range). Non seulement la reconstitution de la scène au moment de sa découverte est idéale et complète, mais elle permet aussi d'y matérialiser des trajectoires balistiques ou des projections de sang — sans le scanner, celles-ci se font directement sur la scène, ce qui implique un risque de destruction ou de pollution des indices ainsi qu'un temps plus court, donc un réexamen uniquement basé sur des photographies du dispositif.



Fig.32 — Entreprise 3rd Tech, Présentation du logiciel SceneVision™ Panorama.

L'accès à un espace 3D est finalement une extension et une revisitation des maquettes de Frances Glessner Lee, où tout est vu dans sa globalité et réexaminé sous différents angles — démarche essentielle, puisque c'est selon une certaine perspective, dirigée par la mise en lien des éléments entre eux, que la déduction peut se faire. En ce sens, la photographie essaie à la fois de capturer les indices avec objectivité et de mettre en lien, sur la même image, cause et conséquence. Elle fait nécessairement dépendre la vision du lieu du crime d'un choix, d'un regard, d'un point de vue avec un angle défini

La scène de crime : une construction visuelle narrative

d'observation, une focale, un cadre, un éclairage, tous décidés en amont et décidant de la représentation de l'objet photographié, représentation minutieuse définitivement fixée dans le temps. Au contraire, la numérisation de la scène implique la possibilité pour les enquêteurs, après coup, de changer d'angle de vue et de revenir sur certaines suppositions ou de tester de nouvelles hypothèses. Le point de vue et, davantage, la convergence des points de vue sont essentiels à la compréhension du crime, mais l'objectivité ne peut être atteinte sans s'affranchir ces points de vue contraignants, imposés encore aujourd'hui par la photographie traditionnelle dans la fixation de l'état du lieu du crime.



Fig.33 — Entreprise 3rd Tech, *Présentation du logiciel SceneVision™ Panorama.*

Dans la lignée de cette recherche constante d'objectivité, de précision extrême et de praticité, et grâce aux évolutions de la photographie à l'ère numérique, la photographie des éléments indiciaires sur la scène de crime se transforme elle-aussi : le développement dès 2015 par FARO d'un scanner laser à main pour numériser les objets, le *Freestyle^{3D} Objects*, annonce probablement un remplacement futur du traditionnel boîtier photographique avec flash annulaire.



Fig.34 — Entreprise FARO, *Présentation du scanner à main FARO Freestyle^{3D} Objects.*

Les limites de l'image photographique sont fluctuantes et sa définition est de plus en plus fluide. Les progrès de l'intelligence artificielle annoncent de nouveaux bouleversements dans la photographie forensique, qu'elle concerne le traitement de l'image numérique (dé-pixellisation, colorisation...) ou le repérage d'indices sur la scène de crime avec proposition de liens avec d'autres affaires⁷⁷.

Des années 1870 à nos jours, la photographie s'est imposée comme l'élément essentiel et nécessaire à l'enquête, en ce qu'elle est présente et active à toutes ses étapes : elle fige, s'érige en rempart contre les défaillances de la mémoire, elle rend visible, elle permet l'observation, la comparaison, l'interprétation et la déduction et finalement, expertisée, est elle incriminante par sa qualité probatoire désormais indéniable. La lasergrammétrie est une héritière de la photographie, une autre façon d'arrêter le temps pour s'y plonger, comme une porte d'entrée dans l'image fixe : elle permet de relier visuellement et indéfiniment dans une grande toile chaque élément, si petit soit-il, et d'ouvrir, méthodiquement, sa chrysalide pour en déployer son histoire.

11.3. La trace : une cristallisation de l'acte meurtrier

11.3.1. La trace comme éclat du temps : une reconstruction narrative

Sur la scène de crime, la trace reste le seul vestige de l'événement. Elle est éphémère, elle-même vouée à la disparition, chaos qui subira le chaos, éclat de mémoire abandonné là par inadvertance, oubli, dégât collatéral. La trace signale, elle est signe indubitable car elle n'existe pas d'elle-même mais est le fruit d'une action, et en cela l'empreinte du temps. Elle informe sur un déroulé, désigne le sens chronologique de la situation, fige physiquement, en une seule marque visible, toute une séquence temporelle qui peut prendre ses racines des années auparavant. Soumise aux éléments naturels, la trace s'efface et disparaît, emportant avec elle des pans entiers d'histoire. Le travail de la police technique et scientifique est une course contre le temps : celui des heures qui passent, comme nous le rappelait Locard — de l'altération, des transformations dues aux activités humaines et animales — et celui de la météorologie auquel il est intimement lié — la découverte et la collecte d'indices sont toujours dépendantes des températures, des précipitations, du vent et des conditions d'accessibilité.

L'ensemble de l'enquête repose sur la trace, qu'elle soit mémorielle ou organique, car pour comprendre et résoudre il faut déduire de l'empreinte ce qui a été « *absolument*,

⁷⁷ BARANIUK Chris, « The new weapon in the fight against crime », *Machine Minds*, BBC, [en ligne], mis en ligne le 4 mars 2019, consulté le 11 mars 2020. URL : <https://www.bbc.com/future/article/20190228-how-ai-is-helping-to-fight-crime>

*irrécusablement présent, et cependant déjà différé*⁷⁸ ». Ainsi, rapporte Carlo Ginzburg, « *le chasseur aurait été le premier à « raconter une histoire », car il était le seul capable de lire une série cohérente d'événements dans les traces muettes laissées par sa proie*⁷⁹ ». Il s'agit de remonter le temps en réorganisant le chaos, en retrouvant la source des traces et en démontrant par comparaison ce qui relie l'une à l'autre. Plus que tout autre lieu, la scène de crime compacte sur quelques mètres carrés les empreintes chronologiques et narratives du passé, les traces visibles d'un secret que l'on souhaite garder intactes pour les analyser à nouveau.

Avant la photographie, le dessin judiciaire reproduisait les temporalités du crime en remontant le temps par l'extension des données glanées sur la scène au domaine de l'imagination : temps de la préméditation, du crime, de l'enquête et de la reconstitution⁸⁰. La fiction, inspirée d'indices réels, rendait alors visuellement le devoir de l'enquête à remplir des vides, à reprendre les trous percés dans la toile du temps. Car la définition de la temporalité du crime est décisive : elle place ou non les suspects sur la scène et décide de la chaîne d'événements ayant conduit à l'affaire ; en reconstruisant l'action, elle permet de vérifier certaines hypothèses sur son déroulé, de confirmer ou d'infirmer des témoignages. Barthes utilise l'expression « *colmater la brèche causale* », puisque « *le travail policier consiste à combler à rebours le temps fascinant et insupportable qui sépare l'événement de sa cause*⁸¹ ». Aussi proche qu'il puisse être de la réalité des faits, ce colmatage possède nécessairement une part fictionnelle et interprétative, et l'imagination est un outil formidable dans le travail de décodage des indices et d'approche de la vérité. L'enquête criminelle peut ainsi être comparée à la restauration d'une œuvre picturale ancienne, dont bien des morceaux manquent mais qui contient assez d'éléments de contexte pour en déduire la technique et les sujets. Cette démarche déductive basée sur des traces, nous en avons parlé, mais elle est particulièrement essentielle dans le dévoilement du déroulé des événements. Dans la culture populaire, des *Experts* à *Sherlock*, on découvre ainsi souvent dans l'observation d'un micro-indice le déploiement des actions successives ayant conduit à sa création. Ce déploiement se traduit par une séquence reconstituant visuellement ce qui a été, ou ce qui a pu être. Il y a ici une zone où, comme il s'agit communément d'hypothèses, le personnage qui les effectue peut se tromper et tromper le spectateur, notamment lorsque les déductions sont éminemment présentées comme subjectives. Ainsi, dans *Sherlock*, le personnage principal présenté comme infaillible est lui-même trompé par son némésis Moriarty, et toutes les déductions concernant les actions de ce dernier, qui ont été montrées à l'écran, se retrouvent erronées, trompant alors

78 BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Cahiers du cinéma Gallimard, seuil, 1980, p.120.

79 GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et Histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p.147.

80 DANIEL Marina. « Découverte du crime et besoins de l'enquête. Le dessin judiciaire en seine-inférieure au XIXe siècle », *Sociétés & Représentations*, vol. 18, no. 2, 2004, pp. 109-122.

81 BARTHES Roland, « Structure du fait divers » in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp.188-198.

la confiance du spectateur dans le personnage de Sherlock Holmes et dans le médium cinématographique lui-même. Le temps rempli par l'imagination reste hypothétique.

Dans cette idée, le travail plastique d'Alfonso Fonseca s'articule autour des zones d'inconnu et revisite des lieux de crimes en y déployant par la photographie, l'écriture, l'association visuelle et le dessin, les histoires invisibles qui s'y sont déroulées et les conjectures qui tentent de combler les instants sans réponses. Il effectue un morcellement photographique des lieux en noir et blanc contrasté et au flash, s'inspirant de Weegee et des reporters de la même époque, ce qui l'inscrit d'autant plus dans un travail de narration journalistique. L'écriture manuscrite de Fonseca le fait entrer dans ses images en tant que détective ; les mots font aussi sens en tant qu'images de l'investigation et également en tant que créateurs de représentations mentales. Ses photographies se concentrent sur les espaces vides, laissant place à l'imagination et aux suppositions — elles-mêmes déchirées, elles représentent les déchirures du temps et les parties manquantes. L'espace de la scène de crime est fragmentaire et sa temporalité parcellaire.



Fig.35 — FONSECA Alfonso, *It Could Have Happened Here*, 2018.



Dans son tableau intitulé *Past and Present no.1*, Augustus Leopold Egg représente l'instant décisif où sont palpables à la fois causes et conséquences. Il donne pour cela au

La scène de crime : une construction visuelle narrative

spectateur l'entièreté des pièces nécessaires à la compréhension du drame qui se joue sous ses yeux. Il est le détective, devant mettre en lien des objets signifiants et symboliques afin de reconstituer le temps. La scène entière est figée dans le moment crucial de la découverte du méfait et donc de sa concrétisation, de sa réalité : l'horloge, arrêtée par le peintre, désigne ce moment, accusatrice. La base du château de cartes s'effondre tout juste, gelée dans sa chute, emportant bientôt tout ce qui a été construit jusqu'alors. L'enveloppe de la lettre ouverte est foulée au pied par l'homme dont seule la position exprime la colère et l'abattement ; la pomme coupée en deux est transpercée par un couteau, et la déliquescence est déjà présente dans l'autre moitié tombée au sol, rongée et pourrie au cœur. La trahison, désormais connue, est une rupture du présent et une transformation définitive de l'état des choses. Si, pour cette famille, les causes passées impactent le présent avec chaos, le potentiel symbolique de chaque élément du tableau donne à l'observateur autant de clés pour les comprendre et les imaginer. Le crime peut-être une conséquence du délitement des relations humaines — il est également, de l'extérieur, un rappel de la fugacité de ce qui semble immuable et certain.



Fig.36 — EGG Augustus Leopold, *Past and Present no.1*, 1858 [détails à droite].

Hors de son fichier judiciaire, de son contexte pragmatique et légal, le détail photographique d'une preuve matérielle devient nature morte, *memento mori*. À l'instar du genre pictural, il renvoie à la finitude de l'existence ; il accumule, au-delà de son rôle documentaire, des métaphores de l'éphémère, des traces de la mort et du temps passé, et suggère à l'observateur des sentiments moraux qui concrétisent une certaine concep-

tion de l'évanescence. Les objets sont seuls et silencieux — laquelle, de la photographie ci-dessous de mégots d'Irving Penn ou de celle du mouchoir par Rodolphe A. Reiss, est celle réalisée avec une rigueur scientifique sur une scène de crime ? Elles sont toutes deux des images du lien intime entre vie et mort, des symboles muets du temps, de la fragilité, et de la fin ; elles sont toutes deux des représentations de ce qui a été laissé derrière et oublié — de ce qui semblait trop insignifiant ou trop infime pour être remarqué et qui pourtant s'avère porteur d'un éclat de la vérité.



Fig.37 — PENN Irving, *Cigarette n°037*, New-York, 1972.



Fig.38 — REISS Rodolphe, *Mouchoir avec lequel fut étranglée la dame Ducret, Beaumarache, Vaud, 24 septembre 1907.*

II.3.2. La trace comme pièce d'identité : de l'empreinte papillaire au portrait-robot génétique

« La photographie permet pour la première fois de fixer durablement et sans aucune ambiguïté les traces d'un homme. Le roman policier naît au moment où était assurée cette conquête, la plus décisive de toutes, sur l'incognito de l'homme. Il n'est pas possible depuis lors d'envisager quelque fin à ses efforts pour s'emparer de celui-ci et le figer dans ses paroles et ses actes »

— Walter Benjamin⁸²

Dans son désir de saisir l'insaisissable et de nommer l'innommable, l'enquête judiciaire incarne la perpétuelle lutte contre l'anonymat. Elle tente d'isoler de la

82 BENJAMIN Walter, « L'intérieur, la trace », *Paris, capitale du XIXe siècle*, Collection Passage, Paris, Cerf, 1997, p.75.

masse, d'extraire l'individualité submergée de « *l'homme des foules*⁸³ », de trouver des indices qui relient, de la façon la plus précise et la plus incontestable possible, l'identité d'un individu à l'action criminelle qui a été perpétrée. Avant la photographie, les traces identifiantes sont d'abord celles des souvenirs des témoins et victimes : on retrouve dans leurs déclarations des caractéristiques physiques ou des objets symboliques qui se rapportent à un individu ou à un groupe d'individus (uniforme, marque de la voiture, plaque d'immatriculation...). Puis, l'analyse de la scène de crime apporte de nouveaux éléments qui réduisent le nombre de suspects : des empreintes de semelles (desquelles on déduit la pointure et l'origine), des fibres de vêtements ou une lettre abandonnée. La singularité de ces éléments est dictée, nous l'avons vu, par le principe de Kirk⁸⁴ et permet de relier un suspect à une victime ou au lieu du crime. Les comparaisons anthropométriques et graphologiques instiguées par Bertillon au XIX^e siècle s'inscrivaient évidemment dans cette volonté d'individualisation d'un être par rapport à un autre, de sa reconnaissance et de sa condamnation. Bien des traces peuvent effectivement être étudiées comme des signes idiosyncratiques, pouvant ainsi désigner un individu parmi d'autres, en étudiant par exemple les particularités linguistiques (affaire Theodore Kaczynski, dit « Unabomber ») ou scripturales (affaire Robert Durst, ci-dessous).

