

Université de Montréal

**Le film d'enquête portant sur les tueurs en série :
l'avènement d'un sous-genre et l'exception de
*Zodiac***

par

Alexandra Bourque-Alvear

Département de l'histoire de l'art et des études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en études cinématographiques

Avril 2012©

Alexandra Bourque-Alvear 2012

Université de Montréal

Faculté des arts des sciences

Ce mémoire intitulé :

Le film d'enquête portant sur les tueurs en série :
l'avènement d'un sous-genre et l'exception de *Zodiac*

présenté par :

Alexandra Bourque-Alvear

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Perron
président-rapporteur

Marion Froger
directeur de recherche

Richard Bégin
membre du jury

Résumé

Ce mémoire a comme objectif premier, l'étude du film d'enquête sur les tueurs en série. Plus spécifiquement, le mémoire examine le cas du film *Zodiac* réalisé par David Fincher en 2007. En procédant par analyses comparatives portant sur la structure narrative, les thématiques et les mécanismes de réception du film d'enquête, nous avons tenté de mettre en lumière des hypothèses quant à l'insuccès commercial de *Zodiac*. La première section de l'étude examine la spécificité et les fonctions propres au film d'enquête sur les tueurs en série et parvient ainsi à tirer la conclusion qu'il prévaut de catégoriser ce corpus d'œuvres comme un sous-genre du film policier. Nous avons étudié la fonction sociale et médiatique des archétypes filmiques du tueur et de l'enquêteur afin d'atteindre une meilleure compréhension de la fascination du public américain pour ce sous-genre. La seconde section du mémoire examine comment *Zodiac* se détache des conventions génériques et, particulièrement, comment la mise en scène opère une démythification de la figure du tueur en série. De plus, nous avons soulevé le traitement particulier déployé par *Zodiac*, soit la monstration, par le biais des personnages, du travail spectatorial de mise en récit de l'enquête. La troisième section vise à démontrer la rupture de l'horizon d'attente du spectateur chez *Zodiac* ainsi que la chute de l'imaginaire mythique qui est ainsi engendré.

Mots-clés : cinéma, genre, tueur en série, film, enquête, *Zodiac*, Fincher, policier, détective, crime.

Abstract

This memoir's main concern is the study of the serial killer movie and, more specifically the case of *Zodiac* directed by David Fincher in 2007. By proceeding with comparative analysis concerning the structure, the themes and the public's reception, we are able to highlight key elements that may explain *Zodiac*'s commercial failure. In the first section, we study the elements that are specific to the serial killer movie. Hence, we are able to conclude that this film corpus would be best categorised as a sub-genre of the crime film genre. Furthermore, we study the social and media purposes of the serial killer and detective archetypes to achieve a better understanding of the American public's fascination towards this sub-genre. The second section investigates how *Zodiac* breaks away from the generic conventions and how the film narrative demystifies the serial killer figure. We have also brought up the film peculiar form, which, via the characters, illustrates the spectatorial process of *mise en récit*. The third section studies the way *Zodiac* establishes a rupture in the spectator's expectations of the sub-genre and provokes the fall of its collective imagery.

Keywords : cinema., genre, serial killer, movie, investigation, Zodiac, Fincher, thriller, detective, crime.

À David
pour ton soutien

Table des matières

Introduction.....	1
1.1 Le film d'enquête portant sur les tueurs en série est-il un genre à part entière ?..	7
1.1.1 Définition et exploration du concept du genre	7
1.1.2 Introduction au genre du film policier et horizon d'attente	12
1.1.3 La spécificité du film d'enquête sur les tueurs en série par rapport au film policier en général	14
1.2 Caractéristiques du sous-genre du film d'enquête sur les tueurs en série	17
1.2.1 Figure du tueur en série ; fascination et évolution	17
1.2.2 Fonction sociale et mythique de la figure du tueur en série.....	28
1.2.3 Figure de l'enquêteur ; l'autre double.....	39
1.2.4 La notion du double dans le film d'enquête.....	40
1.2.5 L'enquête comme élément-clé	44
CHAPITRE 2 : Le cas énigmatique du Zodiac	50
2.1 Comment et en quoi Zodiac se détache du genre du film d'enquête?.....	50
2.1.1 Le <i>Zodiac</i> et son traitement : une approche différente.....	50
2.1.2 Construction d'un tueur à part.....	57
2.1.3 L'enquêteur dans <i>Zodiac</i>	58
2.2 Dans ce cas, quels sont l'apport et l'intérêt de <i>Zodiac</i> au sein du film d'enquête?	62
2.2.1 Film de genre et film d'auteur.....	62
2.2.2 <i>Zodiac</i> – Une enquête à part.....	66
CHAPITRE 3 : Zodiac et le spectateur; rupture du contrat de lecture.....	71
3.1 Effondrement de l'imaginaire; la fascination perdue du spectateur.....	71
3.1.1 Négation des attentes du spectateur et détournement des horizons d'attente	71
3.1.2 Imaginaire du mal - Origine et univers du mal.	74
3.2 Chute du mythe/fantasme et entrée dans le Réel.....	77

3.2.1 Effet de démystification de l'univers de l'enquête.....	77
3.3 Affects à rebours	80
3.3.1 Angoisse et image angoissante.....	80
Conclusion.....	84
Bibliographie.....	88
Annexe I.....	vi
Annexe II.....	ix

Introduction

Comme toute société, la communauté américaine nourrit un certain intérêt pour la violence. Cependant, il semble que dans son cas, il s'agit d'une véritable fascination. Force est de reconnaître que ce pays est reconnu pour son taux élevé de crimes violents. D'après les statistiques gouvernementales du site *Nationmaster*, les États-Unis occupent, en 2008, la vingt-quatrième place mondiale relative aux nombres d'homicides par habitant, avec un total de 16 910 meurtres.

Parallèlement, le motif du crime violent, en particulier le meurtre, connaît un véritable succès médiatique auprès du public américain. Celui-ci se manifeste autant dans les médias cinématographiques, télévisuels que littéraires. Dans cette optique, l'intérêt pour le genre policier sert d'indicateur de cette tendance. Notons que ce dernier forge majoritairement son scénario autour du crime et captive l'intérêt du spectateur par celui-ci.

Ceci nous permet de soulever une première question : à savoir quelle peut être la corrélation entre le nombre élevé de crimes réels et le succès des crimes violents dans les médias américains? Avec l'appui de certains auteurs, dont Mark Seltzer et Kristin Thompson, nous pourrions évaluer le rôle que jouent les crimes réels dans la représentation de la criminalité au cinéma. En effet, les crimes violents ont toujours marqué l'imaginaire des gens. Depuis l'émergence des médias de masse, les chroniques relatives aux crimes ont toujours occupé une place centrale. Ainsi, l'impact du traitement médiatique des crimes violents sur l'imaginaire collectif du peuple américain sera l'un des points de réflexion au cœur de cette recherche.

Depuis longtemps, les récits mettant en scène des crimes violents étaient l'apanage de genres filmiques bien définis, en l'occurrence, principalement le western et le film de gangsters. D'ailleurs, le statut mondial du cinéma américain doit grandement sa place à l'exportation de ces genres dits classiques.

Toutefois, la représentation filmique de la violence et du crime a connu un important tournant au cours des dernières décennies. Depuis les années quatre-vingt, un nouveau genre semble s'imposer sur le grand et le petit écran : il s'agit du film d'enquête. Par ce terme, je désigne les œuvres où la forme et le contenu ont comme intérêt principal le déroulement d'une enquête criminelle, soit son processus et son dénouement. De plus, on note une présence et une visibilité accrues des scénarios relatant des crimes très violents, particulièrement ceux ayant pour auteur des tueurs en série. Ce thème fait référence à une personne ayant commis au moins trois meurtres séparés par un intervalle de temps et ayant ressenti un certain niveau de satisfaction par la mort de ses victimes¹.

Ainsi, le type de film d'enquête qui se démarque depuis quelques années est le film d'enquête sur les tueurs en série. Les chiffres suivants, tirés de l'annexe I, viennent montrer la place importante occupée par ces productions. Il est à noter que les données comprennent les œuvres produites entre 1980 et aujourd'hui. Soixante-neuf films d'enquête portant exclusivement sur des tueurs en séries ont été recensés. De ceux-ci, trente et un sont inspirés d'un assassin ayant réellement existé. Ce nombre équivaut approximativement à la moitié des productions. Plusieurs de ces films ont rapporté des recettes très élevées au box-office. À titre d'exemple, *Le silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991) a récolté des recettes de plus de deux cent soixante-douze millions de dollars

Cette popularité croissante nous amène à approfondir nos connaissances sur ce phénomène. Ainsi la problématique de ce mémoire a comme point d'ancrage les questions suivantes : le film d'enquête portant sur les tueurs en série est-il vraiment un genre à part entière? Si oui, quelles en sont les caractéristiques et fonctions spécifiques?

¹ Bourgoin, Stéphane. 1999. *Serial Killers. Enquête sur les tueurs en série*. Paris : Édition Grasset et Fasquelle. (Nouvelle édition revue et augmentée), p.22.

De plus, cette recherche s'intéresse plus spécifiquement à la place du spectateur, car nous avons pu constater, à travers une analyse approfondie des tueurs en série, que cet aspect était déterminant pour comprendre le succès – ou l'insuccès de ces films. Ainsi, ce mémoire examinera la place qu'occupe le spectateur dans le triptyque fincherien à l'étude.

Afin d'aborder ces questions, il sera nécessaire, dans un premier temps, d'examiner la définition et la fonction du genre filmique en général. Dans un second temps, il sera possible d'étudier la problématique de l'existence et de la spécificité du film d'enquête sur les tueurs en série. Cette étude se fera en grande partie par le biais d'un triptyque d'œuvres du réalisateur David Fincher. Il s'agit des films *Seven* (1995), *Fight Club* (1999) et *Zodiac* (2007). Ces trois œuvres mettent en scènes des criminels sériels et violents. Toutefois, chaque long métrage se distingue par sa représentation de l'enquête criminelle et de ses principales figures.

D'entrée de jeu, il est possible d'établir l'hypothèse qui suit. Le premier film, *Seven*, s'inscrit parfaitement dans la catégorie du film d'enquête sur les tueurs en série. De plus, il est devenu l'un des films-cultes du genre. Le second film, *Fight Club*, offre une variante quant aux archétypes du genre tout en respectant ses thématiques. Finalement, *Zodiac* offre une perspective qui remet en question le genre ainsi que l'horizon d'attente du spectateur. En effet, les deux premiers films de Fincher ont connu un important succès tandis que *Zodiac* s'inscrit plutôt comme un échec commercial dans la carrière du réalisateur primé.

Ce mémoire se construira selon trois axes principaux. Le premier chapitre portera, d'une part, sur la définition et l'exploration du concept du genre. D'autre part, il sera question de la spécificité du film d'enquête sur les tueurs en série ainsi que de l'étude de ces archétypes et ces thématiques. Le second chapitre se penchera sur le cas énigmatique du *Zodiac* et les différentes pistes permettant d'expliquer son échec commercial au sein du genre. Le troisième chapitre poursuivra son enquête sur *Zodiac*

en examinant la spectature déployée par l'œuvre et l'impact qu'elle aura sur l'imaginaire relié au genre de l'enquête.