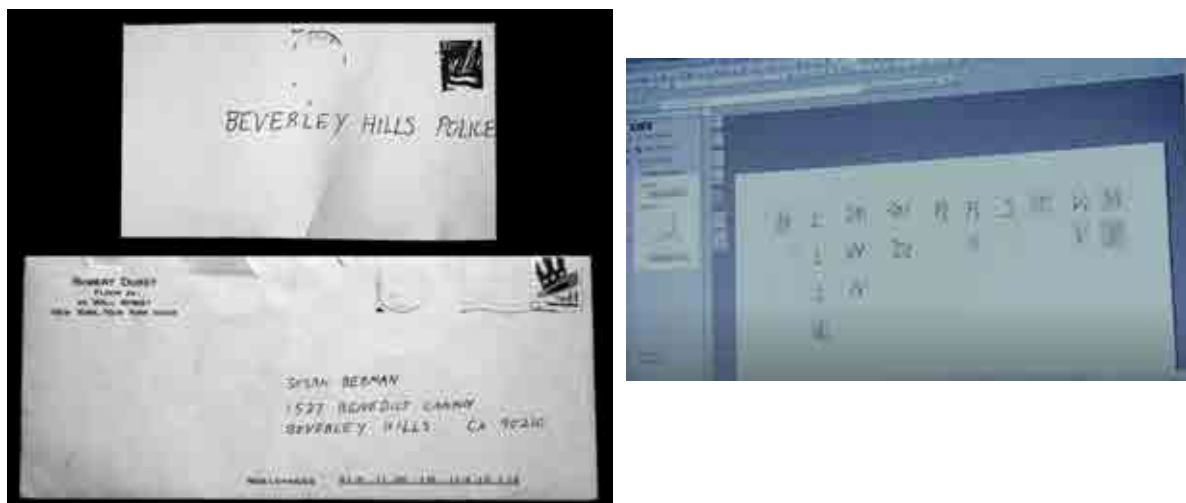


Fig.39 — Extraits de l'épisode 5 de *The Jinx*, JARECKI Andrew (réal.), HBO Documentary Films, 2012, 6 épisodes, 38-51 min.

The Jinx est une série documentaire portant sur les accusations de meurtre qui éclaboussent le multimillionnaire Robert Durst. En haut à gauche, une lettre anonyme envoyée à la police de Beverly Hills pour les prévenir de la présence du cadavre (« cadaver ») de Susan Berman. En bas à gauche, une lettre de Robert Durst adressée à Susan Berman neuf mois avant son meurtre. À droite, la comparaison graphologique. Au-delà de l'analyse graphologique qui montre la récurrence d'un geste identique dans la formation des lettres, la faute d'orthographe « Beverley » et l'utilisation du mot « cadaver » particulier au langage médical sont spécifiques à Robert Durst.

83 POE Edgar Allan, « L'Homme des Foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin, 1884, pp. 53-64.

84 Voir Partie II.2.1. p.41.

Tous ces signes permettent effectivement de sélectionner des suspects et de soutenir l'accusation ; cependant, s'il peut être aisé de transformer son écriture, de tromper volontairement les enquêteurs par l'ajout d'objets signifiants et par l'effacement ou la modification des traces, il est pratiquement impossible de faire disparaître entièrement certains marqueurs de l'identité. L'un d'eux, que Bertillon, trop attaché à son système anthropométrique, a volontairement refusé pendant des années, est l'analyse des empreintes papillaires. Avec une probabilité de trouver deux empreintes identiques de 1/1014, ce type d'empreinte est donc quasiment unique à chaque individu (même chez les jumeaux homozygotes, chez qui des disparités sont décelables).

Suivant le principe de l'échange de Locard, à chaque contact avec une surface, la peau de la main ou du pied y dépose la graisse qui se trouve sur les crêtes papillaires (qui forment le relief de l'empreinte) ou bien une autre substance précédemment touchée, du sang par exemple. Les motifs sont mis en reliefs grâce à une poudre colorée qui s'y fixe ; ils sont photographiés et analysés afin d'y trouver des minuties (zones caractéristiques) concordantes — en France, il faut douze minuties communes pour définir l'identité d'un individu. Par un simple contact de la main sur une surface, la personne laisse une marque unique de son identité, une carte de visite qui nécessite d'être repérée, récupérée et déchiffrée. Ainsi, si les empreintes papillaires peuvent identifier un individu avec certitude, seules 10% de celles relevées sur les scènes de crime sont exploitables. Elles sont uniques également parce qu'elles montrent directement, de façon visuelle, l'incidence du geste sur l'environnement ; elles matérialisent, en plus du temps, l'identité et le lien entre toute chose, et le dévoilement d'un être par son action.

Jusque dans les années quatre-vingt, les sécrétions humaines ne pouvaient fournir que des informations grossières, comme le groupe sanguin, le rhésus et le profil enzymatique de l'individu ; en 1984, un nouveau marqueur d'identité fait son entrée dans le champ judiciaire et bouleverse les sciences forensiques : l'ADN (acide désoxyribonucléique). Il s'agit d'une macromolécule comportant toute l'information génétique d'un organisme, et présente dans chacune de ses cellules⁸⁵. L'ADN est la pièce maîtresse du développement de l'être vivant, de son fonctionnement et de sa reproduction ; comme support codé du génome, il décide du phénotype de tout individu et est témoin des mutations épigénétiques spécifiques aux facteurs environnementaux qui impactent celui-ci⁸⁶ ; il est également le vecteur des caractères héréditaires.

Pour la Police Technique et Scientifique, l'ADN transforme et facilite l'enquête,

85 L'ADN nucléaire se retrouve dans le noyau, c'est celui auquel on se réfère la plupart du temps et dans la culture populaire. L'ADN mitochondrial est présent dans les mitochondries (organites qui fournissent l'énergie aux cellules) et peut être analysé à la place de l'ADN nucléaire lorsque les prélèvements sont très dégradés ou anciens (os, dents...). Il se transmet uniquement par la mère et est identique chez ses descendants.

86 Ce qui permet, par exemple, de distinguer des jumeaux homozygotes qui ont a priori un ADN similaire.

puisque des traces d'identité peuvent désormais être découvertes dans chaque dépôt de cellules humaines, via des fluides corporels (sang, salive, sueur, urine, sperme), dans le bulbe d'un cheveu tombé au sol ou dans des résidus de peau trouvés sous les ongles d'une victime. Seuls seize fragments d'ADN (0,2%) sont aujourd'hui nécessaires à la création d'un profil génétique. Cette technique a été utilisée pour confondre un suspect pour la première fois en 1987⁸⁷ ; en 1998, l'affaire Guy Georges en France va concourir à la création, par la loi du 17 juin 1998, du FNAEG (Fichier National Automatisé des Empreintes Génétiques) pour une comparaison facilitée des profils répertoriés (en 2018, le FNAEG comportait une base de données de 3,5 millions de profils). Chaque échantillon d'ADN recueilli sur la scène de crime est répliqué et amplifié pour être distingué des autres, puis analysé et comparé automatiquement aux profils génétiques présents dans le FNAEG. La comparaison est également effectuée avec des profils proches qui, grâce au caractère héréditaire de l'ADN, peuvent permettre de trouver des correspondances avec des membres de la famille du profil recherché.

L'ADN est fascinant puisqu'il permet, même plusieurs dizaines d'années après, d'identifier un individu ou de lier sans ambiguïté un être à un objet ou à un lieu. C'est une trace microscopique, invisible, qui doit être récoltée avec précaution, développée et comparée, comme tout indice. Mais elle peut être également tronquée, abîmée, mêlée à d'autres, ou dater d'un temps précédent largement les faits criminels dans les cas où le dépôt ne peut être daté précisément ; elle peut être trompeuse et raconter une toute autre histoire. Ce fut le cas dans l'affaire dite du « Fantôme d'Heilbronn » où la trace ADN d'une femme fut retrouvée sur quarante scènes de crime de 1993 à 2009 dans plusieurs pays d'Europe. Après une traque ayant mobilisé une centaine de policiers pendant seize ans, la tueuse en série s'est trouvée être en réalité une ouvrière de l'usine d'écouvillons qui avait malencontreusement contaminé tout un lot de ces cotons-tiges utilisés pour les prélèvements ADN⁸⁸. La conservation et l'exploitation de cette trace identifiante se doit d'être rigoureuse, car elle peut aisément conduire à des accusations à tort, autant qu'elle permet de rectifier des erreurs judiciaires — elle n'est pas une preuve irréfutable de la culpabilité, mais un outil d'explication des faits et de découverte de ses acteurs. En 2014, l'artiste contemporaine Heather Dewey-Hagborg interroge l'infailibilité de l'ADN avec son œuvre Invisible, composée de deux vaporisateurs : « Erase » qui efface 99,5% des traces ADN et « Replace » qui dépose un agglomérat de plus de cinquante traces ADN distinctes. Ainsi, Dewey-Hargborg propose non seulement de questionner l'incorruptibilité de l'ADN, mais également l'éthique liée au traçage identitaire et à ses dérives pos-

87 Affaire Colin Pitchfork, septembre 1987, Narborough, Royaume-Uni.

88 « «Phantom-Mörderin» ist ein Phantom », *Spiegel*, [en ligne], mis en ligne le 27 mars 2009, consulté le 2 mai 2020. URL : <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/ermittlungspanne-phantom-moerderin-ist-ein-phantom-a-615969.html>

sibles.

Outre son influence sur la base de données des empreintes génétiques, l'affaire Guy Georges va également questionner la fiabilité du portrait-robot, puisque la victime du « tueur de l'Est parisien » qui aura permis de l'établir ne reconnaîtra pas son agresseur une fois qu'on lui présentera sa photographie — l'image qu'elle s'en était créée avait été modelée par l'intensité de son émotion au moment de l'agression, et le portrait-robot qu'elle avait établi a finalement remplacé le véritable visage de Guy Georges. Comme le portrait-robot est une image créée à partir des souvenirs il est, en quelque sorte, une exploitation des traces mémorielles à des fins de représentation graphique, pour sa diffusion et sa reconnaissance.

Cependant, les descriptions à l'origine de ces alliages composites de photographies d'éléments corporels, ou de dessins, sont peu fiables. Elles sont souvent transformées par le choc émotionnel ou par les préjugés des témoins : on les considère aujourd'hui conformes à la réalité dans 12% des cas, et cela peut aller jusqu'à 37% dans les cas où sont effectués des entretiens cognitifs, qui permettent de revisiter le souvenir avec davantage de précision. Trop de biais interviennent dans la création du portrait-robot pour lui conférer une valeur testimoniale objective, que ce soit la description du témoin, l'image mentale du dessinateur ou du policier chargé de sa création, ou les morceaux de visages, fixes et rudimentaires, qui doivent être associés.



Fig.40 — Procédé Photo-Fit pour l'élaboration d'un portrait-robot, Sirchie FingerPrint Laboratories

Depuis 2014, des équipes de généticiens de la Police Technique et Scientifique travaillent conjointement à la création d'un nouveau type de portrait-robot à l'objectivité biologique : le Forensic DNA Phenotyping (FDP) ou portrait-robot génétique. Étant donné que les séquences codantes de l'ADN décident des traits caractéristiques innés d'un individu, l'idée est de faire de l'ADN un témoin biologique qui prédit les particularités morphologiques et permet la réalisation d'un modèle 3D de l'individu, sorte de

photographie d'identité d'un nouveau genre.

Cette technique, autorisée en France depuis 2014, est utilisée dans le but de réduire les possibilités de suspects et d'identifier plus aisément les corps anonymes. Ainsi, un simple prélèvement ADN permet désormais de définir avec taux de certitude de 80 à 90% le sexe, la couleur des yeux, de la peau, des cheveux, la typologie des cheveux et les prédispositions aux tâches de rousseurs et à la calvitie masculine précoce. Depuis peu, il est possible d'estimer l'âge de l'individu à cinq ans près, la taille avec une marge d'erreur relativement faible (environ 5 cm), la corpulence, la forme des oreilles et du nez, mais également l'écart entre les yeux, la mâchoire, le nez et la bouche. Le portrait-robot génétique se construit peu à peu, comme une image objective de l'inné, d'un visage sans cicatrices, sans fractures, sans chirurgie, sans tatouage, sans lentilles de contact, sans coloration des cheveux, sans transition de genre.

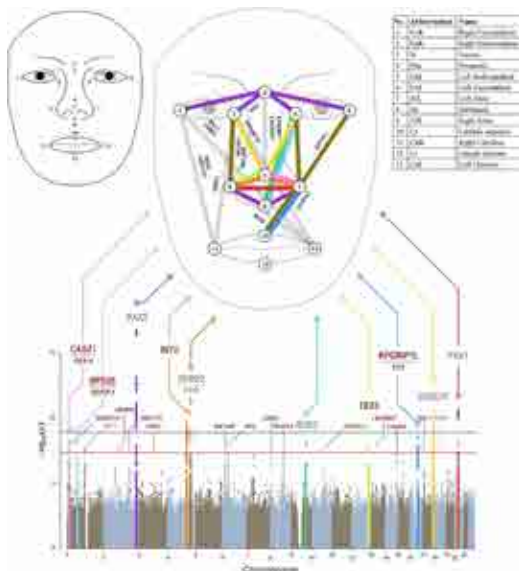


Fig.41— Diagramme de Manhattan et interprétation graphique issu d'une étude d'association pangénomique (analyse des variations génétiques chez des individus afin d'étudier leurs corrélations avec des traits phénotypiques) basée sur 78 distances euclidiennes entre 13 repères faciaux.



Fig.42 — Affaire Donna Prudhomme, identification du corps (retrouvé en 1991) en avril 2019.

La vision objective apportée par le FDP est donc limitée et paradoxale, car elle ne prend pas en compte l'aléatoire, l'acquis, ce qui compose le vivant et est facteur du temps. Par des procédés de vieillissement artificiel aidés par l'intelligence artificielle, le portrait-robot génétique peut encore représenter les effets des années sur les tissus humains, mais cela reste une interprétation d'une moyenne mathématique. Si les représentations actuelles peuvent être saisissantes par leur proximité avec le réel, l'individu ne peut être réduit totalement à un code. Heather Dewey-Hagborg a également travaillé sur la malléabilité du corps et la multiplicité des interprétations visuelles des séquences

ADN, notamment dans son travail *A Becoming Resemblance*, où elle présente trente portraits imprimés en 3D construits sur les données génétiques de l'activiste transgenre Chelsea Manning. Dewey-Hagborg explique ainsi : « *What I'm hoping that people will take away from this is that our genome doesn't care about who we are, and how open genetic data is to interpretation, how subjective it is (...) DNA data can tell so many different stories, so this is 30 of those stories*⁸⁹ ».



Fig.43 — DEWEY-HAGBORG Heather, « Probably Chelsea », issu de *A Becoming Resemblance*, 2017

Décortiquer la scène de crime et dévoiler l'identité du meurtrier ne permettent pas toujours de répondre à la question du mobile. On pourrait simplement avancer que le meurtre est la domination définitive de l'autre, puisque l'on tue pour le pouvoir ou pour sa sensation — tous les mobiles courants comme l'argent, le sexe, le secret, la vengeance, et celui moins courant du plaisir sadique de certains tueurs en série — y sont finalement liés. Mais le mobile est également le point d'origine et la première rupture ; il existe dans un rapport essentiel au temps, puisqu'il est lui-même créé par un contexte relationnel complexe, et il est créateur de l'événement meurtrier aux conséquences futures multiples : le mobile, qui pousse dans le ressentiment, est la racine de toute narration criminelle.

89 Cité par NEVINS Jake in « A Becoming Resemblance: artist creates portraits using Chelsea Manning's DNA », *The Guardian*, [en ligne], mis en ligne le 3 août 2017, consulté le 6 mai 2020. URL : <https://www.theguardian.com/culture/2017/aug/03/chelsea-manning-hair-clippings-artist-portraits-dna>
« J'espère que les gens retiendront [de l'œuvre] à quel point le génome se fiche de qui nous sommes, à quel point les données génétiques sont ouvertes à l'interprétation, à quel point tout cela est subjectif. Les données ADN peuvent raconter tant d'histoires différentes — alors voici 30 de ces histoires » [trad. de l'autrice].

III. La construction du récit par le déploiement de la temporalité sur la scène de crime

Autour du crime, instant muet, c'est un foisonnement d'embranchements de causes et de conséquences qui se déploient de part et d'autre. La multiplicité des traces morcelle l'espace de la scène de crime en appelant à d'innombrables combinaisons interprétatives. La scène de crime, figée dans le temps par l'image, possède en son seul cadre et de façon visible les vestiges éclatés du passé et, en cela, elle est vectrice d'un univers narratif unique appelant à être notamment exploité par la fiction. L'enchevêtrement de traces physiques ou mémorielles rend leur exploitation et leur interprétation excessivement complexes, et amènent à se questionner sur la notion de vérité judiciaire. Si cette dernière est discutable, l'absence de conclusion définitive à l'enquête criminelle qui en résulte n'amène-t-elle que de la frustration ?

III.1. L'éclatement de la logique narrative classique

III.1.1. Tracer les contours du vide

Dans les affaires de meurtres, réelles ou fictionnelles, l'acte lui-même n'est pratiquement jamais enregistré, seules ses conséquences le sont. Il s'agit alors pour les enquêteurs, en définissant les actions par leurs traces, de définir le temps décisif en dressant ses contours, en s'appuyant en quelque sorte sur un espace négatif qui n'est pas le crime mais qui en découle directement. L'action du meurtre est un temps aveugle, une clé de voûte essentielle et manquante, autour de laquelle vont s'organiser tous les arcs narratifs et vont se décider les axes temporels. C'est en remontant une à une les pierres de ces arcs narratifs que la clé de voûte peut prendre forme et venir sceller la « vérité ». Dans bon nombre des *Mysteries* de Mac Adams à nouveau (mais cela se retrouve également au cœur de tout le système littéraire et cinématographique du *whodunit*⁹⁰), cette action principale meurtrière est absente, soit coincée dans l'espace entre les images à la manière d'une ellipse temporelle, soit en hors-champ : les fragments narratifs des diptyques entourent cette disparition mais évitent consciencieusement son dévoilement.

Dans «Fury», ci-dessous, le drame est la pièce manquante du puzzle. La lecture de gauche à droite semble nous indiquer que l'un est la cause de l'autre : il y a un avant et un après. Entre eux, le point de focalisation où causes et conséquences se sont nouées, vers lequel les relations entre les acteurs de l'intrigue ont irrémédiablement convergé, est volontairement caché au spectateur, afin qu'il le reconstruise lui-même par l'imaginaire.

90 Contraction de « *who has done it ?* », type de fiction basé sur une énigme policière.

En-dehors de la construction en séquence, des symboles indiquent une temporalité et le déroulé d'une action a priori tragique. Sur la seconde image, la voiture au pare-choc abîmé (indice qui permet de l'identifier comme un même objet tout au long de la séquence) semble abandonnée, couverte de feuilles et anonymisée par le retrait de la plaque d'immatriculation (la trace négative, plus claire, indique l'absence, et donne encore un sens à l'action). De son coffre, on peut voir sortir une étoffe aux motifs sensiblement semblables à ceux de la chemise de l'auto-stoppeuse. La corneille posée sur la voiture est évidemment un symbole de mort. «Fury», en évitant la représentation de l'instant du crime et en ne présentant que ce qui l'a précédé et ce qui l'a suivi, opère finalement sa définition apophatique⁹¹ — le crime se cache et se dévoile à la fois.



Fig.44 — ADAMS Mac, «Fury» issu de *Mysteries*, 1976.

Créer des scènes qui sont « à deux pas de l'horreur » sans représenter l'action criminelle elle-même constitue, pour Thomas Demand, une façon d'exploiter le potentiel narratif décisif d'une image. L'absence est paradoxalement au cœur de ses structures éphémères en papier ; pour Thomas Demand, l'idée n'est pas de représenter l'après d'un drame historique de façon sensationnaliste mais d'en tracer les contours par un placement particulier des objets qui crée un manque à combler, et un cadrage qui résonne avec un sentiment de « déjà-vu » chez le spectateur. Même sans connaître l'histoire derrière ces images, le moindre signe (dans *Badezimmer*, la baignoire remplie et le tapis froissé)

91 En philosophie et théologie, méthode d'abstraction et d'intuition intellectuelle qui consiste à n'utiliser que des termes ou idées négatives pour évoquer une chose qui semble indéfinissable autrement.

prévient l'observateur d'une complexité narrative qui lui est inhérente : « *you can feel that this is a place where either something just happened or something is about to happen*⁹² » explique Demand. En vidant l'espace de traces humaines (corps, sang), l'artiste évacue les signes les plus visibles et les plus reconnaissables, demandant ainsi au spectateur un effort de (re)construction mémorielle autour de l'absence et du vide. Comme dans l'œuvre de Mac Adams, la photographie se présente comme l'apocope d'un récit funeste, escamotant une partie essentielle de celui-ci au regard du spectateur, tout en lui donnant assez d'indices pour en définir la silhouette.



Fig.45 — DEMAND Thomas, *Badezimmer / Bathroom*, 1997.



Fig.46 — ANONYME, *Uwe Barschel mort dans sa baignoire*, 1987.

Comme dans *Mysteries*, où tout dans la première image mène à la tragédie et tout dans la seconde en résulte, le meurtre installe l'irréversibilité de la chronologie ; il renverse de façon définitive ce qui a été et ce qui sera. C'est autour de lui que le temps s'articule ; la narration criminelle peut se modéliser sous la forme d'un sablier, où toute action converge puis diverge de son étranglement central. Le meurtre possède ainsi une puissance narrative peu commune, exploitée par Thomas Demand dans l'œuvre précédente. C'est particulièrement vrai dans la fiction policière, à l'image de la tragédie antique : on a d'un côté les enchaînements causaux et les récits corrélatifs précédant le crime, que l'on peut appréhender de multiples façons ; et de l'autre, tous les greffons narratifs, récits

92 Cité par BODDINGTON Ruby, « "My pictures give you an image of your future memory": Thomas Demand in conversation with It's Nice That », *It's Nice That*, [en ligne], mis en ligne le 20 mai 2019, consulté le 16 mai 2020. URL : <https://www.itsnicethat.com/features/thomas-demand-in-conversation-art-photography-200519>
« On a la sensation qu'il s'agit d'un endroit où un événement vient juste de se produire, ou va se produire dans l'instant » [trad. de l'autrice].

secondaires impactés par le meurtre. Sur la scène de crime, ce sont les grains tombés au bas du sablier qui vont constituer les clés pour comprendre leur agencement primaire et leur dissémination causale.

III.1.2. Un récit en arborescence

Les images de scène de crime sont fascinantes car, dans leur agencement chaotique, elles possèdent intrinsèquement les clés de la narration par ramifications. Elles constituent, selon le terme de l'historien de l'art Franck Thürlemann⁹³, des hyperimages, des systèmes combinatoires d'images qui se répondent entre elles et offrent ainsi une multiplicité d'interprétations. Dans un plan large ou une numérisation 3D du lieu, où sont visibles les indices, il nous est finalement exposé l'ensemble du réseau, non-linéaire, de l'histoire des événements. En fiction policière cinématographique, cet agencement en rhizomes nous est bien souvent présenté sous la forme toute particulière du « mur d'images » évoqué précédemment⁹⁴. Le travail d'enquête n'a pas d'expression et de résumé plus visuels que celui-ci. Le mur d'images représente de façon verticale et à hauteur d'œil l'ensemble des photographies de la scène de crime, des portraits des suspects et victimes et des recherches parallèles à l'enquête ; il est comme une projection de l'univers mental réflexif de l'enquêteur, un dispositif de visualisation épistémologique qui matérialise sous la forme d'une carte heuristique l'ensemble du processus d'investigation et des données d'enquête. Le mur d'images est une composition hétéroclite imaginaire d'éléments visuels et textuels, parfois reliés par des flèches ou des fils épinglés. Son manque de discrétion, de praticité et de concision en font en réalité un élément absent de l'investigation policière, mais la créativité permise par son agencement dans la fabrication de liens incongrus entre les éléments (ce qui, justement, est là encore un frein à son utilisation réelle) offre un recul qui s'avère essentiel à la compréhension de l'enquêteur de fiction. Le réseau, qu'il soit sous forme d'enchâssements, de couches, d'embranchements ou de fractales est une mise en image de la cartographie mentale de l'enquêteur, une métaphore de sa réflexion et un instrument utile à celle-ci. Dans la série de la BBC *Sherlock*, cette métaphore est poussée à l'extrême puisque le mur d'images est présenté au spectateur comme une entrée dans le cerveau du détective et sous la forme d'un palais mental⁹⁵, soit par une technique de surimpression, soit par la téléportation du personnage dans son lieu cérébral : le cheminement intellectuel, les opérations de l'esprit, le traitement et l'organisation des données sont directement visibles ; ce trope

93 THÜRLEMANN Franck, *More than one picture : an art history of the hyperimage*, Getty Publication, 2019, 240 p.

94 Voir p.43.

95 Méthode de mémorisation (aussi appelé « méthode des loci ») pratiquée depuis l'Antiquité et se basant sur l'habileté du cerveau humain à retenir visuellement avec précision des lieux visités.



Fig.47 — GATISS Mark et MOFFAT Steven (créa.), *Sherlock*, 2010-2017, 4 saisons, BBC one, Royaume-Uni.

de la série policière étant finalement un judas qui permet de regarder dans l'esprit du détective, lieu de résolution du crime, il peut être représenté de la façon la plus ordonnée (proche des données spatiales récoltées sur la scène) à la plus créative — d'où peut-être sa dénomination populaire de « crazy wall » en anglais. Il s'agit d'une mise en abyme non seulement de la création audiovisuelle et photographique, mais également des procédés scénaristiques : la trame narrative policière, « puzzle » aux pièces éparpillées, est projetée sur le mur. Les associations sont mises en lumière ; les êtres, objets et plans assemblés ; les combinaisons testées et les hypothèses mises à l'épreuve.



Fig.48 — 1 : YAITANES Greg (créa.), *Manhunt : Unabomber*, S01E03, Discovery, 2017 ; 2 : KING Michelle & Robert (créa.), *The Good Wife*, S06E21, CBS, 2014 ; 3 : HAWES James (réal.), *Undercover*, S01E01, BBC, 2016 ; 4 : WALLER-BRIDGE Phoebe (créa.), *Killing Eve*, S01E02, BBC America, 2018.

Les images forment donc un réseau d'indices qui dévoile des mécaniques criminelles et des ressorts narratifs ; ces indices sont représentés par des tirages photographiques et donc réifiés : ils gagnent la matérialité de l'objet photographique. L'espace de la scène de crime se retrouve fragmenté en un amoncellement de nouveaux objets, tirés du réel, désintégrant ainsi la représentation du monde pour la décortiquer et développer les temporalités contenues dans les indices, reflets d'un passé « essentiellement illimité qui

recueille à la surface les éléments intemporels en tant qu'effets⁹⁶ ». Le temps de la scène de crime est discontinu, parcellaire, et avec lui la logique narrative est éclatée et multiple.

Dans le long-métrage de Peter Greenaway *The Draughtsman's Contract*⁹⁷, le personnage principal soliloque à propos du tableau de Januarius Zick, *Allegorie auf Newtons Verdienste um die Optik* (peint en 1785, soit un siècle après la diégèse) : « *Do you see, Madame, a narrative in these apparently unrelated episodes? There is drama, is there not, in this over-populated garden? What intrigue is her? Do you think the characters have something to tell us? [...] What infidelities are portrayed here? Do you think that murder is being prepared?*⁹⁸ ». Ce personnage, Mr. Neville, engagé par Mrs. Herbert, récemment veuve, pour peindre son domaine, est lui-même au cœur d'une machination meurtrière dont les indices sont disséminés dans ses propres peintures. La trame narrative est indécélable mais partout présente dans le cadre, et elle ne prend sens que dans la révélation finale ; les « épisodes disjoints » sont en effet ceux qui se déroulent en hors-champ mais dont les manifestations sont, elles, bien visibles, et dessinées par Neville dans un fractionnement méthodique des lieux de son futur meurtre, et du meurtre passé de Mr. Herbert. Neville, dans sa recherche de transcription précise de la réalité, reproduit dans chacun de ses dessins des signes sporadiques éclairant à la fois le passé et le futur, de façon symbolique : une échelle à la fenêtre de Mr. Herbert et la chemise (supposée) de celui-ci, déchirée au torse, impliquant tous deux le meurtre ; une autre, près d'une statue d'Hermès, dieu des voleurs, indiquant un mariage blanc ; une statue de cheval dont le cavalier a disparu, symbole de l'impotence, etc. Le spectateur interprète, a posteriori, les éléments énigmatiques (placés là comme des objets trouvés) sur les dessins comme un avertissement, bien que le dessinateur lui-même ne les ait pas pensés comme cela ; exactement comme Neville interprète le tableau de Zick et lui donne, par sa lecture, un sens tout autre que celui pensé par son auteur. L'image ainsi reproduite n'est pas une reproduction de la réalité mais au contraire un masque, un trompe-l'œil qui piège le dessinateur en lui laissant croire qu'il est en contrôle — du temps, des êtres, des objets, des événements, de la narration elle-même — alors qu'en réalité tout autour de Neville est mouvant (y compris les statues) et illusoire. Le dessinateur immortalise sans le savoir la scène du complot dont il est l'objet, et c'est au spectateur de reconstruire la charade visuelle qui lui est présentée.

Il ne suffit donc pas, sur la scène de crime, de tout voir pour tout comprendre, puisque la profusion d'images est déroutante et aveuglante. Le sens se retrouve dans

96 DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, 1969, cité par RUBINSTEIN Daniel in *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*, New-York, Routledge, 2020, p.108.

97 GREENAWAY Peter (réal.), *The Draughtsman's Contract* [Meurtre dans un jardin anglais], 1982, BFI, 103 min.

98 « Voyez-vous, Madame, un fil narratif dans ces épisodes apparemment disjoints ? Il y a du drame, n'est-ce pas, dans ce jardin surpeuplé. Quelle intrigue est-ce là ? Pensez-vous que les personnages ont quelque chose à nous dire ? Quelles infidélités sont donc représentées ? Pensez-vous qu'un meurtre se prépare ? » [traduction de l'autrice].

les détails qui semblent insignifiants, dans les interstices, dans l'ombre et demande, là encore, de savoir où regarder.



Fig.49 — GREENAWAY Peter (réal.), *The Draughtsman's Contract*, 1982, BFI, 103 min.

Sur le premier dessin, l'échelle menant à la chambre de Mr. Herbert, sur le second, la chemise accrochée près de la statue d'Hermès (et son détail).



III.2. Captiver, intriguer, surprendre : le cas de la fiction policière

III.2.1. L'implication du spectateur

La fiction policière est, rappelons-le, un genre très apprécié du public dans les pays occidentaux⁹⁹ — mais quels sont donc les mécanismes qui permettent au spectateur de s'impliquer dans un récit dont, bien souvent, la révélation finale lui révélera son échec à n'avoir pu résoudre le crime par lui-même ?