Tout au long du mémoire, plusieurs ouvrages serviront de piliers de soutien aux analyses élaborées dans la présente recherche. Nous avons procédé à un bref panorama de la littérature. Même s'il existe une multitude de documents traitant des criminels sériels, nous n'avons finalement retenu que les ouvrages les plus pertinents à ce mémoire.

Tout d'abord, nous avons tenu compte des livres qui témoignent de l'histoire de ce type de crimes et des criminels impliqués. Dans cette catégorie, nous avons inclus les ouvrages suivants : *The Human Predator; a Chronicle of Serial Murder and Forensic Investigation* de Katherine Ramsland (2005) ainsi que *Murder in America* de Stephen T. Holmes et Ronald M. Holmes (2001). Ces auteurs s'attachent à retrouver les premiers cas qualifiés de meurtres en série aux États-Unis ainsi que les multiples changements sociaux et légaux associés à ce phénomène à travers les décennies.

En second lieu, on retrouve les ouvrages qui se penchent de façon plus particulière sur le discours scientifique et pénal concernant les affaires de tueurs en série. Il est à noter que le livre de Katherine Ramsland mentionné précédemment peut aussi s'inscrire dans cette catégorie. Ce dernier comprend des sections axées sur les avancées scientifiques dans les méthodes d'enquêtes et les répercussions de ces méthodes dans certains procès. Nous avons aussi inclus dans cette catégorie les livres *The Killers Among Us : an Examination of Serial Murder and its Investigation* de Steven A. Egger (1998) et *Using Murder; the Social Construction of Serial Murder* de Philip Jenkins (1994).

Par la suite, il a été question des travaux menant des réflexions sur l'intérêt des médias ou sur leurs rôles dans le phénomène des meurtres en série. Il est à noter que certains ouvrages ne traitent pas exclusivement des cas de criminels sériels, mais apportent tout de même des théories et des analyses très révélatrices. D'ailleurs, il

existe peu d'auteurs qui ont analysé cet aspect en profondeur, et ce, malgré la place centrale des médias dans la société contemporaine. Ainsi, dans le cadre de cette recherche, ces ouvrages se sont avérés d'une importance cruciale. Le livre de Philip Jenkins contient plusieurs références à l'aspect médiatique de diverses enquêtes et peut également être classé dans cette catégorie. Voici la liste des autres principales monographies sur le sujet : *Le complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine* de Denis Duclos (2005), *Killer Among Us : Public Reactions to Serial Murder* de Joseph C. Fischer (1997) ainsi que *Death and life in America's wound culture* de Mark Seltzer (1998).

De façon croissante depuis les dernières années, un autre bassin d'ouvrages vient alimenter la littérature sur le sujet. Il s'agit de livres écrits par des *profilers*. Dans la grande majorité des cas, ce terme désigne un récit autobiographique écrit par un enquêteur, un psychologue ou un psychiatre. Un bon nombre de ces livres s'adressent à un public avide de sensationnalisme et ne fournissent aucune piste de réflexions sérieuses. Toutefois, certains auteurs dressent un portrait plus réaliste des principales enquêtes récentes et des criminels impliqués. La référence incontournable est sans aucun doute Stéphane Bourgoïn qui a rédigé plusieurs livres sur le sujet dont l'ouvrage *Serial killers. Enquête sur les tueurs en série* (1999). Un autre ouvrage essentiel est celui de Robert K. Ressler et Tom Schachtman intitulé *Whoever fights monsters (A brilliant FBI detective's career-long war against serial killers)* qui est paru en 1992.

Enfin, nous nous sommes appuyés sur des ouvrages qui s'intéressent au genre cinématographique du film d'enquête. Par ce terme, on désigne les œuvres où la forme et le contenu ont comme intérêts principaux le déroulement d'une enquête criminelle, soit son processus et son dénouement. Dans cette catégorie, il est pertinent de mentionner l'ouvrage de Kristen M. Thompson, *Crime films; investigating the scene* (2007), celui de Philip L. Simpson intitulé *Tracking the serial killer through contemporary American film and fiction* (2000), ainsi que le collectif *Mythologies of violence in postmodern media* qui fut publié sous la direction de Christopher Sharett en 1999.

Enfin, nous avons consulté deux livres qui se penchent plus spécifiquement sur l'œuvre du cinéaste David Fincher, le réalisateur qui se trouve au cœur de cette recherche. Il s'agit des ouvrages *David Fincher, explorateur de nos angoisses* de Dominique Legrand (2009) et *Seven* de Richard Dyer (1999).

CHAPITRE I :

1.1 Le film d'enquête portant sur les tueurs en série est-il un genre à part entière ?

1.1.1 Définition et exploration du concept du genre

Si nous désirons situer le statut du film d'enquête sur les tueurs en série dans le spectre des genres filmiques, il est nécessaire de maîtriser les critères auxquels le concept de genre fait référence. L'ouvrage de Raphaëlle Moine intitulé *Les genres du cinéma* offre un grand éclaircissement sur la catégorisation des genres ainsi que leur structure principale.² Les conclusions de Moine seront donc au cœur des sections à venir.

Évidemment, plusieurs théoriciens du cinéma ont proposé des définitions. Nous débuterons par une citation de Francesco Casetti : « Le genre est cet ensemble de règles partagées qui permet à l'un, celui qui fait le film, d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre, celui qui le regarde, d'organiser son propre système d'attente »³. Il est possible de compléter cette première définition par les propos suivants de Raphaëlle Moine : « Les genres exploitent dans un jeu de répétitions et de variations un ensemble de conventions narratives, iconographiques et stylistiques, un système rationnel de production et d'exploitation d'images »⁴. La notion de répétition et de variation au sein du genre sera primordiale pour les prochaines analyses. En effet, elle nous permettra de repérer les piliers centraux du genre, ainsi que les films se situant plutôt aux frontières génériques.

² Moine, Raphaëlle. 2005. C2002. *Les genres du cinéma*. Coll : Collection Armand Colin cinéma. Paris : A. Colin.

³ *Ibid* p. 31

⁴ *Ibid* p. 7

Tout au long du chapitre, le concept d'horizon d'attente élaboré par Hans Robert Jauss sera aussi maintes fois utilisé. Ce terme est rattaché au domaine de la spectature et aux processus de lectures des œuvres par le public. Voici une définition plus précise du terme :

« Un système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »⁵.

Dans l'étude du concept de genre, un des premiers questionnements qui survient est la façon dont on peut distinguer un genre précis. Pour ce faire, Raphaëlle Moine⁶ offre une lecture éclairante des propos de Jean-Marie Schaeffer, auteur de l'ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, qui a déterminé cinq niveaux de différenciation qui permettent d'élaborer des catégories génériques⁷. Un aperçu de cette théorie servira de piste afin d'établir quels éléments doivent être présents pour la création d'un nouveau genre.

Le premier niveau, celui de l'énonciation, correspond à l'interrogation « qui parle ? ». Ce niveau a comme principale fonction de différencier le genre documentaire, qui tend à vouloir montrer des situations authentiques appartenant au monde réel, des genres de fictions qui, eux, relèvent d'une énonciation fictionnelle. Le

⁵ Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, p. 53.

⁶ Moine, Raphaëlle. 2005. C2002. *Les genres du cinéma*. Coll : Collection Armand Colin cinéma. Paris : A. Colin.

⁷ Schaeffer, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Coll. : Poétique. Paris : Seuil.

niveau de destination permet de catégoriser certains groupes d'œuvres qui se distinguent par un public cible précis, tel le film pour enfants ou pour adolescents. Le niveau de fonction fait référence à la visée d'un genre de provoquer un certain effet chez le spectateur. Ainsi, les films d'horreur se démarquent par le sentiment de peur ou d'angoisse qu'ils suscitent chez leur public.

Le niveau sémantique permet de classer des œuvres selon leurs thématiques et leurs images récurrentes. Ce niveau est fortement rattaché à l'imaginaire collectif associé aux divers genres et recoupe souvent d'autres médias. À titre d'exemple, le Western se définit, entre autres, par la présence d'archétypes tels le cow-boy, l'indien et le hors-la-loi, de lieux récurrents tels le saloon et le désert, ainsi que par des motifs thématiques tels le duel ou l'attaque de la diligence. Ces éléments sont partagés par un certain groupe de films et ont pour rôles d'alimenter et de consolider l'horizon d'attente du spectateur de Western.

Finalement, le niveau syntaxique réfère aux divers éléments formels, bref la forme de l'œuvre. Ceci inclut donc la structure narrative partagée par un type de films. Les choix de montage et de focalisation sont mis à l'avant-plan. Ainsi, l'usage fréquent du flash-back ou d'une voix-off dans le film noir peut relever du niveau syntaxique.

Moine précise que les divers genres sont loin d'être des catégories étanches. En effet, plusieurs longs métrages peuvent appartenir, selon les différents niveaux, à deux ou même trois classifications génériques. Par exemple, un film peut être à la fois une comédie (niveau de fonction) et un film fantastique (niveau sémantique).

De plus, la catégorisation des genres est également rattachée à des codes intertextuels. Dans cet ordre d'idées, Christian Metz propose trois types de codes liés à la lecture et à la compréhension d'une œuvre filmique⁸. D'abord, l'auteur mentionne

⁸ Metz, Christian. 1971. *Langage et cinéma*. Paris : Larousse, p. 93-94.

les codes non spécifiques, qui ne sont pas dits cinématographiques, car on les retrouve dans d'autres médias. Il s'agit principalement de codes culturels qui sont reliés à un imaginaire collectif. À titre d'exemple, il serait possible d'évoquer la récurrence du schéma de la fin heureuse. Celui-ci se caractérise par un dénouement qui résout toutes les quêtes des personnages principaux et leur attribue un avenir heureux. Ce type de finale se retrouve en effet dans la littérature, du conte au roman harlequin, dans le médium télévisuel ainsi que dans la tradition orale. Par la suite, Metz nomme les codes cinématographiques généraux, qui sont communs à l'ensemble de la production filmique. L'auteur se réfère principalement aux codes du montage ainsi qu'aux autres codes de base de lecture d'œuvres audiovisuelles. Ainsi, un fondu au noir équivaut souvent à une ellipse temporelle. Finalement, on retrouve les codes cinématographiques particuliers. Ceux-ci sont propres au septième art, mais ne se retrouvent que dans certains types de films. Cette dernière catégorie est celle qui stipule l'appartenance d'œuvre à un genre particulier. La présente recherche tentera donc de cerner quels sont les codes cinématographiques particuliers qui peuvent être rattachés au genre du film d'enquête. Plusieurs de ces codes seront établis grâce à l'analyse d'éléments narratifs qui structurent cette catégorie d'œuvres.

1.1.1.1 Le genre et le mythe

Dans la littérature sur le sujet du genre filmique, la notion du mythe est souvent reprise par les auteurs. D'ailleurs, l'identité mythique au cinéma sera le sujet de maintes analyses dans les chapitres à venir. Dans son ouvrage *Les genres du cinéma*, Raphaëlle Moine se penche sur certaines notions étudiées par Claude Lévi-Strauss. Les propos qui suivent permettent d'entamer la réflexion sur le rapprochement entre mythe et genre.

« Le mythe est une catégorie fondamentale de l'esprit, à laquelle correspond une pensée abstraite et logique, la pensée mythique. Celle-ci, procédant par dichotomies et oppositions successives selon un code binaire, est capable de réduire le réel à une grille simple d'oppositions

binaires : l'analyse structurale des mythes s'intéresse donc à ses propriétés fondamentales et communes, ces structures cachées, et non aux mille péripéties d'un récit imprévisible »⁹.

Le modèle du mythe décrit par Lévi-Strauss propose une analyse comparative qui est basée, entre autres, sur la découverte de propriétés communes. Ce cadre d'analyse se consolide bien avec le genre cinématographique, qui est centré sur l'étude des répétitions et de variations dans un groupe de films. Le rapprochement entre genre filmique et mythe permet de soulever certaines méthodes d'analyse susceptibles de dévoiler la structure propre à un certain genre. En s'appuyant sur le système d'oppositions issu de la pensée mythique, il est possible de dégager les « oppositions pertinentes »¹⁰ qui se retrouvent dans un groupe de films. Ainsi, plusieurs auteurs, dont Jim Kitses et Raphaëlle Moine s'accordent pour identifier l'opposition principale du Western comme étant la confrontation entre l'état sauvage et l'état civilisé¹¹.

Rick Altman est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *La comédie musicale hollywoodienne*. Il propose une approche assez complète face à l'étude des genres et propice à en faire ressortir les éléments cruciaux. L'approche d'Altman se situe sur deux axes. D'une part, les éléments sémantiques font référence à des traits caractéristiques tels les personnages, les décors et des éléments techniques cinématographiques. D'autre part, les éléments syntaxiques se rapportent à la syntaxe qui régit les différents traits récurrents.

En se référant à l'approche d'Altman, Raphaëlle Moine soutient les propos suivants: « Le genre possède des traits sémantiques et des traits syntaxiques qui

⁹ Moine, Raphaëlle. 2005. C2002. *Les genres du cinéma*. Coll : Collection Armand Colin cinéma. Paris: A. Colin, p.49.

¹⁰ *Ibid*, p.50.

¹¹ Kitses, Jim. 1969. *Horizons West*. Londres : Thames and Hudson.

organisent de façon spécifique les relations entre ces traits sémantiques »¹². Dans cette optique, les traits syntaxiques peuvent se rattacher aux structures du mythe et les habituelles instances d'oppositions. Ainsi, les films appartenant à un genre précis pourraient être vus comme les multiples versions d'un même mythe, exprimant selon divers degrés quelques variations

1.1.2 Introduction au genre du film policier et horizon d'attente

Malgré le fait que les genres filmiques ne soient pas des catégories étanches et définitives, il est pertinent de tenter de saisir l'essence du genre policier. Dans la plupart des cas, la structure narrative du film policier porte sur deux niveaux. D'une part, le scénario décrit le déroulement d'un crime qui se commet ou qui a été commis. Parallèlement, et souvent de façon simultanée, la trame narrative élabore le récit de l'enquête sur le ou les crimes. Ainsi, le récit policier, autant en littérature qu'au cinéma, se caractérise par sa focalisation sur le dénouement des questions (mystère) engendrées par le scénario générique. Les propos de Kirsten Thompson tirés de *Crime Films* soulignent bien cette caractéristique : « Crime stories have a special kind of narrative structure, which Roland Barthes calls 'teleological', or, like a striptease, which points forward to its ending and to the solution of certain narrative questions »¹³.

Dans cette optique, Thompson tient également à insister sur le fait que le personnage du policier/enquêteur est crucial dans le genre, car il représente celui qui va résoudre les questions du récit. Ainsi, il s'inscrit comme le véhicule du retour symbolique de l'ordre social. Le genre policier partage la tendance hollywoodienne d'un scénario délimitant bien un début, un milieu et une fin. La séquence du début coïncide dans la grande majorité des cas à la découverte du crime commis et donc au

¹² Moine, Raphaëlle. 2005. C2002. *Les genres du cinéma*. Coll : Collection Armand Colin cinéma. Paris: A. Colin, p.54.

¹³ Thompson, Kirsten Moana. 2007. *Crime films, investigating the scene*. London: Wallflower. Shorts Cuts Collection p. 7

déclenchement d'une enquête ou d'une quête de vengeance. La section du milieu correspond au déroulement de la quête de l'enquêteur, soit la recherche d'indices, la poursuite du criminel ou la quête de vengeance ou de justice. Dans certains films, le scénario adopte le point de vue du criminel qui a pour quête d'échapper aux poursuites policières. Finalement, la séquence de la fin coïncide avec le dénouement de la quête, soit la résolution de l'enquête ou l'assouvissement de la quête de vengeance. Dans bien des cas, cela se traduit par la capture ou la mort du criminel. Ainsi, il est fréquent de retrouver dans le récit une confrontation entre criminels et policiers. Dans les sections suivantes, il sera intéressant de comparer ce modèle narratif de base avec celui retrouvé dans les scénarios de films d'enquête portant sur les tueurs en série.

Lors de leurs travaux respectifs, les auteurs Ian Cameron et Kirsten Thompson ont déterminé que l'un des éléments centraux dans l'étude du genre policier est le lien étroit entre le *crime film* et les événements réels. Il est à noter que les auteurs emploient en anglais le terme *crime film*, qui englobe le genre policier et tous les divers sous-genres qui y sont rattachés. Dans son ouvrage intitulé *A Pictorial History of Crime Films*, Cameron soutient qu'aucun autre genre n'a jamais été aussi influencé et modelé par des éléments provenant de l'extérieur du domaine cinématographique. Il poursuit même en suggérant que ce genre requiert d'être perçu dans le contexte des crimes contemporains et qu'il renvoie sans cesse à des événements et à des personnes réelles¹⁴.

Pour sa part, Thompson étudie l'histoire du *crime film* à la lumière de cette particularité. Dès les années 1910, l'auteur soutient qu'une certaine tendance s'installe auprès des réalisateurs américains. Ces derniers trouvèrent une source inépuisable de matériel dans les récits de crime réels. En effet, les publications du genre *True Crime* bénéficiaient déjà d'une popularité au sein du domaine littéraire. Ce type d'ouvrage se spécialisait dans le récit de biographies de criminels notoires et leurs divers exploits et méfaits. À cette époque, plusieurs studios commencent à produire des *serials*, courts-métrages appartenant à une même série, sur le sujet. Les intrigues de crimes réels

¹⁴ Cameron, Ian. 1975. *A pictorial history of crime films*. New York: Hamlyn, p. 12.

permettaient aisément la création de finales de type *cliffhanger*, caractéristique des *serials* et très populaire auprès du public. Celles-ci se définissent par une fin ouverte visant à provoquer un effet de tension et de suspense auprès du public. En anglais, le terme *cliffhanger* signifie littéralement une personne suspendue à une falaise. Cette image évoque le type de situations incertaines dans lesquelles peuvent se retrouver les personnages lors des dénouements des *serials*. Ainsi, le public devra voir la suite pour découvrir le sort réservé au personnage

1.1.3 La spécificité du film d'enquête sur les tueurs en série par rapport au film policier en général

Il est important de noter que l'appellation *serial killer movie* est souvent utilisée dans la littérature anglophone et sera traduite dans la présente recherche par le terme de film d'enquête sur les tueurs en série. L'élaboration de la définition d'un genre nous permet désormais d'étudier la spécificité du *serial killer movie* par rapport au genre policier en général. Dans les prochaines pages, une étude des principales caractéristiques de *serial killers movie* sera abordée. Par la suite, j'évaluerai la spécificité de ces critères et leur validité afin d'instaurer le film d'enquête sur les tueurs en série comme un genre à part entière.

Comme il fut mentionné précédemment, le genre policier en général se rattache, plus que tout autre, à des événements réels, soit des crimes et des meurtriers ayant réellement existé. Ainsi, la présente recherche accordera une importance particulière à étudier le rapport complexe entre la médiatisation du phénomène réel des tueurs en série et les structures de représentations fictionnelles déployées dans le film d'enquêtes sur les tueurs en série.

Il est indéniable que la fascination pour les crimes et les criminels est ancrée auprès du public américain depuis de nombreuses décennies. Toutefois, l'essor du film

d'enquête sur les tueurs en série ranime cette fascination tout en instaurant de nouveaux repères. Avant de s'attarder en profondeur à l'analyse de ces éléments spécifiques, il prévaut d'évaluer ce qui distingue ce type d'œuvres du genre policier en général.

Les films policiers classiques mettent souvent en scène des personnages de criminels qui sont représentés de façon plutôt positive, ou du moins nuancée. En effet, il est ici possible d'évoquer les *heist* (film de vol) où l'on dérobe les fortunes de personnages crapuleux ou encore des récits de corruption policière et de vengeance auprès des autorités. De plus, plusieurs récits biographiques de criminel, tel le récent *Public enemy* (Michael Mann, 2009), offrent une vision assez bienveillante des personnages malgré les actes violents qu'ils commettent. En contrepoint, la figure du tueur en série est de façon univoque un symbole du mal absolu. Il va sans dire que l'élément incontournable du film d'enquête sur les tueurs en série est la présence d'un tueur sériel.

La majorité des films policiers classiques propose un scénario qui reprend les mêmes interrogations du film d'enquête sur les tueurs en série soit : qui? (identité du meurtrier), pourquoi? (motif) et comment? (modus operandi). Toutefois, les formes empruntées par l'intrigue sont plus variées et plusieurs s'inscrivent en contradiction avec l'essence du film d'enquête. Une des formules classiques du récit policier est celle du mystère à huis clos. Celle-ci remonte aux débuts de la littérature policière, soient les romans d'Edgar Allen Poe et Agatha Christie. Cette formule stipule que le crime a été commis dans un endroit isolé tel un manoir reclus, un train ou une île privée. Ceci réduit donc le bassin de suspects. Dans de nombreux cas, l'identité de chacun des suspects est connue du lecteur qui tentera de découvrir lequel de ces quelques personnages a commis le crime. L'intrigue se construit souvent par la révélation des divers secrets des personnages qui viennent brouiller les pistes. De plus, il est courant que plusieurs protagonistes veuillent assassiner la victime pour un des motifs suivants : triangle amoureux, vengeance personnelle, question d'héritage ou d'argent, chantage et élimination de témoin gênant.

Les intrigues portant sur les tueurs en série se démarquent considérablement de cette formule établie. Le type de tueur qui est mis en scène se distingue par son manque apparent de motif. Les actes du tueur se différencient plutôt par leur caractère vraisemblablement aléatoire et gratuit. Pour cette raison, l'enquête ne peut procéder de la même façon. De plus, le criminel sériel se démarque parce qu'il collectionne les victimes et que rien ne semble l'arrêter. Ceci influencera le rythme de la trame narrative.

Ces divers éléments permettent d'établir que les films d'enquête sur les tueurs en série ont développé une tangente du genre qui aborde les thèmes génériques selon une approche spécifique. La structure singulière de ces films, fortement modelés par la présence d'un tueur en série, est aisément reconnaissable par le public. Toutefois, le film d'enquête sur les tueurs en série partage de nombreux éléments essentiels avec le genre du film policier. On peut évoquer les notions d'énigme et de mystère, la figure du criminel et du justicier ainsi que la présence d'un meurtre et d'une scène de crime. Ainsi, il ne possède pas assez d'éléments complètement originaux et nouveaux pour être considéré comme un genre à part entière et évoluant à l'extérieur du spectre du film policier. Ce type d'œuvres se classe plutôt comme un sous-genre du film policier qui jouit d'un engouement fort depuis quelques décennies.