La complexité narrative inhérente au récit du crime cherche en réalité à encourager le spectateur à entrer dans la problématique de la narration et à intensifier sa participation à l'investigation en lui demandant d'effectuer un effort intellectuel. Le meurtre, créateur du rythme de l'intrigue et élément fondateur du récit, entraîne également une course contre la montre. Celle-ci implique une tension dramatique qui ira en s'amplifiant grâce aux différentes péripéties, classiques au schéma narratif. Souvent, il arrive que l'on approche de ce qui semble être la résolution finale, mais celle-ci se révèle alors illusoire et soldée par un énième échec. Celui-ci, en apparaissant brutalement alors que

99 Voir p.9.

le spectateur se croyait si près du but, amplifie encore le désir de la connaissance et rend nécessaire la remise en question de l'entièreté du système d'enquête — apportant ainsi à terme la vérité. Ces perpétuels freins et bonds en avant fondent naturellement la tension de tout récit mais ils sont particulièrement décelables et nécessaires à la narration policière afin de tenir le spectateur en haleine. Cet état d'incertitude et d'attente est nourri non seulement par une sollicitation intellectuelle mais aussi émotionnelle, puisque l'écriture cherche à provoquer des émotions puissantes, pour lesquelles ce même récit fait ensuite office de catharsis (colère, inquiétude, désir de vengeance, frustration etc...). Ces stimuli systématiques permettent nécessairement d'accrocher et de captiver le spectateur.

Le terme spectateur n'est d'ailleurs pas très à propos dans le sujet qui nous intéresse, puisqu'ici le « spectateur » contribue en réalité à la création, il réalise une expérience (illusoire, peut-être) dans laquelle il met à l'épreuve ses compétences logiques et croit exercer son regard ; bien qu'il ne soit pas le personnage principal du récit, il est « l'enquêteur-fantôme » qui navigue avec celui-ci et dont les réflexions prennent le même chemin. L'enquêteur-fantôme est nécessaire à la fabrication du récit puisque qu'il est en lutte constante avec la personne qui l'écrit et qui tente à chaque instant d'anticiper ses réflexions pour le piéger. Contrairement à la scène de crime réelle, qui offre à son observateur une multiplicité de points de vue dont n'en choisir qu'un seul serait réducteur, la fiction policière fait le choix de guider la circulation du regard de l'enquêteur-fantôme dans la diégèse, en ne lui dévoilant que quelques indices au compte-goutte, sans lui permettre d'exercer sa propre liberté d'observation et de mouvement et donc sans lui donner tout à fait accès à la vérité. On pourrait symboliser ce qui unit l'auteur et l'enquêteur-fantôme par les œuvres anamorphiques, comme celles réalisées par Georges Rousse. Voyons le lieu de l'œuvre comme le lieu du crime ; l'enquêteur-fantôme y évoluerait, suivant un chemin encadré par l'auteur, et noterait, au fur et à mesure de sa marche, des éléments intrigants dispersés qui se dévoileraient, semblant avoir un lien entre eux mais restant incompréhensibles du point de vue imposé. Puis, en se rapprochant du point de convergence, les éléments se mettraient en place pour l'enquêteur-fantôme.



Fig. 50 — ROUSSE Georges, *Rüsselsheim, vues de côté*, 2003.

Tous les signes sont présents et visibles aux yeux de l'enquêteur-fantôme, mais ils ne font sens que lorsque finalement, l'auteur lui permet de se mettre à sa place, celle du constructeur d'intrigues, qui lui sait tout et joue avec le regard de l'autre. La question du point de vue est fondatrice de l'enquête, et la fiction policière décide à loisir de celui qu'elle propose à l'enquêteur-fantôme. Le regard est transformé par le point de vue : les pièces concordent, se mettent en place, rentrent dans l'ordre, et une nouvelle dimension, une nouvelle perspective, un nouvel espace naissent.



Fig. 51 — ROUSSE Georges, *Rüsselsheim*, 2003.

Co-construire, c'est donc aussi atteindre la surprise de l'enquêteur-fantôme par sa tromperie, en l'amenant sur des fausses pistes : au cinéma par exemple, l'image peut être trompeuse et donner lieu à de mauvaises interprétations. Lorsqu'est présenté aujourd'hui à un spectateur lambda un flashback, il le reconnaît comme un élément lui conférant un éclaircissement sur l'enquête, une visualisation des faits passés et, probablement, une longueur d'avance sur l'enquêteur. Cependant, le flashback peut être l'image d'un mensonge ou d'un défaut mémoriel ; comme souvenir, il est faillible — comme construction, il est trompeur. Dans *The Usual Suspects*¹⁰⁰, l'interrogation du survivant d'un massacre pour en comprendre les causes et en trouver les coupables est éclaircie par une multitude de flashback qui illustrent le récit de la victime. L'enquêteur-fantôme entre dans ces retours dans le temps avec bonne foi et fait confiance à l'image — pourtant, tout est faux, tout est construit, et tous les éléments de construction se trouvent sous les yeux de l'enquêteur-fantôme, dans le cadre de la salle d'interrogatoire. Les associations logiques tentées par l'enquêteur-fantôme, suivant les cartes qu'il pensait avoir en main, se révèlent fausses. Avec l'habileté d'une prestidigitatrice, la mise en scène détourne l'attention de l'enquêteur-fantôme des preuves de la duperie qui se trouvent juste devant ses yeux : sur le mur d'images ou même dans la main de l'agent fé-

100 SINGER Bryan (réal.), 1995, PolyGram Filmed Entertainment, 106 min.

déral. Ces signes sont invisibilisés par la crédibilité d'un récit pourtant monté de toutes pièces et par la mise en scène et le médium cinématographique eux-mêmes.



Fig.52 — SINGER Bryan, *The Usual Suspects*, 1995, PolyGram Filmed Entertainment, 106 min.

Photogrammes des flash-back illustrant les paroles du survivant du massacre.

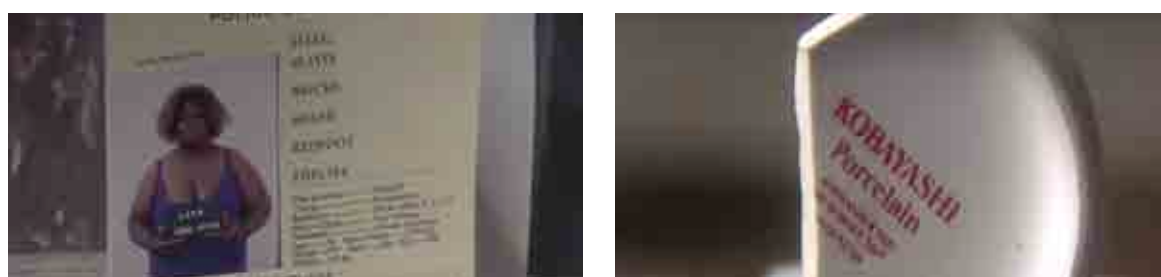


Fig.53 — SINGER Bryan, *The Usual Suspects*, 1995, PolyGram Filmed Entertainment, 106 min.

Photogrammes des indices issus de la scène finale, ayant servi d'inspiration aux mensonges du personnage précédemment énoncés.

III.2.2. Un triomphe par procuration

Finalement, la mécanique scénaristique de l'enquête criminelle se construit à la fois, selon les mots de Pierre Bayard, sur un « *double mouvement hallucinatoire* » d'aveuglement et de « *désaveuglement* » qui « *met en évidence un élément dépourvu d'importance pour mieux dissimuler ce qui en revêt une¹⁰¹* ». Il faut pour l'auteur, du même geste, dérober et rendre visible ces signes qui forment à la fois le mystère et sa clé. La solution se construit avec la dissimulation, dans le récit policier, de l'évidence — autant dans son sens premier de ce qui est immédiatement perçu et remarqué que dans son sens anglophone de « preuve ». L'analyse du roman policier par Uri Eisenzweig souligne d'ailleurs « *l'incohérence, c'est-à-dire l'illusion, d'un récit qui présenterait à la fois une énigme narrative véritable et sa solution purement raisonnée¹⁰²* », cela dans une mécanique du piège qui laisse croire au destinataire que la partie est jouable, alors qu'elle est jouée d'avance — le récit policier est un monde de

101 BAYARD Pierre, *La vérité sur « Dix Petits Nègres »*, Paris, Éditions de Minuit, 2019, 176 p.

102 EISENZWEIG Uri, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p.9.

faux semblants et de déviations volontaires de l'attention de l'enquêteur-fantôme.

Parce que l'intrigue est déroutante, elle crée également l'attente d'un événement, elle est le véhicule d'une surprise latente, d'un retournement de situation. Ce stimulus est recherché dans le genre policier du whodunit et du thriller à « twist » final. Comme dans *The Usual Suspects*, il s'agit de construire une intrigue qui déconcerte l'enquêteur-fantôme et remet en question l'agencement de l'entièreté des éléments qu'il a cru posséder. Lorsque les pièces qui semblaient faire sens l'ont en réalité égaré, la frustration née de ses espoirs déçus participe à l'épaississement d'un mystère qui n'en est que plus passionnant. Car oui, l'enquêteur-fantôme a été trompé, il s'est « fait avoir » — et pourtant, dans cet échec de sa capacité à déceler la duperie, dans cet échec, finalement, de ses efforts intellectuels qui l'ont conduit à des conclusions erronées, l'enquêteur-fantôme trouve un certain plaisir. D'ailleurs, la frustration, que l'on aurait pu croire créée par la défaite, serait en réalité bien plus forte dans le cas de la divulgation prématurée par un tiers du retournement de situation final. Le mot « spoil » de l'anglais « gâcher », qui se traduit en français par le mot-valise « divulgâcher », exprime bien la frustration qui peut naître du dévoilement d'un élément clé, car celui-ci tue la vitalité du récit, il prive le destinataire de la surprise censée le libérer de la tension dramatique qui l'a hameçonné.

L'enquêteur-fantôme retire du plaisir au dévoilement de la solution, victoire dans laquelle il se projette puisque le détective du récit est une extension de lui-même. Le sentiment d'admiration ressenti envers la perspicacité du détective est donc par-là même une autosatisfaction. Dans un mouvement égal, la frustration de n'avoir pu associer tous les éléments cesse et induit le soulagement amené par l'ordre. La surprise n'est donc pas négative et considérée comme une mise en échec. Nous pourrions même aller au-delà en considérant que d'un côté, nous avons pu nous laisser piéger volontairement pour profiter pleinement de la tension dramatique et que, d'un autre, l'auteur a usé de stratagèmes particulièrement audacieux et originaux pour nous avoir piégés alors que nous sommes, nécessairement, fort intelligents : il est donc digne d'admiration. La victoire est ainsi partagée à la fois par l'auteur et par son co-auteur, l'enquêteur-fantôme.

Certains amateurs conseillent pourtant de se gâcher volontairement la fin avant le premier visionnage ou la première lecture de l'intrigue. Pour eux, le nom du coupable n'est pas la seule fin de l'œuvre, et il ne s'agit alors plus de lire l'intrigue, mais de lire l'écriture de l'intrigue et donc d'observer les stratagèmes mis en place. Il est vrai que davantage encore que le dévoilement du nom du coupable, la déconstruction des stratégies de l'auteur peut être passionnante — cependant, elle l'est d'autant plus lorsque l'enquêteur-fantôme a d'abord été une victime surprise de l'auteur et, finalement, enquête sur sa propre embuscade lors d'une seconde lecture. C'est tout à fait le cas dans le roman d'Agatha Christie *Le Meurtre de Roger Ackroyd* que le lecteur lit une première fois comme

le récit d'un témoin ; après la révélation finale, le livre se dévoile en réalité comme le récit d'un assassin et pousse à une relecture — et donc à une investigation sur les indices ayant conduit le lecteur à s'être fait piéger.

De la même façon, Odilon Redon, peintre d'énigmes, écrivait en 1902 : « *le sens du mystère, c'est d'être toujours dans l'équivoque, les doubles, triples aspects (images dans images), formes qui vont être ou qui seront selon l'état d'esprit du regardeur. Toutes choses plus que suggestives puisqu'elles apparaissent*¹⁰³ ». Ces images, définies par Dario Gamboni sous le terme d'images potentielles¹⁰⁴, nécessitent la participation subjective du spectateur et, si elles ne se saisissent pas directement du fait de leur ambiguïté inhérente, elles sont complétées par le regard du spectateur ; une fois perçues, elles intriguent et invitent à spéculer. Leur hermétisme premier est volontaire, comme l'explique Vassily Kandinsky à propos de ses propres œuvres :

« *J'ai voulu mettre dans chaque partie une série « infinie » de tons qui n'apparaissaient pas à première vue. Ils devaient d'abord rester entièrement cachés, surtout dans la partie sombre, et ne se révéler qu'avec le temps au spectateur profondément attentif, d'abord confusément et comme en s'essayant, pour résonner ensuite de plus en plus, avec une force croissante et angoissante*¹⁰⁵ ».



Fig.54 — CARRIÈRE Eugène,
Le Sommeil, lithographie,
1892.

C'est par exemple le cas avec la lithographie d'Eugène Carrière ci-dessus, intitulée *Le Sommeil*. Malgré le grand contraste, il n'y a que peu de lisibilité des formes ; celles-ci sont fluides, se fondent entre elles, sont représentées par la même technique dans une continuité du trait. Là où l'œil habitué trouve normalement dans le clair-obscur une

103 REDON Odilon, *À soi-même* — *Journal*, 1867-1915, Paris, José Corti, 1961, p.100.

104 GAMBONI Dario, *Images potentielles* — *Ambiguïté et indétermination en art moderne*, Paris, Les presses du réel, 2016, 592 p.

105 KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p.20.

mise en valeur des parties nécessaires à la compréhension de l'œuvre, celui-ci est utilisé davantage pour voiler et rendre abstraites les formes les plus reconnaissables du portrait comme les yeux et la bouche. L'image est dans un entre-deux du décelable et de l'inconnu ; éclairée par son titre, elle se laisse davantage cerner. Elle semble être à la fois son énigme et sa solution, mais une solution ouverte : est-ce un jeune enfant endormi ? Qui est-il, ou qui est-elle ? Est-ce finalement une figure humaine, derrière ces vagues luisantes ? Si les éléments sont prêts à être interprétés, l'œuvre ne permet pas de conclure ; l'enquête reste sans réponse.

III.3. La vérité judiciaire et l'absence de réponse

III.3.1. L'impossible vérité

Seule l'enquête peut pallier « *l'horreur des mystères qui ne veulent pas être révélés*¹⁰⁶ » par son accession finale à la vérité — la (prétendue) absolue vérité judiciaire. Cette réponse ultime au crime, qui maîtriserait l'inexplicable par la déduction logique, qui rationaliserait l'acte criminel à l'aide de la Science et le purgerait de son aura infernale serait alors la parfaite conclusion à l'événement meurtrier. Le « bouclage » de l'enquête, réponse à toutes les questions laissées en suspens, apporterait la satisfaction d'une fin, d'une compréhension du dessein du meurtrier et de sa condamnation par la justice. Cette conclusion idéale à l'enquête est, en réalité, effectivement reçue par le public pour tenir lieu de vérité dans un système binaire qui n'admet que le vrai et le faux — la culpabilité ou l'innocence. Cette simplification du monde participe à l'illusion de vérité, qui est en fait un réel parcellaire et trompeur. L'état de vecteur de vérité de la preuve, moyen de la condamnation, dépend uniquement de son caractère réfutable. La preuve scientifique n'est vraie que tant qu'elle n'est pas remise en cause, c'est-à-dire qu'elle n'existe que dans un système de tension avec ce qui peut, potentiellement et en permanence, l'infirmier — comme l'indique Karl Popper : « *c'est la falsabilité et non la vérifiabilité qu'il faut prendre comme vecteur de démarcation*¹⁰⁷ ». Outre cette première relativité de la vérité scientifique et donc de la preuve matérielle, les vérités procédurale, formelle et conventionnelle qui forment la vérité judiciaire comportent également des biais qui les rendent incertaines. La vérité procédurale, qui implique le choix de la preuve comme objet digne d'intérêt, est déjà en cela une altération du réel ; elle est choisie pour son mode de représentation du réel — nous avons ainsi vu les débats dans l'acceptation de la photographie comme preuve judiciaire —, pour sa cohérence, son adéquation aux faits et sa convergence supposée vers un but lui-même créé par la convergence des autres signes vers ce point imaginaire (selon le

106 POE Edgar Allan, « L'Homme des Foules » in *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin, 1884, pp. 53-64.