1.2 Caractéristiques du sous-genre du film d'enquête sur les tueurs en série

1.2.1 Figure du tueur en série ; fascination et évolution

1.2.1.1 Fascination des médias et du public devant les criminels sériels

« To this point, crime reports had been succinct, factual and distant. » « But this was about to change -1836 »¹⁵.

Il sera désormais temps d'examiner chacun des éléments distinctifs du sous-genre du film d'enquête sur les tueurs en série plus en profondeur. Étant donné que la figure du criminel sériel est la notion au cœur de ce type de film, il est nécessaire de débiter par celle-ci. En premier lieu, un bref historique relatant la fascination du public et des médias par rapport au phénomène des tueurs en série sera présenté. En second lieu, un aperçu de l'évolution de la représentation médiatique du phénomène des criminels sériels sera mis en place. Ceci permettra de mieux comprendre la construction du film d'enquête sur les tueurs en série et les horizons d'attentes qui y sont rattachés.

L'essor des premiers médias de masse, soit les journaux et plus tard la radio, changera énormément la question de la réception populaire de ces crimes ainsi que la conception collective que l'on se fait des tueurs. En ce qui concerne la presse écrite, l'avènement des journaux à grande diffusion se situe vers 1860 aux États-Unis. Cette période se démarqua par des progrès techniques considérables dans les méthodes de distribution et d'impression. Dans le cas de la radiodiffusion, elle connaît ses débuts

¹⁵ Ramsland, Katherine M. 2005. *The human predator: a historical chronicle of serial murder and forensic investigation*. New York : Berkeley Books, p.51

dans les années vingt pour atteindre des sommets de popularité dans les années quarante. On notera qu'une révolution médiatique similaire se produira à la fin du 20^e siècle avec l'entrée dans l'ère postmoderne et l'évolution de médias de masse avec l'arrivée des médias informatiques.

James Gordon Bennett, éditeur du *New York Herald*, fut l'un des précurseurs dans cette nouvelle voie journalistique. Bennett trouvait la presse trop monotone et décida de trouver des nouvelles qui piqueraient la curiosité des lecteurs. L'affaire du meurtre d'Helen Jewett, en avril 1836, lui permit donc d'écrire l'article journalistique le plus sensationnel à ce jour : « En effet, la toute première entrevue en direct pour un journal apparut le 16 avril pour le *New York Herald* »¹⁶. Il s'agissait d'un entretien avec la concierge de l'immeuble où Helen vivait et fut trouvée morte. La concierge raconta la découverte du corps ainsi que ses suppositions quant à l'identité du tueur.

Les lecteurs furent choqués, mais en redemandèrent, car on nota une hausse considérable dans la circulation du quotidien¹⁷. Bennett, lui-même, se rendit sur les lieux du crime et écrivit un article à la première personne, ce qui était rare à l'époque. À la suite de cette affaire, un nouveau marché fut créé pour les artistes et les lithographes qui commencèrent à produire des croquis des principaux témoins et suspects. On peut alors noter déjà un intérêt du public à visualiser les protagonistes.

Pour les besoins de cette présentation, il ne sera question que de quelques cas très médiatisés qui sont mentionnés à titre d'exemple. Ce parcours historique ne vise pas à recenser les criminels sériels, mais plutôt à souligner les changements dans la couverture médiatique des affaires et parallèlement, dans la réception du public. Ceci permet de mieux saisir l'imaginaire collectif relié aux tueurs en série et ainsi d'analyser cet imaginaire en lien avec des œuvres de fiction, soit les films d'enquêtes.

¹⁶ Ramsland, Katherine M. 2005. *The human predator: a historical chronicle of serial murder and forensic investigation*. New York : Berkeley Books, p.53 (ma traduction).

¹⁷ *Ibid*, p. 53.

En 1947, le meurtre de l'aspirante-actrice Elizabeth Short à Hollywood secoua l'Amérique. Il est intéressant de noter qu'on surnomma la jeune fille *Le Dahlia noir* étant donné sa ressemblance avec l'actrice jouant dans le film à succès *Le Dahlia bleu*. Ce lien fut possible, car la presse publia énormément de photos de la victime.

Lors de son procès pour de nombreux meurtres commis entre 1974 et 1978, Ted Bundy reçut un nombre surprenant de lettres d'admirateurs. De plus, plusieurs jeunes filles se présentèrent au procès en arborant l'apparence des victimes, soit de longs cheveux noirs séparés au milieu. Dans le cas de Charles Manson, c'est son procès en 1969 qui fut grandement médiatisé. En effet, des dizaines de caméras étaient braquées sur le détenu afin d'obtenir la moindre réplique de la part du tueur.

Dès sa capture et la publication des détails de ces crimes, Jeffrey Dahmer fut caractérisé comme le nouveau symbole du mal absolu en Amérique. Il avait commis plusieurs homicides entre les années 1987 et 1991. Quelques mois avant son arrestation, un captif de Dahmer, Konerak Sinthasomphone, réussit à s'échapper de la demeure du criminel. Dévêtu et blessé, il était parvenu à rejoindre une patrouille de policiers. Dahmer se mit à sa poursuite, le retrouva avec la patrouille et convainc les policiers de le laisser ramener Sinthasomphone chez lui. Il expliqua aux officiers qu'il s'agissait d'une simple querelle de couple. Quelques heures plus tard, Dahmer tua le jeune Sinthasomphone âgé de quatorze ans. Cette bavure policière fut révélée au public peu après l'arrestation du tueur. Les médias insistèrent sur l'intelligence de Dahmer qui avait si facilement déjoué la police. Il gagna rapidement le statut d'un criminel extrêmement dangereux, possédant presque des pouvoirs surhumains. Un exemple de l'impact de cette affaire sur la communauté de Milwaukee concerne le sort réservé à la demeure de Dahmer. La famille des victimes et une association des habitants du quartier se réunirent afin de racheter l'immeuble dans lequel le tueur avait vécu afin de le faire raser.

Durant la période des années quatre-vingt, la couverture médiatique des *serial killers* devient une industrie à part entière. Des associations de détectives amateurs voient le jour et des commerçants vendent des articles de collection à l'effigie des criminels. De plus, le genre du *True Crime* connaît un succès commercial et une panoplie de documentaires se retrouvent sur le marché.

1.2.1.2 Représentation culturelle du phénomène des tueurs en série

Historique et cas réels

Il est indéniable que le phénomène des tueurs en série et sa médiatisation exercent une véritable fascination auprès du peuple américain depuis des lustres. Toutefois, au cours des dernières décennies, une recrudescence de cette thématique est palpable au sein des médias cinématographiques et télévisuels (voir Annexe I). Ceci s'inscrit comme le contexte d'apparition du film d'enquête sur les tueurs en série. Il faudra aborder la représentation culturelle et médiatique de la figure du criminel sériel afin de mieux saisir l'intérêt actuel très prononcé pour ce motif.

Comme il fut mentionné précédemment, une caractéristique du film d'enquête est qu'il se rapporte souvent à des événements réels. Il en va de même avec la représentation des figures de tueurs en série dans le cadre d'œuvres fictionnelles. La représentation se rapporte souvent à des traits issus de criminels réels ou, du moins, de la médiatisation faite de ceux-ci. Voilà pourquoi il est incontournable de se pencher sur la présentation historique du phénomène des tueurs en série ainsi que des principaux cas réels qui influencent la conception collective de ce phénomène. Celle-ci permettra une meilleure compréhension de la représentation filmique de cette figure-clé du film d'enquête.

Dans l'Antiquité et au Moyen Âge, plusieurs seigneurs ou militaires sont jugés responsables de dizaines de morts. En revanche, leurs motifs semblent différents de ceux reliés au tueur en série moderne. En effet, leurs crimes étaient fréquemment réalisés dans le but d'acquérir du pouvoir ou d'asservir la population, alors que chez les tueurs actuels, on dénote souvent que le seul motif apparent est la jouissance personnelle. Par exemple, le cas de Vlad L'Empaleur ne correspondrait pas au profil type du tueur en série, et cela, même s'il est responsable d'une centaine de morts.

Toutefois, on compte certains autres cas similaires, donc celui de Gilles de Rais. Il était un camarade de Jeanne d'Arc et il fut accusé et reconnu coupable du meurtre de cent quarante enfants. Il s'agirait selon Katherine Ramsland, auteur de *The human predator: a historical chronicle of serial murder and forensic investigation*, du premier cas recensé où les meurtres auraient été commis sans aucun gain personnel sauf l'assouvissement des pulsions du meurtrier¹⁸.

Le premier cas documenté de meurtres en série aux États-Unis fut celui de William et Joshua Harp, deux cousins, qui ont commis une série de meurtres après avoir déserté l'armée. En traversant le Kentucky et le Tennessee, ils auraient tué entre vingt et quarante étrangers. Big Harp fut capturé en 1800 et fut décapité après avoir confessé ses méfaits. Little Harp fut capturé quatre ans plus tard, pendu et décapité. Contrairement au tueur en série moderne, les Harp n'employaient pas de méthodes répétitives, que l'on nomme de nos jours le *modus operandi*. Ils tuaient plutôt des individus aux profils différents et de façons variées. Le terme *modus operandi* est une expression souvent associée au contexte policier qui signifie le mode de fonctionnement typique d'un criminel¹⁹. Dans le cas des Harp, les archives n'indiquent aucune piste quant à leurs motifs. Ainsi, les meurtres ne semblent pas avoir été faits en

¹⁸ Ramsland, Katherine M. 2005. *The human predator: a historical chronicle of serial murder and forensic investigation*. New York : Berkeley Books, p.59.

¹⁹ Bourgoïn, Stéphane. 1999. *Serial Killers. Enquête sur les tueurs en série*. Paris : Édition Grasset et Fasquelle. (Nouvelle édition revue et augmentée), p.21.

vue d'un vol ou d'un viol. Ceci deviendra rapidement un trait caractéristique des tueurs en série moderne. Autant les forces policières que les médias de masse véhiculent le fait que ce type de criminel commet ses actes en réponse à des pulsions meurtrières décrites comme gratuites et arbitraires.

Un autre cas notoire viendra marquer l'imaginaire américain et instaurer un précédent dans la justice américaine. Il s'agit de l'affaire concernant Jesse Pomeroy, quatorze ans, un jeune bostonnais qui fut accusé des meurtres sauvages d'une fillette de dix ans et d'un garçon de quatre ans, en 1874. Ce qui marqua le public fut le manque apparent de tout motif pour justifier les crimes. La majorité des autres tueurs justifiaient leurs méfaits par l'attrait du vol ou du viol des victimes. Dans son ouvrage intitulé *The Human Predator*, Katherine Ramsland insiste sur le caractère inédit du dossier : « He just liked the act of killing. In fact, Pomeroy is likely the first American pattern killer from whom thrill was a known motivator »²⁰.