107 POPPER Karl, *La Logique de la découverte scientifique*, Payot, Paris 1978, p. 37.

principe dit du « rasoir d'Ockham¹⁰⁸ ». Ce point de convergence, que l'on pourrait penser issu d'une démarche déductive, résulte plutôt d'une démarche abductive fondée sur l'intuition et le savoir psychologique humain, libérant ainsi des apories de la méthode scientifique, mais comportant sa part d'erreur humaine. L'absence totale de contradiction entre les faits détermine la vérité formelle qui, à nouveau, peut être questionnée lorsqu'il s'agit d'une reconstruction lacunaire de ces mêmes faits. Enfin, l'aveu, mode de preuve conventionnel, reste faillible et sujet à de nombreux biais dans son obtention, ses raisons d'expression et sa fragilité mémorielle.

Dans la très célèbre allégorie de la *Caverne*¹⁰⁹ de Platon, le philosophe exprime la difficulté à connaître et à transmettre le réel, c'est-à-dire à saisir la vérité. Il y a d'abord l'appréhension de la preuve par la seule expérience de nos sens qui, certes, sont exacerbés par les outils scientifiques, mais n'en restent pas moins limités, nous proposant une connaissance tronquée du réel. Enfin, l'interprétation par des instances scientifiques de ces mêmes objets probatoires est transmise aux juges à travers un langage lui aussi restreint, simplifié et vulgarisé, afin de permettre sa compréhension. L'accession des décideurs de vérité au réel ne peut se faire que de façon indirecte, à travers un interprète de confiance qui va expliciter les images, les indices, les gestes et motivations du coupable pour un jury non qualifié devant pourtant juger de leur pertinence. Puisqu'il s'agit d'interprétations, réalisées par des spécialistes désignés comme experts (par la communauté scientifique ou par eux-mêmes), il s'agit de fait de spéculations convergentes qui, au lieu d'être elles-mêmes vérité, convainquent du moins l'esprit d'une vérité. La décision condamnatrice ou disculpante n'est donc pas construite sur le dévoilement de la vérité mais bien sur l'intime conviction et le doute raisonnable. La révélation judiciaire est un exercice réfléchi du doute, lui-même étant finalement, pour reprendre les mots d'Ernest Renan « *un hommage que l'on rend à la vérité*¹¹⁰ ». Si celle-ci est inatteignable de façon certaine, mais qu'en sont écartées toutes les choses qu'elle ne semble pas être logiquement, alors le doute raisonnable tend vers la vérité.

La confiance dans les instances d'autorité (scientifiques, policières) est nécessaire à l'intime conviction ; il faut, pour les néophytes, s'en remettre à l'avis de celles que l'on considère légitimes à interpréter, à certifier, à authentifier. La série des *Hydropithèques* de Joan Fontcuberta, qui fait découvrir au public des fossiles de sirènes, chaînon manquant ancêtre de l'homo sapiens, est ainsi à première vue certifiée par des arguments d'autori-

108 Énoncé ainsi par le philosophe franciscain Guillaume d'Ockham dans son ouvrage *Quaestiones et decisiones in quatuor libros Sententiarum cum centilogio theologico*, livre II (1319) : « *il est inutile d'accomplir par un plus grand nombre de moyens ce qu'un nombre moindre de moyens suffit à produire. [...] Quand des choses doivent rendre vraie une proposition, si deux choses suffisent à produire cet effet, il est superflu d'en mettre trois* ».

109 PLATON, *La République*, VII, 514 a - 519 e, III^e siècle.

110 RENAN Ernest, *Essais de morale et de critique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p.202.

té de la communauté scientifique, que l'observateur, dans l'état de ses connaissances, ne peut rationnellement pas considérer comme indignes de confiance. Le dispositif scénographique s'inspire des sites archéologiques pour les œuvres in situ et des musées d'histoire naturelle pour leurs reproductions en salle.



Fig.55 — Cartel de l'exposition « Les Sirènes d'Annecy » portant sur les *Hydrophithèques* de Joan Fontcuberta.



Fig.56 — FONTCUBERTA Joan, « Scène de crime : vallée de l'Arigéol, Prads-Haute-Bléone (44.2351°N – 6.411°E) » issu de *Les Hydrophithèques*, 2003-2012.

Fontcuberta crée, aux côtés des traces et squelettes des chimères, le personnage de leur découvreur, l'Abbé Jean Fontana, et propose aux visiteurs de marcher sur ses traces à la manière là aussi d'explorateurs-fantômes, sur un terrain que tout authentifie mais dont la saugrenuité interroge. Face aux explications qu'il pense scientifiques, aux pièces à conviction, aux preuves d'authenticité, et plongé dans une muséographie dont il a assimilé les codes sérieux, l'observateur se doit d'adhérer : l'objet présenté prend l'aspect d'une vérité. Seule l'expérience personnelle et la mise en mouvement (se rapprocher, changer de point de vue) permet à l'observateur de transformer son regard et d'accéder à une autre conception de l'œuvre, à remettre en doute sa prétendue véracité, à questionner ses certitudes. Si l'image est trompeuse, le texte qui l'accompagne et l'interprète induit d'autant plus en erreur. Interroger l'ensemble de l'œuvre comme une falsification demande donc au spectateur de sortir du tracé et de prendre littéralement du recul. Faisant cela, le spectateur ne s'extrait-il pas de l'œuvre et ne brise-t-il pas la part fantasmée sur l'histoire de nos origines qu'elle contient ? Ne détruit-il pas, finalement, le rêve d'une vérité pour une fois véritablement insolite et extraordinaire ?

III.3.2. Le charme du mystère

« *Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement*¹¹¹ » écrivait La Rochefoucauld, et la scène de crime de la même façon signifie plus qu'on n'en peut voir. Cette zone aveugle, impénétrable par nos seuls sens, forme la matière même du mystère, étrange, fuyant et forcément inquiétant — ce sont ces rues, « *sombres d'autre chose que la nuit*¹¹² » qui exercent sur leur marcheur un charme, un envoûtement qui d'un même mouvement, attire et ré-vulse, angoisse et fait rêver ; c'est cette « *beauté dans le sinistre*¹¹³ » de la ville qui, entre ses ré-verbères, garde les secrets des monstres ; c'est l'inquiétante étrangeté (*Das Unheimlich*¹¹⁴) de ce qui est à la fois familier et souterrain, alertant l'esprit sans raison explicite.



Fig.57 — HARBUTT Charles, *Car in alley*, Leadville, Colorado, 1971.



Fig.58 — HARBUTT Charles, *Car, Aspen*, Colorado, 1971

Dans les photographies de Charles Harbutt ci-dessus, la présence indéfinissable d'un événement dormant et tragique ne peut s'empêcher de s'imposer à notre esprit. Dans la première image, la voiture dont seul le capot est visible semble nous épier, prête à surgir, prédatrice. Le sujet est menaçant bien que l'objet, inanimé, familier, à l'arrêt, soit inoffensif. Mais l'absence de vision directe sur le pare-brise du véhicule empêche l'esprit d'être rassuré par la présence ou l'absence humaine, par la reconnaissance de l'objet dans son entier et dans sa banalité. Sur la seconde image, la portière restée ouverte sur les bois insondables rompt là-aussi cette banalité de l'usage traditionnel de l'objet puisque, par les signes d'une présence humaine désormais invisible et disparue, elle induit une forme d'attente et d'abandon, elle propose un récit de fuite ou de pour-chassement dans la forêt, lieu fantastique et sombre ; l'humain a été avalé dans le « mys-

111 LA ROCHEFOUCAULD (de) François, *Maximes et Réflexions morales*, Paris, Ménard, 1817, p.7.

112 CHANDLER Raymond, *Trouble is my business*, Londres, Penguin, 2013, p.27.

113 PRÉVERT Jacques cité par BRASSAÏ in *Correspondance 1950-1983*, BRASSAÏ et GRENIER Roger, Paris, Gallimard, 2017, p.13.

114 FREUD Sigmund, in *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1933, p.163.

*tère obscur du bois silencieux*¹¹⁵ ». Rien n'est explicitement tragique ou effrayant dans ces photographies, pourtant la construction du cadre, proposant une vision volontairement parcellaire et tronquée du sujet, offre une scène troublante qui alerte sur l'anormal et l'irrégulier et invite à la spéculation. Il y a, dans les voitures de Charles Harbutt, « *une fausse innocence de l'objet qui s'abrite derrière son inertie*¹¹⁶ ». De même, dans le diptyque suivant de Mac Adams, l'ombre d'un homme semble suivre obstinément une jeune femme qui lui tourne le dos, ignorant tout de la menace qui l'effleure et semble prête à la dévorer.



Fig.59 — ADAMS Mac, « Across the park » issu de *Mysteries*, 1972.

L'homme n'apparaît que par les signes de sa présence, il est escamoté dans le hors-champ, rendant impossible la certitude qu'il s'agit d'une même personne sur les deux images, voire seulement d'un prédateur et non d'un passant quelconque. Grâce au cadrage qui laisse volontairement ces questions en suspend, l'événement latent est décelable mais toujours supposé ; il donne naissance au pressentiment du danger, il alerte l'esprit mais sans preuve concrète.

On retrouve cet instant suspendu et menaçant dans cette photographie issue de la série *Last* d'Agnès Geoffray. À nouveau, une femme est l'objet d'un regard dont elle ne peut s'échapper, mais cette fois le regard est subjectif et déjà dominant, il semble l'écraser et la pousser dans l'ombre. Le col de la robe est ouvert,



Fig.60 — GEOFFRAY Agnès, « Last VIII », issu de *Last*, 2009.

115 HUGO Victor, « Baraques de la foire » in *Les Contemplations*, Édimbourg, Nelson, 1842, p.175-176.

116 BARTHES Roland, « Structure du fait divers » in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp.188-198.

les bras sont sans force, le drame est déjà là, implicite. À travers ces traces à peine décelable d'un inquiétant désordre — traces disséminées ou possibilités de traces à venir, d'éclatement, de rupture, de drames, Agnès Geoffroy photographie l'instant du souffle que l'on retient, de la suspension que subit le temps juste avant que le chaos ne s'abatte. Il y a présence et absence à nouveau du monstrueux, tapi dans l'ombre, prêt à frapper. C'est bien l'ambivalence de tout récit policier, lui-même recherche d'une narration éclipsée, d'un silence, dans une narration présente qui n'existe que parce que l'autre a existé. L'ensemble de la fiction policière nous questionne sur l'intrication de la présence et de l'absence, notamment celles d'un individu indéfinissable dont on ne connaît pas les intentions. L'image photographique et cinématographique, « *art de laisser revenir le fantôme*¹¹⁷ », est habitée par la hantise et une certaine forme de spectralité, représentation des ombres de ce qui a été mais n'est plus ni vivant, ni mort. L'image de la scène de crime est mystérieuse car porteuse de questionnements qui ne peuvent toujours être tranchés, elle est quantique, à la fois vie et mort, présence et absence, causes et conséquences. Les traces, embrouillées, incompréhensibles, ne veulent pas révéler leur nature et forment une tâche aveugle, un secret qui se refuse à être découvert — un « *problème en tout problème*¹¹⁸ ». Il y a une certaine beauté dans l'inconnu qui fuit notre raison, notre envie de réponses manichéennes, notre compréhension du monde, puisque dans l'insaisissable et l'énigmatique, toute tentative de réponse est à la fois recevable et erronée. L'inachevé amène à la création, l'inintelligible est captivant et fondateur de récits, d'idées, d'œuvres et de mythes. Là où la rationalisation du crime satisfait la curiosité, elle épuise également la puissance de son mystère et son intérêt, elle anéantit les spéculations imaginaires et excentriques.

En 1959, au cœur de l'Oural, neuf jeunes randonneurs sont portés disparus puis retrouvés morts des semaines plus tard sans que l'on ne puisse en comprendre les raisons : leurs tentes sont déchirées de l'intérieur, ils sont retrouvés dans des zones éloignées de plusieurs centaines de mètres du campement avec des fractures multiples et très importantes mais sans blessures externes ; certains sont nus, d'autres portent des morceaux de tissu découpés dans les habits de leurs collègues et leurs vêtements émettent des fortes radiations. Cette affaire dite du Col Dyatlov, du nom du chef de l'expédition, n'a jamais été élucidée et a été réouverte en 2019 par les autorités russes ; les théories des experts et des amateurs vont de la catastrophe naturelle au complot politique en passant par les essais militaires, l'homicide volontaire et la cryptozoologie. Aujourd'hui encore, aucune explication ne satisfait la communauté de détectives qui s'est formée autour du Col Dyatlov ; de très nombreux sites internet et discussions fleurissent, apportant à leur

117 DERRIDA Jacques in *Ghost Dance*, McMULLEN Ken (réal.), McMullen, 1983, 100 min.

118 JANKELEVITCH Vladimir, *Le Mal*, Grenoble, B. Arthaud, 1947, p.47.

échelle des suppositions étayées par les photographies amateurs prises en 1959, des schémas et des modèles 3D.

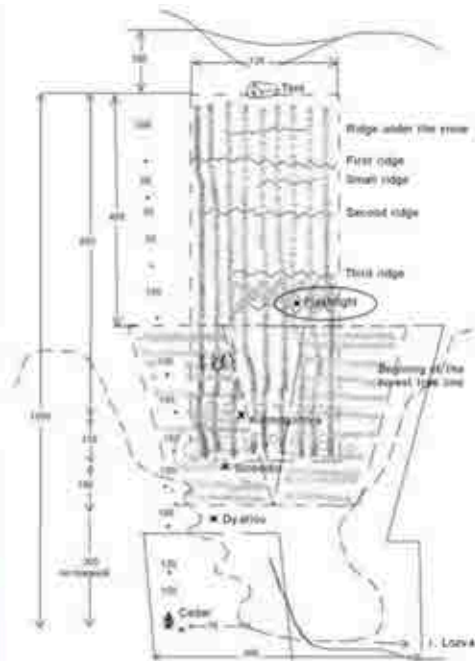


Fig.61 — 1 : BRUSNITSYN V., *Photographie de la tente de l'équipe lors de sa découverte le 27 février 1959, 1959.*

2 : RAKITIN Aleksey, *Plan des lieux avec les emplacements des corps, 2013.*

3 : ZYADIK Vasilii, *Reconstitution 3D du lieu de découverte de quatre corps, dans un ravin, 2018.*

Cette frénésie de l'enquête qui s'acharne à découvrir, parmi d'autres, le secret du Col Dyatlov, ne sera probablement jamais satisfaite par une explication rationnelle trop simple, car l'insaisissable offre, lui, la liberté de former inlassablement des hypothèses, de ré-agencer sans cesse les éléments connus et de créer de multiples récits tragiques et captivants. En cela, il est probable que la froide vérité qui mettrait fin aux spéculations serait une dépoétisation du mystère de l'affaire, en ce qu'elle lui arracherait son charme, ce puissant attrait qu'exercent l'insondable et l'incompréhensible sur l'humain ; il n'y aurait plus lieu d'être fasciné, de se laisser rêver à des explications farfelues, d'imaginer, de créer. Pour les proches des victimes bien sûr, comme dans le cas de l'affaire Grégory dont nous avons parlé précédemment, la vérité est nécessaire et permet de ne plus gratter la plaie ouverte, de laisser la douleur s'assourdir, de continuer à vivre. Mais pour ceux qui ont toujours été spectateurs, la vérité fait que l'horreur du crime n'est plus déréalisée, mise à distance par l'enquête, et elle reprend alors sa dimension purement tragique

et insupportable, vers qui seule notre envie coupable de spectaculaire nous amène peut-être — le crime n'est décidément plus que l'infernal et immuable geste d'un humain contre un autre.

Par le biais de ma partie pratique qui présente les pièces à convictions d'un meurtre imaginaire, je souhaite questionner notre accès à la vérité et ouvrir la possibilité à de multiples pistes et hypothèses, pour se défaire ainsi de l'idée d'une vérité binaire et conclusive et laisser toute sa part au charme du mystère, au florissement des idées et des convictions. Le meurtre y prend une dimension quantique, où tout suspect est à la fois coupable et innocent. La curiosité, qui nous pousse à vouloir rendre intelligible le monde via la science, est à la fois nourrie et frustrée par l'impossibilité d'une réponse : elle donne lieu à une diversité de convictions qui, chacune, tentent de saisir l'insaisissable et détiennent une part de la réponse.

CONCLUSION

La scène de crime est un lieu de paradoxes. L'acte meurtrier, destructeur, est fondateur de récits : il lie des personnages les uns aux autres, il est le point de rupture autour de laquelle se construit une société. En mettant en scène des fantasmes, en faisant écho aux pulsions réfrénées et au sensationnel, il attire à lui l'esprit humain avide de stimuli. Chaque scène de crime est un lieu de chaos auquel l'humain veut donner sens, une énigme visuelle qu'il cherche inlassablement à déchiffrer. La photographie est entrée dans le champ de l'investigation forensique comme une formidable extension de l'œil détective : on y a vu la preuve ultime à l'objectivité incorruptible, qui verrait tout, dévoilerait tout, figerait tout. Si un tel absolutisme de l'objectivité probatoire reste du domaine du fantasme, les nouvelles technologies permettent désormais de se libérer des choix de points de vue pour en proposer d'office une multitude et permettre de revisiter l'instant arrêté de la découverte de la scène de crime. L'observation, la collecte et l'interprétation des traces — si infimes soient-elles — permettent aux experts de reconstruire peu à peu le déroulé des événements. Ces vestiges retrouvés traduisent les temps du récit criminel et identifient ses protagonistes ; les images de fragments font désormais naître des fragments d'images : visages, corps et objets, tout se reconstruit à rebours. Les chaînes d'événements se devinent, se précisent et forment un essaim d'histoires possibles qui forment une source d'inspiration essentielle à la fiction. Alors que le réel multiplie les points de vue et épuise les pistes une à une, l'écriture fictionnelle dirige le regard de l'observateur pour mieux le piéger et le surprendre. Elle se construit sans cesse contre lui, anticipant ses pensées, trompant sa perspicacité, jouant sur la fausse insignifiance des détails pour garder intact le mystère jusqu'aux dernières secondes. Face à l'épistémologie de la vérité judiciaire qui fait peu à peu apparaître ses failles et son relativisme, le mystère du crime se pare d'une dimension fascinante et presque poétique, où toutes les possibilités, toutes les hypothèses, sont recevables, où tout un réseau d'imaginaire se construit et est nourri par la créativité humaine.

Cet imaginaire du meurtre et de son théâtre trouve, en somme, sa richesse envoûtante dans un incroyable réseau de récits, de relations et d'émotions. Il est en constante tension et ambivalence, à la fois singulier et normal, créateur et destructeur, captivant et repoussant, présent et absent, vie et mort. Il est la tâche aveugle et essentielle à l'intrication des causes et des conséquences, celui que l'on ne souhaite pas voir mais que l'on montre tout de même, celui qui n'est défini que par ce qui l'entoure et ce qu'il ne peut pas être. L'image du crime fixe un temps déjà révolu et à peine décelable, elle incarne la lutte contre la déliquescence et l'entropie tout en étant elle-même une ultime vanité. Elle

s'obstine à découvrir, à montrer, à mettre en lumière ce que nos yeux ne peuvent apercevoir ; elle déploie un espace enroulé sur lui-même, elle dessine les contours de visages qu'elle décode, elle étire les racines racornies d'une temporalité arborescente. Elle raconte, malgré elle, la culpabilité ou l'innocence, dans les paroles de ceux qui l'écorchent pour en lire les entrailles. Elle témoigne de l'humanité, de ses perversions, de ses peurs, de ses quêtes. Elle est à la fois vérité et mystère, porte d'entrée dans l'insondable, tentative incessante de saisir le réel. L'image de la scène de crime nous donne à voir les infinies ténèbres d'une humanité condamnée à avancer à tâtons dans un univers hanté par sa propre énigme.

BIBLIOGRAPHIE

Essais, articles de recherche et fiction

A

ARENDDT Hannah, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New-York, Viking Press, 1963, 312 p.

ARENDDT Hannah, *La Vie de l'esprit*, PUF, Paris, 1975, 576 p.

ARTIÈRES Philippe, « Chapitre 9. Edmond Locard, un expert au travail », *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique (1852-1945)*, sous la direction de ARTIÈRES Philippe, Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2013, p. 111-127.

ASTIER Colette, *Le roman et le crime* in *Littératures*, n°39, automne 1998, pp. 177-194.

AWAD Gloria, *Du sensationnel : Place de l'événementiel dans le journalisme de masse*, Paris, L'Harmattan, 2000, 278 p.

B

BALLEY Delphine, *Histoires Vraies*, présentation de l'artiste, [en ligne], mis en ligne le 3 février 2014, consulté le 29 janvier 2020. URL : <http://www.dda-ra.org/fr/oeuvres/BALLEY/Page-histoires-vraies/Page-texte>.

BAYARD Pierre, *La vérité sur « Dix Petits Nègres »*, Paris, Éditions de Minuit, 2019, 176 p.

BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Cahiers du cinéma Gallimard, seuil, 1980, 193 p.

BARTHES Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, 280 p.

BENJAMIN Walter, « L'intérieur, la trace », *Paris, capitale du XIXe siècle*, Collection Passage, Paris, Cerf, 1997, 972 p.

BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 08 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>

BERTILLON Alphonse, *La photographie judiciaire : avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, Bibliothèque Photographique, 1890, 148 p.

BERTILLON Alphonse et CHERVIN Arthur (Dr.), *Anthropologie métrique, conseils pratiques aux missionnaires scientifiques*, Paris, Imprimerie Nationale, 1909, 263 p.

BILLORÉ Maïté, MATHIEU Isabelle et AVIGNON Carole, *La justice dans la France médiévale, VIIIe – XVe siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Histoire », 2012, 224 p.

BOLTANSKI Christian et GRENIER Catherine, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007, 336 p.

BRASSAÏ et GRENIER Roger, *Correspondance 1950-1983*, Paris, Gallimard, 2017, 216 p.

BUSWELL Robert et LOPEZ Donald, *The Princeton dictionary of buddhism*, Princeton, Princeton University Press, 1304 p.

C

CAMPION-VINCENT Véronique, « L'œil révélateur » in *Cahiers Internationaux De Sociologie*, vol. 104, 1998, pp. 55-75.

CASTRO Teresa, « Une cartographie du crime : les images d'Alphonse Bertillon », *Criminocorpus* [en ligne], mis en ligne le 6 Mai 2011, consulté le 4 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/354>

CASTRO Teresa, « Scènes du crime : la mobilisation de la photographie métrique par Alphonse Bertillon », in PIAZZA Pierre, *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Editions Karthala, « Hommes et sociétés », 2011, pp. 230-245.

CHANDLER Raymond, *Trouble is my business*, Londres, Penguin, 2013, 288 p.

CHARLIER Philippe (sous la dir. de), *Seine de Crimes*, Paris, Éditions du Rocher, 2015, 226 p.

CLARKE D.A., « The Incredible Case Of The Stack O'Prints Mutilations », *Quest: A Feminist Quarterly*, 5, n°3, 1981, pp. 81-91.

COMAR Philippe, *Crimes et Châtiments*, sous la direction de CLAIR Jean, Paris, Musée d'Orsay, Gallimard, 2010, 416 p.

CONAN DOYLE Arthur, « The Sign of the Four » in *Lippincott's Monthly Magazine*, Philadelphia, Lippincott & Co, 1890, 244 p.

CONAN DOYLE Arthur, « The adventures of Sherlock Holmes : The Boscombe Valley Mystery », *The Strand Magazine*, Londres, octobre 1891.

D

DANIEL Marina. « Découverte du crime et besoins de l'enquête. Le dessin judiciaire en seine-inférieure au XIXe siècle », *Sociétés & Représentations*, vol. 18, no. 2, 2004, pp. 109-122.

DUBOIS Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 06 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>

DUFOUR Diane, *Images à charge — la construction de la preuve par l'image*, Paris, Le BAL et Éditions Xavier Barral, 240 p.

DURKHEIM Émile, *Les règles de la méthode sociologique (1894)*, Paris, Presse Universitaire de France, 14e édition, 1960, 154 p.

E

EISENZWEIG Uri, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 357 p.

F

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1933, 256 p.

G

GAMBONI Dario, *Images potentielles — Ambiguïté et indétermination en art moderne*, Paris, Les presses du réel, 2016, 592 p.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et Histoire*, Paris, Flammarion, 1989, 336 p.

GRÉVISSE Benoît, *Déontologie du journalisme*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, Collection INFO&COM, 2010, 295 p.

H

HUGO Victor, « Baraques de la foire » in *Les Contemplations*, Édimbourg, Nelson, 1842, 476 p.

HÉLIE Faustin-Adolphe, *Traité de l'instruction criminelle ou Théorie du code d'instruction criminelle*, Paris, Henri Plon, 1845, 372 p.

J

JANKELEVITCH Vladimir, *Le Mal*, Grenoble, B. Arthaud, 1947, 164 p.

La scène de crime : une construction visuelle narrative

K

KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, 210 p.

KHAN Zadoc, *Tanakh : la Bible du rabbinat*, Genève, Omega Éditions, 2016, 828 p.

KIRK Paul Leland, *Crime investigation : 2nd edition*, New-York, Wiley & Sons, 1974, 508 p.

KRACAUER Siegfried, *Le roman policier. Un traité philosophique*, Rainer Rochlitz (trad.), Paris, Payot, 2001, 224 p.

L

LACASSAGNE Alexandre et LOCARD Edmond, *Alphonse Bertillon : l'homme, le savant, la pensée philosophique, par le Professeur A. Lacassagne ; l'œuvre d'Alphonse Bertillon par Edmond Locard*, Lyon, 1914, 28 p.

LA ROCHEFOUCAULD (de) François, *Maximes et Réflexions morales*, Paris, Ménard, 1817, 504 p.

LOCARD Edmond, *L'enquête criminelle et ses méthodes scientifiques*, Paris, Ernest Flammarion, 1920, 303 p.

LOMBROSO Cesare, *L'Homme Criminel*, 2e édition, 1895, 468 p.

M

MARGOT Pierre, « Traçologie : la trace, vecteur fondamental de la police scientifique », *Revue internationale de criminologie et de police technique et scientifique*, Paris, 1er trimestre 2014, p. 72.

MARTIN Jean-Claude, DELEMONT Olivier, ESSEIVA Pierre et JACQUAT Alexandre, *Investigation de scène de crime : fixation de l'état des lieux et traitement des traces d'objets*, Lausanne, Presse polytechnique universitaire romande, coll. « Sciences forensiques », 2010, 3e éd., 237 p.

MILLER Peter in *Author! Screenwriter! : How to Succeed as a Writer in New York and Hollywood*, Avon, Adams Media, 2006, 336 p.

MNOOKIN Jennifer L., « Image of truth : photographic evidence and the power of analogy », *Yale journal of law and the humanities*, n°1, New Haven, 1998.

MUYART DE VOUGLANS Pierre-François, *Les lois criminelles de France dans leur ordre naturel*, Paris, Merigot, Crapart et Morin, 1780, p.12. [en ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566322j.texteImage>

N

NUSSBAUM Valentin, « Le mur d'images au cinéma et à la télévision : mise en lumière d'un dispositif de projection mentale. », *Intermédialités / Intermediality*, numéro 24-25, automne 2014, printemps 2015. [en ligne] URL : <https://doi.org/10.7202/1034168ar>

P

PERRIER Frédéric, « Weegee... The Famous », *Transatlantica* [en ligne], 2007, mis en ligne le 29 janvier 2008, consulté le 2 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/2362>

PIAZZA Pierre et MARLET Richard, *La science à la poursuite du crime, d'Alphonse Bertillon aux experts d'aujourd'hui*, Paris, La Martinière, 2019, 335 p.

POE Edgar Allan, « The Daguerreotype », *Alexander's Weekly Messenger*, Philadelphie, 15 janvier 1840

POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, 264 p.

POPPER Karl, *La Logique de la découverte scientifique*, Payot, Paris 1978, 513 p.

PORRET, Michel, « Topographie judiciaire : l'état des lieux du crime », *Sur la scène du crime : Pratique pénale, enquête et expertises judiciaires à Genève (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, mis en ligne en 2008, consulté le 20 avril 2020. URL : <http://books.openedition.org/pum/20928>

R

REDON Odilon, *À soi-même — Journal, 1867-1915*, Paris, José Corti, 1961, 192 p.

RENAN Ernest, *Essais de morale et de critique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, 498 p.

RUBINSTEIN Daniel in *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*, New-York, Routledge, 2020, 247 p.

S

SCHNAPPER Bernard, « La justice criminelle rendue par le parlement de Paris sous le règne de François 1er », in *Revue Historique de Droit Français et étranger* (1922-), Quatrième Série, 52, no. 2 (1974), p. 252-84. [en ligne], consulté le 7 mars 2020. URL : www.jstor.org/stable/43845967

T

TÉTU Jean-François « L'émotion dans les médias : dispositifs, formes et figures », *Mots. Les langages du politique* [en ligne], mis en ligne le 22 avril 2008, consulté le 12 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/mots/2843>

THIBOUT Georgette, *Le Siècle de Saint-Louis*, Paris, Hachette, 1970, 314 p.

THÜRLEMANN Franck, *More than one picture : an art history of the hyperimage*, Getty Publication, 2019, 240 p.

TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Robert Laffont, 1966, 311 p.

V

VERA Adolfo, « Benjamin : image, trace et politique », *Appareil*, [En ligne], mis en ligne le 13 décembre 2013, consulté le 07 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1946>

VERNOIS Maxime (Dr), « Étude photographique sur la rétine des sujets assassinés » in *Revue photographique des Hôpitaux de Paris 2* (1870) p.73-82.

W

WAJCMAN Gérard, *Les Experts : la police des morts*, Paris, Presse Universitaire Française, 2012, 144 p.