L'affaire des meurtres de Jack L'Éventreur est sans doute l'une des plus connues à travers le monde même si elle date de plus d'un siècle. La vague d'attaques éclata dans le quartier populaire de Whitechapel à Londres en 1888, mais fit rapidement couler beaucoup d'encre à travers l'Europe et l'Amérique. C'est la violence inouïe des cinq meurtres officiellement attribués à L'Éventreur qui alerta fortement l'opinion publique. Tout comme le Zodiac, le fait que le meurtrier ne fut jamais démasqué continua de nourrir l'intérêt pour l'affaire, et ce, jusqu'à aujourd'hui.

Il est étonnant de constater le nombre élevé de tueurs en série qui furent arrêtés dans les dernières cinquante années aux États-Unis, soit près de soixante-dix²¹. Voici certains des cas réels qui ont fortement marqué les médias.

²⁰ Ramsland, Katherine M. 2005. *The human predator: a historical chronicle of serial murder and forensic investigation*. New York : Berkeley Books, p.69.

²¹ Bourgoïn, Stéphane. 1999. *Serial Killers. Enquête sur les tueurs en série*. Paris : Édition Grasset et Fasquelle. (Nouvelle édition revue et augmentée, p.27.

Charles Manson est un criminel emblématique des dernières décennies. Il était le chef du groupe *The Manson Family*, qui fut responsable du meurtre de cinq personnes, dont Sharon Tate, conjointe du célèbre réalisateur Roman Polanski. Ted Bundy fut arrêté en 1977 et reconnu coupable des meurtres de trente femmes dans six états différents. Toujours en 1977, c'est au tour de Brooklyn à New York de connaître la panique. Un tueur surnommé *Son of Sam* tua six personnes en quelques mois. Le mystère fut levé par l'arrestation de David Berkowitz qui confessa ses crimes. Il déclara que les ordres de tuer lui avaient été donnés par un chien qu'il considérait comme l'incarnation du diable. D'après le *Federal Bureau of Investigation (FBI)*, c'est lors de cette enquête que le terme *serial killer* est officiellement employé pour la première fois. La paternité de l'expression est attribuée à l'agent Robert Ressler qui étudiait des cas de crimes sériels depuis plusieurs années²². John Wayne Gacy, surnommé *Killer Clown*, est reconnu coupable de trente-trois meurtres en 1978. Il fut exécuté par injection létale en 1994 dans l'état de l'Illinois. Gacy était un homme d'affaires prospère et un bénévole impliqué dans plusieurs œuvres caritatives. Les médias véhiculent alors l'idée que des gens menant une vie d'apparence normale peuvent s'avérer être des tueurs en série. Cela provoque une vague de paranoïa au sein de la population. Après une longue enquête policière, l'Amérique assiste à l'arrestation de Henry Lee Lucas et Ottis Toole, un duo de criminels à qui l'on attribue plus d'une centaine de meurtres. Ce nombre effarant choque la population et engendre un véritable engouement pour le procès en 1983. Le cannibale de Milwaukee, alias Jeffrey Dahmer, confessa les meurtres de 18 hommes en juillet 1991.

²² Ressler, Robert K. et Tom Schachtman, *Whoever Fights Monsters* (A brilliant FBI Detective's Career-long war against serial killers). New York, St-Martin's Press, 1993.

1.2.1.3 Évolution de la figure du tueur en série au cinéma

Au cours de la seconde moitié du 19^e siècle, on note un bouleversement dans la compréhension des crimes violents. Mark Seltzer a écrit le livre *Serial Killers : Death and Life in America's Wound Culture*, où il explique la nature de ce changement. Ainsi, il dira : « A shift in focus from the criminal acts to the character of the actor; the positing of the category of the dangerous individual »²³. Cette déclaration nous incite à explorer la place prépondérante que prendra la figure, l'archétype de tueur au vingtième siècle et particulièrement dans l'univers de la fiction cinématographique. La présente analyse tentera d'établir l'importance de la couverture médiatique des crimes sériels sur la construction de l'archétype fictif du tueur moderne.

Dans cet ordre d'idées, les techniques policières de profilage des tueurs servirent à créer un moule identitaire que les médias, et même les criminels incarcérés, tenteront de satisfaire de façon obsessive. Depuis sa création, *The Behavioral Science Unit* du F.B.I. est le noyau des techniques de profilage. Robert Ressler, l'un des pionniers dans le domaine, rapporte dans ses mémoires que, dans ses débuts, l'unité s'inspira de certaines techniques d'enquête élaborées dans des œuvres de fiction. Ce fait s'explique peut-être par le manque d'expérience pratique dans ce domaine. Bref, il s'agit d'une relation très particulière qui structure l'imaginaire collectif de l'enquête sur les crimes sériels. La citation suivante illustre bien le changement perceptif issu de la popularisation du concept de profilage : « *The serial killer becomes a type a person, a body, a case history, a childhood, an alien life form.* »²⁴.

Seltzer s'attarde sur le cas de Jack L'Éventreur comme étant la pierre angulaire de la représentation du tueur en série moderne. Il évoque également le lien central entre

²³ Seltzer, Mark. 1998. *Serial Killers: death and life in America's wound culture*. New York: Rutledge, p.4.

²⁴ *Idem*

les meurtres et les médias, soit la publication des lettres du tueur et les articles qui suivirent. Il dira ainsi : « In such case, the boundaries come down between private desire and public life, along with the boundaries between private bodies and public media. Letters and bodies, word counts and body counts, go together from the inception of serial murder »²⁵.

Une piste de réflexion s'offre à nous dans l'étude du cas de Ted Bundy. Dans la documentation à son sujet, on note la récurrence avec laquelle on parle du tueur comme ayant une personnalité manquante ou une personnalité caméléon. En évoquant ce phénomène, Seltzer utilisera le terme de « abnormal normality »; soit la capacité du tueur moderne à se fondre parfaitement dans la masse anonyme²⁶. Bref, le tueur revêt un caractère de banalité et même de vide intérieur. Or, ce vide peut s'avérer très effrayant pour le public. Les médias tenteront ainsi de le combler par une personnalité riche correspondant au moule du profilage.

Suivant cette optique, plusieurs auteurs dénotent un changement dans la représentation cinématographique traditionnelle des tueurs en série se situant vers les années soixante-dix et quatre-vingt. Martin Rubin, dans son article « The Grayness of darkness; the honeymoon killers and its impact on psychokiller cinema », élabore une analyse de l'évolution des représentations des criminels au sein des productions cinématographiques. Rubin distingue ainsi deux portraits de criminels sériels soit le *traditional compulsive killer* et le *modern multiple killer*²⁷.

²⁵ Seltzer, Mark. 1998. *Serial Killers: death and life in America's wound culture*. New York: Rutledge, p.9.

²⁶ *Ibid*, p.4

²⁷ Sharett, Christopher (et al). 1999. *Mythologies of violence in postmodern media*. Detroit: Wayne State University Press, p. 43.

Le premier portrait coïncide avec les tueurs fictifs tirés des films tels *M* (Fritz Lang, 1931). Ces criminels sont présentés au spectateur comme étant des âmes tourmentées qui sont sous l'emprise de démons intérieurs. Il poursuit en déclarant : « Their psychology contains a monstrous alter ego more in keeping with the monstrous acts they commits. Their deviance ultimately makes sense.²⁸ ».

Le second portrait, le *modern multiple killer*, peut être associé aux films *American Psycho* (Mary Harron, 2000), *Halloween* (John Carpenter, 1978) et *Seven* (David Fincher, 1995). Selon Rubin, ces œuvres dressent le portrait de criminels qui semble autant démontrer une apparence banale et un motif de tuer insensé ou aléatoire. Rubin complète son portrait par les propos suivants : « Although a sense of internal compulsion may be present, this drive seems less anguish-ridden, soul-centered, and more stolid, detached and machinelike »²⁹. Ceci a donc pour effet de produire un sentiment aliénant de déséquilibre, une déconnexion entre le meurtrier et ses actes meurtriers.

Le fait que le tueur du film *No country for old man* (Joel et Ethan Coen, 2007) décide de la mort de ses victimes par le hasard d'une pièce est vraiment caractéristique de ce type de meurtriers. Dans ces cas, c'est davantage le style du meurtre qui l'emporte sur le motif. Peut-être que ce manque de profondeur et de motif chez le tueur déplace le centre d'intérêt du film vers la quête de l'identité du tueur. C'est l'enquête elle-même qui prédomine sur la résolution du motif. Étant donné que le scénario ne nous permet plus de comprendre rationnellement le crime, il faut tenter de décortiquer les indices et les pistes et y trouver une logique cachée.

²⁸ Sharett, Christopher (et al). 1999. *Mythologies of violence in postmodern media*. Detroit: Wayne State University Press, p. 43.

²⁹ *Idem*.

L'un des criminels qui servit de modèle pour plusieurs tueurs fictifs fut Ed Gein, arrêté en 1957. En effet, son histoire inspira les personnages des films *Le Silence des agneaux* (Johnathan Demme, 1991), *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hooper, 1974) et même *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Il est intéressant de noter que seulement certains détails de l'affaire furent retenus comme inspiration, ce qui produisit trois personnages de tueurs en série très différents. Ceci démontre bien la relecture et le recyclage qui peuvent se manifester dans le cas d'affaires criminelles.

Dans son ouvrage *The human predator: a historical chronicle of serial murder and forensic investigation*, Katherine Ramsland se penche, entre autres, sur l'influence de cette affaire sur l'imaginaire collectif américain. Elle décrit ici l'impact ressenti à la suite de cette enquête, qui fut marquée par les confessions détaillées d'Ed Gein sur ses pratiques de cannibalisme : « Still, the Gein legacy would hang over the culture like a viral infection that could not be cured. He may have been a loner, but he was clearly one of us »³⁰.

Plusieurs auteurs abordent la question du lieu, soit de la scène de crime dans la représentation de la violence sérielle. D'après Seltzer et Stéphane Bourgoïn, deux types de représentations se manifestent. D'une part, la scène peut être la prémisse du *profiling system*, nourrissant le portrait et la diégèse du tueur. D'autre part, on dénote certains cas où l'affaire est non résolue. Alors, on se retrouve souvent devant une représentation spectrale du tueur, telle une ombre qui hante la scène. Ainsi, dans la représentation de la violence sérielle, on semble donc retrouver un indice minimal de ces deux facteurs, le profil et la scène. Ces facteurs sont étudiés plus explicitement lors des analyses de séquences filmiques des œuvres de Fincher.

³⁰ Ramsland, Katherine M. 2005. *The human predator: a historical chronicle of serial murder and forensic investigation*. New York: Berkeley Books, p.151.

1.2.2 Fonction sociale et mythique de la figure du tueur en série

1.2.2.1 Fonction sociale et idéologique du mythe du tueur

Les propos suivants de Philip Jenkins tirés de l'ouvrage *Using Murder* appuient le fait que la conception collective du tueur est davantage liée à des représentations fictives que sur des faits réels. Ceci est grandement dû au fait que ce sont les *profilers* de terrain, et non les criminologues, sociologues ou psychiatres, qui sont devenus les experts dans le domaine. Jenkins déclare ainsi:

« The experts who gained the widest acceptance did not because of their academic credentials, but because of their personal narratives of traveling in the heart of darkness that is the mind of the “monster among us”. This is the language of shamanism rather than psychology »³¹.