WENZEL Eric, *La torture judiciaire dans la France de l'Ancien Régime : Lumières sur la Question*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2011, 140 p.

Autres ouvrages

La Bible, Traduction Segond 21, Genève, Société biblique de Genève, 2007, 822 p.

La Bible, « Ex 20,13 » et « Dt 5, 17 », CHOURAQUI André (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 2020, 2432 p.

Traduction Œcuménique de la Bible (TOB), nouvelle édition révisée, Paris, Cerf/Société Biblique Française, 2010, 2460 p.

Le Coran, sourate «Al Isra» (XVII-33), CHEBEL Malek (trad.), Paris, LGF, 2011, 736 p.

Code Pénal, [en ligne], URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/>

Filmographie

COLLINS Elaine (créa.), *Vera*, 2011, 9 saisons, ITV, Royaume-Uni.

DONAHUE Ann, MENDELSON Carol et ZUIKER Anthony (créa.), *CSI: Crime Scene Investigation*, 2000-2015, 15 saisons, CBS, États-Unis.

GILROY Dan (réal.), *Nightcrawler*, Open Road Film, 2014, 117 min.

GREENAWAY Peter (réal.), *The Draughtsman's Contract [Meurtre dans un jardin anglais]*, 1982, BFI, 103

La scène de crime : une construction visuelle narrative

min.

JARECKI Andrew (réal.), *The Jinx*, HBO Documentary Films, 2012, 6 épisodes, 38-51 min.

JENNINGS Maureen (créa.), *Murdoch Mysteries*, 2008, 13 saisons, UKTV et ITV, Canada.

JENNINGS Maureen (créa.), *Miss Fisher's Murder Mysteries*, 2012-2015, 3 saisons, ABC1, Australie.

KUBRICK Stanley (réal.), *2001 : L'Odyssée de l'Espace*, 1968, MGM, 149 min.

LEWIS Russel (créa.), *Endeavour*, 2013, 7 saisons, ITV, Royaume-Uni.

MARCHAND Gilles (réal.), *Grégory*, Netflix, 2019, 5 épisodes.

MCGILL Donn et BELLISARIO Donald (créa.), *NCIS*, 2003, 17 saisons, CBS, États-Unis.

MCMULLEN Ken (réal.), *Ghost Dance*, McMullen, 1983, 100 min.

SINGER Bryan, (réal.), *The Usual Suspects*, 1995, PolyGram Filmed Entertainment, 106 min.

Articles de presse

BARANIUK Chris, « The new weapon in the fight against crime », *Machine Minds*, BBC, [en ligne], mis en ligne le 4 mars 2019, consulté le 11 mars 2020. URL : <https://www.bbc.com/future/article/20190228-how-ai-is-helping-to-fight-crime>

BODDINGTON Ruby, « "My pictures give you an image of your future memory": Thomas Demand in conversation with It's Nice That », *It's Nice That*, [en ligne], mis en ligne le 20 mai 2019, consulté le 16 mai 2020. URL : <https://www.itsnicethat.com/features/thomas-demand-in-conversation-art-photography-200519>

LACAN Ernest, « Photographie signalétique », *La Lumière*, Paris, 31 mars 1855, 5e année, n° 13, p. 50.

NEVINS Jake in « A Becoming Resemblance: artist creates portraits using Chelsea Manning's DNA », *The Guardian*, [en ligne], mis en ligne le 3 août 2017, consulté le 6 mai 2020. URL : <https://www.theguardian.com/culture/2017/aug/03/chelsea-manning-hair-clippings-artist-portraits-dna>

« Polar : 6,5 millions d'amateurs de frissons », *GfK*, [en ligne], mis en ligne le 6 avril 2018, consulté le 24 février 2020. URL : <https://www.gfk.com/fr/insights/polar-65-millions-damateurs-de-frissons>

« Ce qu'il y a dans les yeux d'un mort », *Le Publicateur des Côtes du Nord*, 26 septembre 1863, p.3.

« Une invention de M. Bertillon », *La Croix*, Paris, 25 avril 1907, p.6.

« Applications de la photographie métrique aux constatations judiciaires », *Le Génie civil*, Revue générale hebdomadaire des industries françaises et étrangères, Paris, 19 août 1905, p. 269.

« Le phare Bertillon », *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 23 décembre 1910, n°355, p.3.

« «Phantom-Mörderin» ist ein Phantom », *Spiegel*, [en ligne], mis en ligne le 27 mars 2009, consulté le 2 mai 2020. URL : <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/ermittlungspanne-phantom-moerderin-ist-ein-phantom-a-615969.html>

GLOSSAIRE

Abaque redresseur : graphique permettant le calcul des distances avec la perspective réelle des photographies.

ADN : Acide Désoxyribonucléique, macromolécule comportant toute l'information génétique d'un individu.

Anamorphose : déformation d'une image à l'aide d'un système optique ou électronique. L'image peut parfois être reformée en adoptant un point de vue spécifique.

Anthropométrie : technique de mesure des proportions morphologiques humaines à des fins d'étude et de comparaison (identification, génétique...).

Apophatisme : En philosophie et en théologie, méthode d'abstraction et d'intuition intellectuelle qui consiste à n'utiliser que des termes ou idées négatives pour évoquer une chose qui semble indéfinissable autrement.

Catharsis : pour Aristote, effet de purification de l'âme produit par l'observation d'une représentation dramatique.

Épiscopes : instrument d'optique permettant de visualiser de façon agrandie un objet opaque grâce à une projection par réflexion.

Forensic DNA Phenotyping : méthode permettant de produire un portrait-robot à partir des informations génétiques de l'individu.

Forensique : qui se rapporte à tous les procédés d'analyse scientifique à des fins d'investigation, notamment criminelle.

Idiosyncratique : particulier à l'individu.

Obscurescence : par opposition à la luminescence, propriété de ce qui absorbe les rayonnements lumineux et se dévoile non par son émission ou sa réflexion de lumière mais par l'absorbance de celle-ci.

Optogramme : image de ce qui resterait imprimé sur la rétine d'un individu au moment de sa mort et serait observable par la photographie.

Empreinte papillaire : trace de ce qui présente des papilles (crêtes à la surface du derme), comme les doigts, les paumes et les plantes de pieds.

Phrénologie : théorie formulée par Franz Joseph Gall à partir de 1810 qui supposait que la morphologie crânienne était révélatrice du caractère, des instincts et des aptitudes

La scène de crime : une construction visuelle narrative

d'un individu.

Physiognomonie : (proche de la phrénologie) étude du caractère d'un individu à partir de sa morphologie et de ses expressions faciales.

Planimétrie : méthode de mesure des surfaces planes et des projections sur plan horizontal des points d'un terrain.

Polychromatique : qui se compose de plusieurs longueurs d'ondes (dans le cas de la lumière utilisée en investigation forensique, ces longueurs d'ondes sont déterminées en fonction de la réaction des fluides recherchés à celles-ci).

Sensationnalisme : exploitation systématique de ce qui produit une forte impression et de fortes émotions chez l'humain.

Stéréométrique : dans la photographie forensique, vues des différents côtés d'un cadavre afin d'en avoir une meilleure représentation dans l'espace.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Page	Illustration
11	Fig.1 BALLEY Delphine, « Danielle L. » issue de <i>Histoires Vraies</i> , 2006, 85 cm x 73 cm, [en ligne], mis en ligne le 3 février 2014, consulté le 29 janvier 2020. URL : http://www.dda-ra.org/fr/oeuvres/BALLEY/Page-histoires-vraies
	Fig.2 BALLEY Delphine, « La Bouchère » issue de <i>Le Goût du Crime</i> , 2009, publié dans <i>Le Monde</i> , n° 282, juillet 2009.
12	Fig.3 GHARBI Camille, « Thalie, 36 y.o. », issu de <i>Preuves d'amour</i> , 2018, [en ligne] URL : https://www.camillegharbi.com/preuves-d-amour
14	Fig.4 KUBRICK Stanley (réal.), <i>2001 : L'Odyssée de l'Espace</i> , 1968, MGM, 149 min.
16	Fig.5 KER Jean, « Gendarmes sortant le corps de Grégory Villemin de la Vologne », 16 octobre 1984, <i>Paris Match</i> , [en ligne] mis en ligne le 30 octobre 2009, consulté le 5 février 2020. URL : https://www.parismatch.com/Actu/Societe/Affaire-Gregory-Villemin-corbeau-ADN-143834
	Fig.6 <i>Ibid.</i>
	Fig.7 COGNIET Léon (1794-1880), « Scène du Massacre des Innocents », 1824, Huile sur toile, 261,3x 228,3 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts.
17	Fig.8 <i>Paris Match</i> n°1871, 5 avril 1985, Paris, Hachette.
	Fig.9 <i>Paris Match</i> n°1886, 19 juillet 1985, Paris, Hachette.
18	Fig.10 « Jean Ker, 85 ans, pose avec les unes du magazine sur l'affaire Grégory », auteur non identifié, 2019, <i>Maxppp</i> .
20	Fig.11 « Affaire Gouffé », <i>Le Petit Journal, supplément illustré</i> , 20 décembre 1890, n°4, p.8, BNF, Gallica.
	Fig.12 L'affaire de Montmoreau, <i>Le Petit Journal, supplément illustré</i> , 10 mai 1891, n°25, couverture, BNF, Gallica.
21	Fig.13 WEEGEE, <i>Meurtre à Little Italy sur Mulberry Street</i> , 7 août 1936, 25,7 cm x 20,4 cm, Collection Berinson, Berlin.
22	Fig.14 HILLIARD John, <i>Cause of death ? (study)</i> , 1974, 36.5 x 36.5 cm, Richard Saltoun Gallery, Londres.
23	Fig.15 GILROY Dan (réal.), <i>Nightcrawler</i> , Open Road Film, 2014, 117 min.
24	Fig.16 KRIMS Les, <i>The Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders</i> , 1972.
	Fig.17 KRIMS Les, <i>Pussy and Crime Scene Fiction with Visible Tampon String Clue</i> , Pleasantville, New York, 1969.
25	Fig.18 <i>Le Nouveau Détective</i> , n°1911, 10 juillet 2014, Paris, Éditions Nuit et Jour.
28	Fig.19 Types de criminels meurtriers, planche n°59 issue de <i>L'Homme Criminel</i> , LOMBROSO Cesare, 2e édition, 1895,
31	Fig.20 ADAMS Mac, <i>The Gardener</i> , 1978, Photographie N/B, gélatine d'argent, Diptyque 90 x 90 cm, gb Agency.

- Fig.21 EVANS Arthur, David Hemmings in "Blow-Up", 1966, Vienne, Neue Visionen Filmverleih GmbH.
- 32 Fig.22 WESSEL Henri « Incidents No.5 », issu de *Incidents*, 2012, Göttingen, Steidl Verlag, 60 p.
- Fig.23 WESSEL Henri « Incidents No.6 », issu de *Incidents*, 2012 Göttingen, Steidl Verlag, 60 p.
- 37 Fig.24 BERTILLON Alphonse, *Photographie métrique d'un intérieur avec réticules pour la transformation en un plan d'architecte (hôtel du quai d'Orsay, 5 avril 1904)*, Préfecture de police de Paris, service de l'Identité judiciaire, Archives de la Préfecture de Police.
- Fig.25 Extraits de *La photographie judiciaire : avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, BERTILLON Alphonse, Paris, Gauthier-Villars et Fils, Bibliothèque Photographique, 1890.
- 38 Fig.26 REISS Rodolphe Archibald, *Corps simulant le cadavre, mise en scène démonstrative du système de photographie métrique de Bertillon, matériel didactique pour cours et conférence*, 1925, collection de l'Institut de police scientifique et de criminologie de l'université de Lausanne.
- 39 Fig.27 Exemple de photographie stéréométrique, article paru dans *La Vie Illustrée* (2 décembre 1904, n° 320, pp. 132-133), collection Pierre Piazza, p. 133.
- Fig.28 Exemple de photographie métrique avec encadrement perspectomètre, BERTILLON Alphonse, Préfecture de police de Paris, service de l'Identité judiciaire, *Photographie métrique d'un cadavre prise verticalement à 1,65 m au dessus du sol (non datée)*, Archives de la Préfecture de Police
- 42 Fig.29 Mise en évidence de traces de sang grâce au luminol, photographie promotionnelle des produits *Bluestar, Bluestar Forensic*, [en ligne], consulté le 15 mars 2020, URL : <https://www.bluestar-forensic.com/fr/phototheque>
- 44 Fig.30 GLESSNER LEE Frances, *Parsonage Parlor* (détail), vers 1946-1948, Cambridge, États-Unis, collection de la Harvard Medical School, photographie de Susan Marks.
- Fig.31 GLESSNER LEE Frances, *Attic* (détail), vers 1946-1948, Cambridge, États-Unis, collection de la Harvard Medical School, photographie de Susan Marks.
- 45 Fig.32 Entreprise 3rd Tech, *Présentation du logiciel SceneVision™ Panorama*, [en ligne], URL : <http://www.3rdtech.com/SceneVision-3D-kitchenmurder.htm>
- 46 Fig.33 Entreprise 3rd Tech, *Présentation du logiciel SceneVision™ Panorama*, [en ligne], URL : <http://www.3rdtech.com/SceneVision-3D-kitchenmurder.htm>
- Fig.34 Entreprise FARO, *Présentation du scanner à main FARO Freestyle^{3D} Objects*, [en ligne], URL : <https://www.faro.com/fr-fr/produits/construction-bim-cim/faro-scanner-freestyle3d-x/>
- 49 Fig.35 FONSECA Alfonso, *It Could Have Happened Here*, 2018, [en ligne], URL : <https://www.burnmagazine.org/essays/2019/05/alfonso-fonseca-it-could-have-happened-here/>
- 50 Fig.36 EGG Augustus Leopold, *Past and Present no.1*, 1858, huile sur toile, 635x762mm, Londres, Tate Britain.
- 51 Fig.37 PENN Irving, *Cigarette n°037*, New-York, 1972, New-York, The Metropolitan Museum of Art.

- Fig.38 REISS Rodolphe, *Mouchoir avec lequel fut étranglée la dame Ducret, Beaumaroche, Vaud, 24 septembre 1907*, Collection de l'Institut de police scientifique de l'Université de Lausanne.
- 52 Fig.39 Extraits de l'épisode 5 de *The Jinx*, Jarecki Andrew (réal.), HBO Documentary Films, 2012, 6 épisodes, 38-51 min, HBO.
- 55 Fig.40 Procédé Photo-Fit pour l'élaboration d'un portrait-robot, *Sirchie FingerPrint Laboratories*.
- 56 Fig.41 Diagramme de Manhattan et interprétation graphique issus d'une étude d'association pangénomique effectuée sur 10 115 européens, basée sur 78 distances euclidiennes entre 13 repères faciaux, « Novel genetic loci affecting facial shape variation in humans », *E-Life*, [en ligne], URL : <https://elifesciences.org/articles/49898>
- Fig.42 Affaire Donna Prudhomme, identification du corps (retrouvé en 1991) en avril 2019, *Parabon Nanolabs*.
- 57 Fig.43 DEWEY-HAGBORG Heather, « Probably Chelsea », issu de *A Becoming Resemblance*, 2017, New York, Fridman Gallery.
- 59 Fig.44 ADAMS Mac, «Fury» issu de *Mysteries*, 1976, Photographie N/B, gélatine d'argent, diptyque 100 x 76 cm, gb Agency.
- 60 Fig.45 DEMAND Thomas, *Badezimmer / Bathroom*, 1997, C-Print / Diasec, 160 x 122 cm, Bonn, VG Bild-Kunst.
- Fig.46 ANONYME, *Uwe Barschel mort dans sa baignoire*, 1987, *La Liberté*, 11 octobre 2007, p.12.
- 62 Fig.47 GATISS Mark et MOFFAT Steven (créa.), *Sherlock*, 2010-2017, 4 saisons, BBC one, Royaume-Uni.
- Fig.48 1 : YAITANES Greg (créa.), *Manhunt : Unabomber*, S01E03, Discovery, 2017 ; 2 : KING Michelle & Robert (créa.), *The Good Wife*, S06E21, CBS, 2014 ; 3 : HAWES James (réal.), *Undercover*, S01E01, BBC, 2016 ; 4 : WALLER-BRIDGE Phoebe (créa.), *Killing Eve*, S01E02, BBC America, 2018
- 64 Fig.49 GREENAWAY Peter (réal.), *The Draughtsman's Contract*, 1982, BFI, 103 min.
- 65 Fig.50 ROUSSE Georges, *Rüsselsheim, vues de côté*, 2003, [en ligne], URL : <https://www.georgesrousse.com/>
- 66 Fig.51 ROUSSE Georges, *Rüsselsheim*, 2003, [en ligne], URL : <https://www.georgesrousse.com/>
- 67 Fig.52 SINGER Bryan, *The Usual Suspects*, 1995, PolyGram Filmed Entertainment, 106 min.
- Fig.53 *Ibid.*
- 69 Fig.54 CARRIÈRE Eugène, *Le Sommeil*, lithographie, 1892, San Francisco, Fine Art Museum.
- 72 Fig.55 Cartel de l'exposition « Les Sirènes d'Annecy » portant sur les *Hydrophithèques* de Joan Fontcuberta, [en ligne], URL : <https://twitter.com/bizzarrobar/status/1245613464761954304>

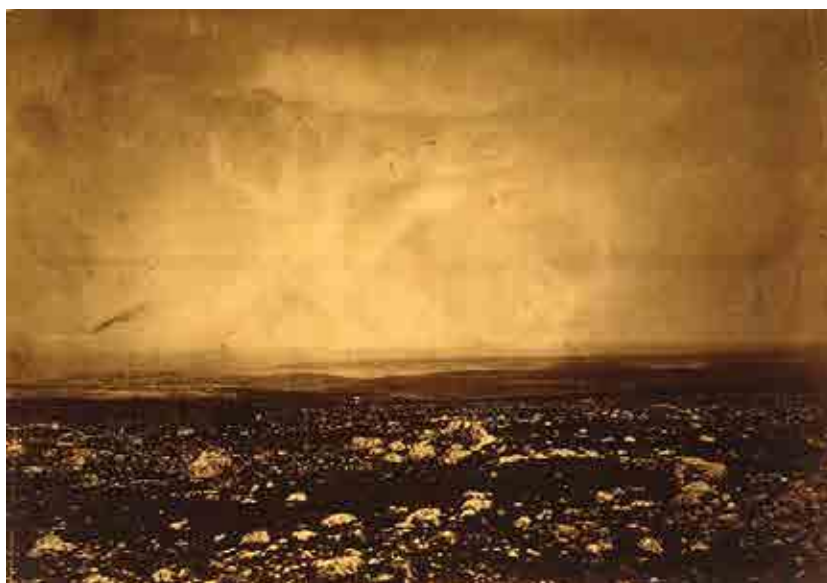
- Fig.56 FONTCUBERTA Joan, « Scène de crime : vallée de l'Arigéol, Prads-Haute-Bléone (44.2351°N – 6.411°E) » issu de *Les Hydropithèques*, 2003-2012, Digne-les-Bains, Musée Gassendi.
- 73 Fig.57 HARBUTT Charles, *Car in alley, Leadville, Colorado*, 1971, [en ligne], URL : <http://www.charlesharbuttphotographs.com/ob/harbuttc/portfolio.shtml>
- Fig.58 HARBUTT Charles, *Car, Aspen, Colorado*, 1971, [en ligne], URL : <http://www.charlesharbuttphotographs.com/ob/harbuttc/portfolio.shtml>
- 74 Fig.59 ADAMS Mac, « Across the park » issu de *Mysteries*, 1975, Photographie N/B, gélatine d'argent, diptyque 84 x 77 cm, gb Agency.
- Fig.60 GEOFFRAY Agnès, « Last VIII », issu de *Last*, 2009, [en ligne], URL : https://www.agnesgeoffray.com/photos/Last_ga42161.html
- 76 Fig.61 **1** : BRUSNITSYN V., *Photographie de la tente de l'équipe lors de sa découverte le 27 février 1959*, 1959 ; **2** : RAKITIN Aleksey, *Plan des lieux avec les emplacements des corps*, 2013 ; **3** : ZYADIK Vasilii, *Reconstitution 3D du lieu de découverte de quatre corps, dans un ravin*, 2018, issus de *Dyatlov Pass*, [en ligne], URL : <https://dyatlovpass.com/>

ANNEXES

Annexe 1 : Roger Fenton et la Guerre de Crimée.



FENTON Roger, *The valley of the shadow of death. Dirt road in ravine scattered with cannonballs*, 1855, impression du papier salé, 28 x 36 cm, Washington DC, Library of Congress Prints and Photographs Division.



FENTON Roger, *Sebastopol with the Redan, Malakoff & Mamelon*, 1855, impression du papier salé, 28 x 36 cm, Washington DC, Library of Congress Prints and Photographs Division.

Annexe 2 : Le cas de Robert Ben Rhoades.



RHOADES Robert Ben, photographie de Regina Kay Walters retrouvée au domicile de Rhoades par la police, Archives de la police, Illinois Police Departement.

La photographie ci-dessus est issue d'une série d'images représentant Regina Kay Walters, 14 ans, prises par Robert Ben Rhoades juste avant de l'assassiner, le 29 septembre 1990. Le photographe est ici non plus celui qui découvre le crime mais celui qui le crée, qui fige la scène de crime dans un état où elle s'apprête à exister. Sans contexte pour le spectateur, il est difficile de saisir, au-delà de l'atmosphère dérangeante de l'image, la réalité de la menace qui pèse sur la jeune femme. Cette photographie n'est pas un cas isolé, puisque bon nombre de serial killers utilisent ce médium comme trophée afin de revivre le crime — la photographie fait alors office d'optogramme inversé, gardant en mémoire les derniers instants de la victime du point de vue de son meurtrier. On peut aussi y voir comme la réalisation du mythe d'un procédé qui, par la reproduction d'un portrait, vole l'âme et la vitalité du sujet (dans la littérature, voir par exemple « Le Portrait Ovale » [POE Edgar Allan, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, 1842] et *L'invention de Morel* [BIOY CASARES Adolfo, 1940]).

PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE

La pièce à convictions

Descriptif du projet

Le 14 mai 1931, le poète surréaliste Althéus Leperdrix est retrouvé mort assassiné. Aujourd'hui encore, son meurtre reste irrésolu. Celui qui a créé aux côtés d'Aragon et d'Éluard est désormais effacé des mémoires, perdu, comme la plupart des preuves liées à sa disparition. Il en subsiste surtout des images, des poèmes et une chemise ensanglantée, conservés par les Archives de la Préfecture de Police — objets que nous nous proposons de présenter au public par une exposition-hommage, faisant revivre le poète à travers son mystère et ouvrant, peut-être, grâce au public, la voie à de nouvelles hypothèses, à une résolution qui permettrait à Althéus Leperdrix de revenir par son œuvre et d'être libéré de sa mort.

À partir du dernier événement qu'est la mort de Leperdrix, sa vie entière peut être narrée grâce aux photographies qui en ont pérennisé les indices. L'espace *in situ* présentera une biographie de l'auteur, des fac-similés de ses textes et de ses lettres, des photographies de ses proches qui permettront au visiteur d'explorer sa vie et ses relations, mais également les images de la scène de crime, le rapport d'autopsie, le plan des lieux, les agrandissements des indices, et les quelques objets qui n'ont pas été perdus. Le visiteur sera invité à partager ses hypothèses une fois l'ensemble des indices observé ; toutes ces hypothèses seront ensuite compilées sous la forme de procès-verbaux.

Le projet existera également sous forme dématérialisée (mais à terme matérialisable) du livre. Tous les indices seront répertoriés dans une édition mettant à l'honneur à la fois le travail de Leperdrix et celui des enquêteurs de l'époque ; l'ouvrage proposera ainsi au public de s'arrêter plus longuement sur le mystère Leperdrix et d'inscrire ses propres hypothèses sur la dernière page.

Contexte historique et meurtre d'Althéus Leperdrix

Althéus Leperdrix est un poète français né à Lisieux le 21 septembre 1888 et retrouvé mort dans des circonstances mystérieuses le 14 mai 1931 sur une falaise d'Erquy. Proche des surréalistes à la fin de sa vie, il fonde avec Luce Chassenard et Boniface Demigny la revue littéraire *Les Yeux Clos* en 1925 ; le groupe se surnommera lui-même *Les Nochers* jusqu'à sa dissolution en juin 1931 suite à la mort de Leperdrix.

Fils de Joséphine Morin-Matthieu, modiste, et de Maxence Leperdrix, architecte, Althéus Leperdrix effectue des études de droit puis travaille comme avoué dans sa commune normande. Mobilisé en 1914, il est envoyé sur le front où il se lie d'amitié avec Louis Aragon, alors brancardier. Il est grièvement blessé par une baïonnette alors qu'il tente sans succès de sauver son supérieur, le Lieutenant Jean Escailler, en 1916. Hospitalisé, il reçoit la Croix de Guerre en 1919. Traumatisé par son expérience de soldat, il ne reprend pas son activité juridique et, suite à sa correspondance avec Louis Aragon, par qui il rencontre également Paul Éluard, il se consacre entièrement à l'écriture : « [la poésie] a été pour moi une main tendue sans laquelle je serais resté sauvage et morbide » confie-t-il dans une lettre à Aragon en 1924. Un an plus tôt, il a fait la connaissance de Luce Chassenard, artiste avec qui il entretiendra une brève relation amoureuse. Le duo, resté proche intellectuellement, intègre dans ses rangs à la demande de Chassenard le jeune auteur Boniface Demigny. Leurs travaux communs mènent en 1925 à la publication d'un manifeste de poésie automatique dans leur revue *Les Yeux Clos*. En 1926, Leperdrix rencontre Césarine Houillard — ils se marient l'année suivante et vivent dans une relative pauvreté, le couple dépendant surtout des revenus de Césarine, institutrice. En 1929, les publications des *Nochers* commencent à obtenir un certain succès dans les cercles artistiques. Les poèmes d'Althéus Leperdrix sont particulièrement remarqués et il se distingue de ses deux collègues en recevant de nombreux prix littéraires, dont le surréaliste Prix Lautréamont. Le 14 mai 1931, il est retrouvé mort assassiné près d'Erquy, poignardé cinq fois par un coupe-papier. Sa valise est éventrée à ses côtés. Le meurtre n'a jamais été élucidé et la plupart des preuves sont désormais perdues ; il reste cependant de nombreuses photographies effectuées par les services de police.



RWIKIN BRICK Anna, *Les Surrealistes à Paris*, 1931.

*De gauche à droite : Tristan Tzara, Paul Éluard, **Althéus Leperdrix**, Hans Arp, Salvador Dali, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel, Man Ray.*



BEZAULT Pierre, *Soldats*, printemps 1915.

On reconnaît le Lt Jean Escailler (au centre) et Althéus Leperdrix (à droite).

La scène de crime : une construction visuelle narrative



Photographies stéréométriques du cadavre d'Althéus Leperdrix, 4 mai 1931, Archives de la Préfecture de Police de Saint-Brieuc (22).



Photographies de la scène de crime, 4 mai 1931, Archives de la Préfecture de Police de Saint-Brieuc (22).



Photographies des indices retrouvés sur la scène de crime, 4 mai 1931, Archives de la Préfecture de Police de Saint-Brieuc (22).



Questionner la vérité

Le coeur du projet est la falsification : l'histoire entière est une fiction ; photographies, objets, rapports et poèmes sont forgés. L'abondance d'arguments d'autorité (légendes, sources, tampons, rapports médicaux) pousse le spectateur à suspendre son incrédulité et à découvrir l'oeuvre comme un véritable assemblage de documents d'époque, construisant la légende d'un artiste oublié à la fin tragique et inexpliquée.

La frontière entre ce qui est certain et indiciel (créateur d'hypothèses), s'efface — ici, la frontière entre la réalité, certaine, de l'exposition et de ses éléments, et la fiction (supposée par l'intime conviction du visiteur) s'efface également avec la participation du spectateur au dispositif. Bien des liens de suspects avec l'affaire paraîtront évidents à l'observateur mais ne seront que des éclats de la vérité, des signes à décoder et à rassembler — il lui faudra aller au-delà de ce qui est directement visible et possible lorsque sa conviction sera mise à mal par la probabilité toute aussi forte des autres pistes.

Dispositif scénographique



TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	7
I. L'attrait humain pour les histoires criminelles	9
I.1. Le crime comme dérapage de la normalité	9
<i>I.1.1. Le meurtre : rupture ou partie prenante de la vie sociale ?</i>	9
<i>I.1.2. Quand la société condamne ce qui lui est intrinsèque</i>	12
I.2. L'émotion dramatique moteur du fantasme chez le spectateur	15
<i>I.2.1. Le fait divers criminel comme conte moderne</i>	15
<i>I.2.2. Mise en scène du crime et crime mis en scène</i>	19
I.3. La curiosité moteur de l'enquête	26
<i>I.3.1. Nécessité de l'enquête</i>	26
<i>I.3.2. Regard actif</i>	29
II. Composition de l'image forensique	33
II.1. L'image comme preuve décisive et incriminante	33
<i>II.1.1. L'entrée de la photographie dans le champ probatoire</i>	33
<i>II.1.2. La photographie, fondement de l'enquête moderne</i>	36
II.2. Le regard de l'expert	40
<i>II.2.1. « L'observation des riens »</i>	40
<i>II.2.2. Analyser, organiser, déduire</i>	43
II.3. La trace : une cristallisation de l'acte meurtrier	47
<i>II.3.1. La trace comme éclat du temps : une reconstruction narrative</i>	47
<i>II.3.2. La trace comme pièce d'identité : de l'empreinte papillaire au portrait-robot génétique</i>	51
III. La construction du récit par le déploiement de la temporalité sur la scène de crime	58
III.1. L'éclatement de la logique narrative classique	58
<i>III.1.1. Tracer les contours du vide</i>	58
<i>III.1.2. Un récit en arborescence</i>	61
III.2. Captiver, intriguer, surprendre : le cas de la fiction policière	64
<i>III.2.1. L'implication du spectateur</i>	64
<i>III.2.2. Un triomphe par procuration</i>	67
III.3. La vérité judiciaire et l'absence de réponse	70
<i>III.3.1. L'impossible vérité</i>	70
<i>III.3.2. Le charme du mystère</i>	73
CONCLUSION	78
BIBLIOGRAPHIE	80
GLOSSAIRE	85
TABLE DES ILLUSTRATIONS	87
ANNEXES	91
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE (PPM)	93
TABLE DES MATIÈRES	100