Ces récits personnels sont très souvent nourris par des entrevues avec des tueurs incarcérés. On y retrouve ainsi l'agencement de deux discours narratifs qui se répondent. Si la réaction du public devant ces biographies est si vorace, il est possible de juger que ces discours correspondent aux désirs du public. Ce désir nourrit la fascination, car il s'agit d'un désir interdit dans ce rapprochement entre le spectateur et le tueur. Ce phénomène semble alimenter l'intérêt du genre.

On voit ainsi l'importance du processus de mise en récit en lien avec les affaires criminelles. Ceci nous permet d'introduire la problématique relative à la fonction sociale du mythe du tueur dans la société américaine contemporaine. Il existe plusieurs pistes et voies à suivre quant à cette question. Toutefois, elles semblent partager le besoin de créer une trame narrative afin d'expliquer le phénomène du criminel sériel ou sinon le besoin d'intégrer le phénomène à une trame existante. De plus, elles

³¹ Jenkins, Philip. 1994. *Using Murder: the social construction of serial murder*. New York: A. de Gruyter, p.228.

permettent de mieux saisir certains aspects de la construction du mythe du tueur en série moderne et de son imagerie.

Dans le cas de tueurs non identifiés, le besoin de mise en récit semble se décupler en raison d'un manque à combler. En effet, aucune confession médiatisée du tueur ni les analyses qui en découlent ne sont disponibles. C'est dans cette optique que Seltzer perçoit le cas de Jack L'Éventreur : « This social mirror-effect is most emphatic in the case of Jack the Ripper, where the absence of knowledge of the identity of the killer has made Jack the Ripper the prototype of the serial killer: the blank surface that reflects back the commonplace anxieties and crises of his culture »³².

Dès les premières pages de l'ouvrage de Denis Duclos intitulé *Le complexe du loup-garou*, on voit apparaître une problématique qui s'avère très pertinente pour le sujet présent. Il s'agit de la question de la « mise en scène collective : celle des personnages *représentant* la violence et la mort »³³. L'auteur réfléchit sur la fascination de la culture américaine pour le meurtre et la violence. L'objectif premier sera de mieux saisir les tenants de cette mise en scène collective pour ensuite les étudier en parallèle avec le film d'enquête et plus particulièrement le triptyque finchérien. En poussant la réflexion, Duclos se demande pourquoi la culture américaine va puiser chez le meurtrier multiple le reflet de ses angoisses et de ses désirs.

Il poursuit en élaborant l'hypothèse suivante: « La culture anglo-américaine s'inspire avec ferveur du meurtrier extraordinaire, parce qu'il lui renvoie son image de société extraordinaire. Il évoque pour elle les échos de ses propres légendes, porteuses de valeurs intériorisées, où la violence a toujours eu un rôle central, à la fois désiré et

³² Seltzer, Mark. 1998. *Serial Killers: death and life in America's wound culture*. New York: Routledge. p. 126.

³³ Duclos, Denis. 2005. *Le complexe du loup-garou: la fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris : Découverte. Collection Poche/Essais, p.10.

redouté »³⁴. Ces valeurs se concentrent en grande partie sur la « réactivation d'un mythe de passage initiatique entre la sauvagerie et la civilité »³⁵. Bref, il s'agit d'un combat entre les pulsions personnelles et la pression des lois sociales.

Duclos énonce un second point intéressant. Le passage initiatique peut échouer et le criminel peut donner libre cours à ses pulsions meurtrières. L'auteur se propose d'examiner « comment pour se défendre d'une chute sans fin vers un état de bête, de machine ou de chose, les grands criminels américains se composent une contenance en faisant appel au mythe du guerrier »³⁶. Ceci témoigne d'un processus de mise en récit de la part du tueur. Il inscrit ses actes dans une narration mythique afin de parler de l'innommable.

Selon les contextes des crimes et l'identité meurtrière que revêt le criminel, il est possible de distinguer plusieurs mythes qui s'attachent à ces figures. Les interprétations mythiques se multiplient en contingence avec l'émergence de sous-cultures ou de diverses tendances culturelles passagères. L'étude de ces mythes nous permettra d'examiner les effets qu'ils ont sur les représentations médiatiques et fictives de la figure du tueur.

Dans cette optique, il sera question des images mythiques les plus récurrentes et véhiculées dans la conception collective, soit le mythe du guerrier fou, celui du démon sataniste, celui de l'automate et, finalement, celui du double. Ces figures correspondent chacune à une fonction explicative particulière. Le mythe du guerrier et celui du démon sont ceux qui sont les plus largement transmis par les médias et acceptés par le public. Cette acceptation s'explique par le fait qu'ils offrent une compréhension plus accessible (ou plus traditionnelle) de ces crimes horribles. À titre d'exemple, l'idée du

³⁴ Duclos, Denis. 2005. *Le complexe du loup-garou: la fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris : Découverte. Collection Poche/Essais, p.10

³⁵ *Ibid*, p.19

³⁶ *Ibid*, p.23

tueur satanique recevant des ordres de la part de démons s'allie très souvent avec la thèse d'une haine ou d'un désir de vengeance envers la société. Ce motif de haine, qui s'avère peu présent dans la réalité, revient continuellement dans la fiction, car il est si « compréhensible ». Le cas de David Berkowitz, qui prétendait recevoir des ordres de tuer par le biais d'un chien démoniaque, a également été l'objet de plusieurs adaptations filmiques, dont celle de Spike Lee, en 1999, intitulé *Summer of Sam*. Ce film s'avère l'objet d'une intéressante réflexion de la part de Duclos : « Les figures diaboliques permettent de donner une stature morale, même négative, aux meurtres ». L'auteur poursuit en disant : « Ces déguisements ne sont pas de pures illusions, mais des moyens pour Berkowitz de parler et de faire parler de ses crimes »³⁷.

Dans *Seven*, le tueur John Doe se désigne comme purgeur du mal et de notre société décadente. Le personnage de Tyler Durden dans *Fight Club* est un anarchiste et terroriste violent. Toutefois, il justifie ses actes par son désir de changer le système et d'enrayer la décadence du capitalisme. En effet, ces explications, quoiqu'aberrantes, sont toujours préférables que le fait d'être livré au silence d'un tueur invisible et non identifié

Si nous revenons au mythe du guerrier, nous remarquons qu'il puise ses racines dans la mythologie nordique et principalement dans la figure du dieu Odin. Ce dernier, guerrier sanguinaire et dionysien, correspond à une image récurrente de comparaison avec les tueurs sériels. Cette identification à un mythe permet une mise à distance, ayant un effet fictionnalisant, avec le crime sériel et son instigateur. Le guerrier fou, tout comme le satanique, prend un plaisir à tuer et torturer ses victimes. Un très grand nombre de romans et de film d'enquête regorgent de cet archétype. Or, les criminels réels correspondent rarement à ces figures gargantuesques de jouissance meurtrière. Toutefois, cet archétype se montre très efficace pour cadrer le criminel en figure légendaire qui échappe au monde réel des mortels.

³⁷ Duclos, Denis. 2005. *Le complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris : Découverte. Collection Poche/Essais, p.89.

En rapport à l'écart entre les représentations fictionnelles et les faits réels, Duclos déclare ceci : « Après avoir tout mélangé pour offrir au public avide un produit survitaminé, les auteurs doivent revenir à leurs modèles réels, à la fois plus simples, plus énigmatiques et d'autant plus terrifiants. Car si la fiction hésite devant le vrai criminel et brode autour de lui, elle ne peut complètement évacuer la question qu'il ne cesse de poser : au-delà des petits jeux pervers, qu'est-ce que la barbarie absolue ? »³⁸.

1.2.2.2 *Wound Culture et Machine Culture*

Dans le second chapitre de son ouvrage, Seltzer s'attarde à trouver des facteurs de liaison entre le meurtre sériel et la *machine culture*. Tout d'abord, l'un des critères de cette culture semble être la notion de répétition, voire de la reproductibilité infinie reliée à l'entrée dans la modernité. Il est reconnu que le terme *serial killer* puise son inspiration dans les *serials*, c'est-à-dire des courts métrages d'aventures projetés dans les cinémas des années soixante. Ceux-ci se caractérisent par leur dénouement incertain, qui laissait le spectateur insatisfait et impatient de voir la suite. Ainsi, ce terme était déjà fortement lié à une tendance de la culture de masse axée sur la répétition.

Selon Ressler, un ancien agent du FBI, ce phénomène fait écho au même type d'insatisfaction présent dans l'esprit des tueurs en série. Il déclare dans ses mémoires que : « *The real meaning behind the term serial killer is the internal competition between repetition and representation, the killer being obsessed with a fantasy.*³⁹ ». Le tueur demeure toujours insatisfait et en attente de la réalisation matérielle de son fantasme. Seltzer analyse les propos de Ressler pour en tirer l'hypothèse suivante:

³⁸ Duclos, Denis. 2005. *Le complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris : Découverte. Collection Poche/Essais, p.78.

³⁹ Ressler, Robert (and Tom Schachtman), *Whoever Fights Monsters* New York: St.Martin's. 1992, pp.29-30.

« On this account, then, the real meaning of serial killing is a failed series of attempts to make the scene of the crime equivalent to the scene of the fantasy – that is a failed series of attempts to make the content of the act and the fantasy of the actor, act and motive, perfectly coincide. »⁴⁰.

Dans le chapitre intitulé « The serial killer as a type of person », Seltzer se penche davantage sur les liens intimes entre la culture de masse et le meurtre en série. Il appelle ce phénomène « the mass in person »⁴¹. Donc, on parlera ici de l'identité du tueur. Celle-ci, d'après plusieurs auteurs, est fortement influencée par des facteurs externes, soit sociaux ou culturels.

Une fois arrêté, le tueur est souvent une personne banale, anonyme et surtout sans motifs ou justifications pour ses crimes. Il peut alors justifier ses crimes par son appartenance au profil qui est véhiculé dans les médias et lié à la fascination relative à la *wound culture*. Cette notion renvoie à l'aspect de la culture contemporaine occidentale qui établit la violence sérielle comme un spectacle collectif. Plus précisément, l'auteur se réfère à la rencontre des désirs privés et des fascinations publiques⁴². Dans le cas du phénomène des tueurs en série, la *wound culture* peut, entre autres, se manifester par le nombre croissant de livres recelant des confessions ou des entrevues de meurtriers. Ces derniers peuvent alors exposer leurs désirs privés devant un lectorat avide de voyeurisme et fascinés par la psyché du tueur. Dans ses confessions, le meurtrier alimente souvent cette fascination en prenant soin de détailler l'origine de son trauma expliquant ses actes violents.

De plus, les films d'enquête sur les tueurs en série renforcent l'idée d'un profil nécessaire. L'exposition du profil est presque aussi importante que la découverte de l'identité du meurtrier pour l'horizon d'attente du spectateur. Nous pouvons également

⁴⁰. Seltzer, Mark. 1998. *Serial Killers: death and life in America's wound culture*. New York: Routledge, p. 64.

⁴¹ *Ibid*, p. 105.

⁴² *Ibid*, p. 253.

noter la présence accrue de personnages de psychologues, de psychiatres ou de *profilers* qui étudient le tueur. Les propos qui suivent viennent développer cette hypothèse : « The killer's experience of his own identity is directly adsorbed in an identification with the personality type called 'the serial killer'; absorbed into the case-likeness of his own case. On one level, this points to the manner in which the serial killer *internalizes* the public (popular and journalistic) and expert (criminological and psychological) definitions of his kind of person »⁴³.

Ceci appuie le fait que le film d'enquête dans sa production et sa réception s'imbrique avec le phénomène culturel du tueur en série. L'exploitation des faits divers et de la couverture médiatique des affaires de meurtres sériels définit une « identité meurtrière » relative au phénomène du tueur en série. D'après les experts, cette identité devient une partie intégrante de la personnalité du tueur. Ses actions, ses perceptions, et surtout ses confessions, vont donc être fortement modelées par cette construction collective et médiatique de l'identité du tueur.

Si nous revenons au cinéma, il est intéressant de se pencher sur l'impact de cette même « identité meurtrière » issue de la sphère sociale. En prenant comme appui le système du cercle heuristique de Bernard Perron, on peut mieux analyser la question du genre et du film d'enquête⁴⁴. L'identité meurtrière s'inscrit comme un concept parfois vague. Elle tend à se modifier selon le contexte socioculturel de l'époque. Toutefois, il semble bien ancré dans l'imaginaire collectif. Ce concept sera l'un des piliers soutenant le sous-genre du film d'enquête. Ainsi, le spectateur recherchera des indices alimentant cette identité meurtrière. Il reproduira ainsi un traitement de l'information similaire aux

⁴³ Jenkins, Philip. 1994. *Using Murder: the social construction of serial murder*. New York: A. de Gruyter, p.34.

⁴⁴ Perron, Bernard. 1997. *La spectature prise au jeu: la narration, la cognition et le jeu dans le cinéma narratif*. Montréal : Université de Montréal, p 114.

techniques de profilage⁴⁵. Bref, le spectateur effectuera une lecture des données audiovisuelles qui sera influencée par un concept élaboré par des traitements médiatiques et non par des faits scientifiques. La plupart des films d'enquêtes renforcent ce concept, ce qui peut engendrer une solidification de l'identité meurtrière véhiculée dans les médias. Nous commençons à percevoir les rouages qui relient la présentation médiatique des tueurs réels et les représentations filmiques de ce même phénomène.

L'auteur Ian Hacking parlera d'un « looping-effect by which systems of knowledge about kinds of people interact with the people who are known about, affecting the way in which individual human beings come to conceive themselves »⁴⁶. L'effet de boucle ainsi décrit permet un rapprochement avec le type de fonctionnement du cercle heuristique. Ainsi, le concept (figure médiatique du tueur) influence la perception des données audiovisuelles (images et indices présents dans le film d'enquête) et vice-versa. Ce mode de lecture qui favorise une attitude ludique semble en partie responsable de l'intérêt généré par le public envers le film d'enquête.

Mark Seltzer consacre beaucoup d'importance à ce phénomène comme un facteur central dans la compréhension de la fascination américaine relative aux crimes et aux criminels. L'un des principes de base de cette culture est l'exposition publique des psychés et des fantasmes privés. Ceci est donc rattaché à un incessant voyeurisme devant les corps et les esprits meurtris comme objet de spectacle⁴⁷.

⁴⁵ Simpson, Philip L. 2000. *Psycho paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p.78.

⁴⁶ Hacking, Ian. 1995. *Rewriting the soul: multiple personality and the sciences of memory*. Princeton: Princeton University Press, p.6.

⁴⁷ Seltzer, Mark. 1998. *Serial Killers: death and life in America's wound culture*. New York: Routledge, p.254.

La découverte d'un trauma originel et sa décortication dans la sphère sociale alimente cette *wound culture*. Par trauma, on entend ici une blessure infligée à l'ordre psychique et les conséquences qui en résultent. Une fois de plus, on note le besoin de mise en récit par un modèle ayant un début, un milieu et une fin bien délimités. Ce trauma originel sera grandement désigné comme cause des crimes sériels. En effet, ce trauma permet d'expliquer le fait que l'équilibre mental du tueur fut brisé. Ainsi, tous ses actes violents répondent à cette fissure psychologique. Ceci permet d'attribuer une certaine cohésion aux meurtres et de les intégrer dans une mise en récit.

1.2.2.3 Le tueur en série dans l'univers finchérien

Les longs métrages *Seven* et *Fight Club* du réalisateur David Fincher serviront de fil d'Ariane à travers les diverses analyses relatives au film d'enquête portant sur les tueurs en série. Une brève présentation des œuvres est nécessaire avant d'aborder la représentation des criminels sériels déployée par ces films.

En 1995, lors de sa sortie en salle, *Seven* connut un véritable succès autant aux États-Unis qu'à l'étranger. Le film a récolté en sol américain un total de plus de 100 125 000 dollars en salle. Avec les recettes mondiales, il atteint un total s'élevant à plus de 327 311 800 dollars. Le film avait un budget de production de 33 millions. Le long métrage acquit rapidement une forte notoriété au sein du genre policier. Quinze ans après sa sortie, il demeure encore une principale source de référence du genre, aux côtés des films tirés des romans de Thomas Harris soit, *Red Dragon* (Brett Ratner, 2002), *Silence of the Lambs* (Johnathan Demme, 1991) et *Hannibal* (Ridley Scott, 2001).

À sept jours de sa retraite, l'inspecteur William Somerset (Morgan Freeman) et son jeune partenaire David Mills (Brad Pitt) doivent mener une enquête sur une série de meurtres. Grâce à des indices laissés sur les scènes de crimes, les enquêteurs se rendent vite compte que l'assassin s'inspire des sept péchés capitaux pour perpétrer ses

meurtres. Se livrant à une course contre la montre, ils tentent de découvrir l'identité du tueur et d'arrêter sa vague meurtrière. Finalement, Mills et l'assassin prénommé John Doe se livrent à une confrontation ultime qui offre un dénouement surprenant.

Quatre ans après *Seven*, l'arrivée de *Fight Club* provoqua également une très forte réaction du public. Dans ce cas-ci, les recettes américaines sont de 37 030 100 dollars et les recettes mondiales d'environ 100 858 753 dollars. Le film coûta 63 millions à produire. L'œuvre fut rapidement caractérisée comme innovatrice et souleva quelques controverses. En 2001, le magazine *Entertainment Weekly* a classé l'édition double DVD de *Fight Club* à la première place de sa liste des 50 DVD à posséder absolument⁴⁸. Les profits issus de la vente du DVD du film comptent parmi les plus importants réalisés par le studio 20th Century Fox.

A priori, ce film n'appartient pas directement au genre du film policier. On n'y retrouve pas de tueurs sériels ni d'enquêteurs ou de policiers. Toutefois, *Fight Club* emprunte une structure de dédoublement et des thématiques propres à ce genre tout en parvenant à se décaler des conventions génériques. C'est justement là que se trouve son originalité. Ceci explique également pourquoi le film plut grandement au même public avide de films policiers et de thrillers, qui y retrouvèrent des éléments de concordance.

Le scénario de *Fight Club* est adapté du roman éponyme de l'auteur Chuck Palahniuk publié en 1996. Le récit se centre autour de la rencontre d'un homme banal avec un criminel sériel et marginal. Le film s'attarde sur l'influence, à la fois destructrice et libératrice, de la nouvelle vie criminelle du personnage principal. Dans un dénouement-choc, le spectateur réalise que le personnage principal et le criminel sériel sont en fait la même personne. Le citoyen banal ayant créé un double marginal pour laisser libre cours à ses pulsions. Les multiples similitudes entre la représentation

⁴⁸ *Entertainment Weekly*. The 50 Essential DVDs [archive], (Consulté le 6 septembre 2011). Adresse URL: <http://www.ew.com/ew/article/0,,279415,00.html>

de ce double et le stéréotype du tueur en série sont très pertinentes dans le cadre de cette recherche.

Par ailleurs, les films d'enquête sur les tueurs en série présentent souvent une forme d'explication de l'origine du mal, soit des raisons guidant les pulsions meurtrières de l'assassin. Il est à noter que cette formule est également utilisée dans les films d'horreur de type *slasher* qui apparut vers la fin des années soixante-dix. Ce sous-genre du film d'horreur se focalise sur un tueur qui mutilé ses victimes, normalement grâce à un couteau, ainsi que sur la présentation explicite des scènes d'attaque.

L'explication de l'origine du mal peut être donnée au spectateur à divers moments du film. Parfois, elle survient de la part d'un spécialiste à la suite de la capture du tueur. Cette option correspond au dénouement de *Psycho* d'Hitchcock, où le psychiatre vient résoudre l'énigme en expliquant la pathologie dont est atteint Norman Bates. Dans d'autres scénarios, l'explication provient d'une confession du tueur lui-même. Ce phénomène se produit dans *Seven* lors du trajet en voiture juste avant la séquence finale. John Doe répond aux questions des enquêteurs et justifie ses actes selon sa propre logique. Dans de nombreux cas, les explications des pulsions meurtrières des tueurs au cinéma sont souvent reliées à des traumatismes d'enfance ou à une trahison. À titre d'exemple, il est possible de penser à *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Spider* (David Cronenberg, 2002) ou encore *Red Dragon* (Brett Ratner, 2002).

Il est intéressant de souligner que ces traumatismes correspondent à ce qui est véhiculé dans l'imaginaire collectif. Robert Fischer se pencha sur les réactions de certaines communautés américaines à la suite d'enquêtes sur des criminels sériels. Il publia ses travaux dans l'ouvrage *Killer among us : public reactions to serial murder*. Il souligne qu'après la révélation de l'identité d'un meurtrier, les communautés réagissaient de façon similaire, et ce, en fouillant dans le passé de l'accusé afin de trouver une explication à ses comportements meurtriers actuels. Dans plusieurs cas, les

médias trouvaient un détail plutôt anodin de l'enfance du tueur et lui accordait une grande importance⁴⁹.

1.2.3 Figure de l'enquêteur ; l'autre double

Au fil du temps, le film d'enquête, ainsi que le récit d'enquête en général, a connu plusieurs innovations et différentes thématiques à la mode. Toutefois, le jeu de poursuite entre enquêteur et criminel est demeuré au cœur du genre. Les principales caractéristiques de la figure de l'enquêteur prirent forme dans la littérature du début du siècle. En effet, plusieurs auteurs considèrent les œuvres *Double assassinat sur la rue Morgue* (1841) et *La lettre volée* (1844) d'Edgar Allen Poe comme étant les principaux textes précurseurs du genre.

Vers les années 1920, surtout en Amérique, il est possible de noter un schisme entre deux types d'enquêteurs : le détective classique et le *hard-boiled detective*. Le premier fait davantage référence aux premières apparitions du détective dans la littérature populaire. Il s'agit d'un intellectuel, souvent issu de la classe bourgeoise et bénéficiant d'un sens de déduction et de l'observation hors du commun. Dans bien des cas, l'enquête évolue dans un milieu clos avec un bassin de suspect bien défini, tels un manoir isolé, une fête mondaine ou une île. Les figures phares de cette catégorie sont bien évidemment Sherlock Holmes (Conan Doyle), Dupin Edgar (Edgar Allen Poe), Hercule Poirot et Miss Marple (Agatha Christie).

La littérature américaine de l'entre-deux-guerres se caractérise par l'émergence du roman noir. En parallèle, le domaine cinématographique sera marqué par le film noir. Malgré une période d'exploitation assez restreinte, ce genre parvint à cimenter plusieurs images, telles les femmes fatales et le *hard-boiled*, dans l'imaginaire collectif américain.

⁴⁹ Fisher, Joseph C. 1997. *Killer among us: public reactions to serial murder*. Westport, Connecticut : Praeger, p.81.

Dans la majorité des cas, ce second type d'enquêteur est soit un détective privé ou un policier hors-norme suivant ses propres lois. Il épouse l'archétype d'un loup solitaire, souvent en combat avec ses propres démons et quelque peu en marge de la société. Sa poursuite du criminel devient souvent une affaire personnelle et il mise davantage sur son instinct que son intellect. Les enquêtes se déroulent la plupart du temps dans des milieux urbains, souvent des quartiers imprégnés de criminalité.

1.2.4 La notion du double dans le film d'enquête

1.2.4.1 Figure du Double et son origine fantastique

Le genre est l'endroit, non seulement d'une hésitation entre deux ordres, celui du quotidien et du surnaturel, comme le soutient Tzvetan Todorov, mais également du doute de soi⁵⁰. En reprenant dans son ouvrage *Le mythe, le miroir et le divan* les écrits de Irène Bessières, Michel Serceau dirige son discours sur le genre, littéraire et filmique, du fantastique. Or, il est intéressant de concevoir l'archétype du tueur sériel comme une figure pouvant partager des caractéristiques frontalières aux genres du fantastique et de l'horreur.

Dans bien des cas, la figure du tueur en série des films d'enquête possède une aura surnaturelle. Celle-ci semble, entre autres, naître du fait qu'il parvient à habiter le monde quotidien, qualifié de réel, tout en habitant aussi dans son propre univers du mal, qualifié de fictif. Son corps d'apparence normale vit parmi nous, tandis que son âme, inhumaine, réside dans un ailleurs. Le fait de revenir à l'origine de la figure du double dans le genre fantastique permettra de mieux cerner l'attrait et l'emploi de cette figure dans la réception du film d'enquête.

⁵⁰ Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, p.29.

Depuis sa parution, en 1886, l'ouvrage de l'Écossais Robert Louis Stevenson, *The Strange case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, a connu un succès retentissant en Europe et en Amérique. Cet engouement s'est rapidement manifesté dans les salles de cinéma par de nombreuses adaptations du récit. En effet, juste entre les années 1910 et 1920, l'histoire sera portée huit fois à l'écran. L'étude entreprise dans l'article de Gilles Menegaldo intitulé « Trois adaptations hollywoodiennes de *The strange case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde* » souligne l'importance de ce récit en tant qu'instigateur important de la figure du double chez le criminel sériel⁵¹.

Ainsi, Menegaldo insiste sur le fait que ce récit et ses médiations épousent l'idée de la formation d'un mythe moderne qu'il définit comme suit : « La constitution d'un mythe moderne s'effectue par une série de processus, mais suppose d'abord que l'histoire originelle comporte des traits constitutifs, un substrat mythique : des éléments invariants à portée universelle, la capacité d'un impact durable sur la conscience collective, sur l'imaginaire, une plasticité qui maintient un certain degré de stabilité, de cohérence et de lisibilité »⁵².

Ce mythe moderne servira de point d'ancrage dans l'exploration de la figure du double, concept qui se situe au coeur de la représentation du tueur en série au cinéma. Nous nous demanderons d'abord sous quelles formes il apparaît dans le genre de l'enquête. L'analyse de Menegaldo s'avère très pertinente dans le sens où l'auteur décèle les différences de représentations du double Jekyll/Hyde dans le roman de Stevenson et les variantes cinématographiques. L'article se concentre sur trois adaptations américaines en particulier : celle de John Robertson en 1929, celle de Rouben Mamoulian en 1932 et celle de Victor Fleming en 1941. Il est à noter que

⁵¹ Menegaldo (et al.). 2002. « Trois adaptations hollywoodiennes de *The strange case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde* » dans *Cinéma et mythe*. Collection Hors-série. Poitiers : La Licorne, p.178.

⁵² *Idem*.

plusieurs références sont également faites au film *Mary Reilly* de Stephen Frears (1996) qui révisé le scénario original du récit du roman.

Tout d'abord, il est fondamental de noter que le personnage de Hyde ne commet qu'un seul meurtre chez Stevenson, alors que les adaptations filmiques le transforment en meurtrier sériel. Menegaldo entame sa réflexion en soulignant que chacun des films, employant diverses méthodes de mises en scène et d'effets spéciaux, cherche à accentuer la représentation corporelle de Hyde et surtout sa transformation. En contrepartie, le texte original insiste sur la valeur indescriptible de Hyde, le double malfaisant de Jekyll. Son aspect demeure très vague et mystérieux au lecteur. Les représentations hollywoodiennes ont, quant à elles, dressé un portrait visuel de Hyde caractérisé par des traits bestiaux et sadiques⁵³. Cet écart soutient l'hypothèse que le médium filmique (en raison de sa focalisation sur le visuel) a un lien causal avec le besoin de représentation tangible face aux figures du mal, soit celle du tueur en série.

La valeur mythique du récit de Jekyll et Hyde tient au fait qu'il demeure simple tout en amenant plusieurs questionnements ou dilemmes à portée universelle. Il s'agit des concepts de l'identité et de l'altérité, ainsi que ceux de la civilité et de la sauvagerie. Ce récit peut avoir bénéficié d'une pérennité et d'une résonance dans tout l'Occident du fait qu'il renvoie au cœur de la condition humaine, soit le conflit interne entre le bien et le mal. Par ses expériences scientifiques, le docteur Jekyll parvient, malgré lui, à extérioriser la part de mal et de bestialité en lui. Bref, il libère ses pulsions sous la forme humaine de son alter ego, Mr. Hyde.

C'est sur ce point qu'une comparaison intéressante se manifeste avec la représentation du tueur en série moderne. Les médias de masse ainsi que le répertoire de films d'enquête ont nourri cette représentation, soit celle d'un être purement démoniaque et déshumanisé. En conséquence, ceci aide à alimenter son caractère plutôt surnaturel. Dans cette optique, la figure de deux personnalités distinctes du meurtrier

⁵³ Menegaldo (et al.). 2002. *Cinéma et mythe*. Collection Hors-série. Poitiers : La Licorne, p. 184.

est souvent employée dans le film d'enquête sur les tueurs en série⁵⁴. À titre d'exemple, il est possible de nommer le personnage fétiche d'Hannibal Lecter, issu des livres de Thomas Harris puis porté plusieurs fois à l'écran. D'un côté, Hannibal est un philanthrope riche, raffiné, poli et même délicat. D'un autre côté, il est excessivement violent et se vautre de plaisir dans l'un des vices les plus bestiaux, le cannibalisme.

1.2.4.2 Le double chez Fincher

Si nous nous penchons sur les œuvres finchériennes, il est évident que *Fight Club* entretient un rapport primordial avec la figure du double. Son scénario épouse de très près la problématique du dédoublement, soit un double bienfaisant et son penchant destructeur. Tout comme dans le cas de Jekyll, le personnage de Jack n'a aucun contrôle sur l'apparition de son alter ego. L'analogie se poursuit, car tous deux devront recourir au suicide (ou du moins à l'automutilation) pour se défaire de leur double. Le double destructeur de Jack, nommé Tyler, n'est pas à proprement parler un tueur en série. Toutefois, il revêt plusieurs des caractéristiques criminelles de Hyde. Ce qui choqua (et fascina) les lecteurs de Stevenson, outre le fait qu'il commette un meurtre, fut l'attitude générale du personnage. Hyde contrevient à toutes les règles sociales de son époque, se vautrant dans tous les vices. Ainsi, il se place volontairement hors la loi, mais également hors des conventions et des normes. Il en va de même avec le personnage de Tyler, véritable anarchiste et libérateur de pulsions normalement soumises à la loi sociale.

Dans cette optique, la libération explicite de toutes pulsions est ce qui provoque la fascination des disciples de Tyler ainsi que celle des spectateurs. Tyler concrétise des envies souvent imaginées, mais jamais réalisées, par la plupart des gens : insulter son

⁵⁴ Thompson, Kirsten Moana. 2007. *Crime films; investigating the scene*. London: Wallflower. Shorts Cuts Collection, p. 37.

patron, réaliser des pulsions sexuelles refoulées ou uriner dans la soupe d'un client difficile.

Le philosophe Slavoj Zizek se penche également sur le cas de *Fight Club* et en particulier la scène où Jack fait chanter son patron. Afin de maintenir son salaire sans travailler, Jack menace son supérieur de déclarer qu'il fut victime d'agressions de ce dernier. Ensuite, Jack se livre à une véritable scène d'automutilation où il se frappe lui-même devant le regard terrifié de son patron. Zizek voit dans cette scène la manifestation d'un double qui se trouve libéré : « There is always this conflict between me and my double. It is as the double embodies myself, but without the castrated dimension of myself »⁵⁵. Cette figure du double rejetant toutes inhibitions est caractéristique de la représentation médiatique des tueurs en série lors de l'acte criminel. La partie meurtrière de sa personnalité vit *dans* ses fantasmes. Ainsi il se trouve même à être hors de la réalité.

1.2.5 L'enquête comme élément-clé

1.2.5.1 Entrée et structure de l'univers de l'enquête sur les tueurs en série

Comme plusieurs autres auteurs, dont Kirsten Thompson, Zizek se penche sur la structure propre au récit d'enquête. En effet, celle-ci se caractérise par la part de secret maintenu face au lecteur ou au spectateur. Ceci fait bien sûr référence au double récit, soit celui de l'enquête et celui du crime. Les propos suivants de Zizek illustrent bien

⁵⁵ *The pervert's guide to cinema*. 2006. Réalisé par Sophie Fiennes et présenté par Slavoj Zizek.

cette particularité du récit: « The detective story gave way to the detective novel. And what the modern novel and the detective novel have in common is the ‘impossibility of telling a story in a linear, consistent way’ »⁵⁶

L'étude de cette apparente règle du genre s'avère importante sur plusieurs points. En premier lieu, ceci peut permettre de mettre à jour le fonctionnement classique du travail spectaculaire devant ce type de récit. Un récit qui revêt une forme qui se trouve à priori déconstruite, puis reconstruite par le travail de l'enquêteur accompagné du spectateur. Ceci propose donc un scénario non linéaire, fait présent dans le genre en général ainsi que dans *Seven* et *Fight Club*. Dans plusieurs films, la structure peut sembler linéaire, mais il ne suffit que d'un flash-back, un flash-forward ou une scène remontée différemment pour que le récit du crime demeure non dévoilé au spectateur. Cet aspect peut également nous amener sur la piste d'une lecture postmoderne du genre, ce qui sera plus longuement examiné ultérieurement. En effet, il est possible de percevoir une augmentation au cours des dernières décennies des récits misant sur la déconstruction de la forme traditionnelle du récit. Ceci est d'ailleurs l'une des principales caractéristiques du film-clé. Par ce terme, nous désignons une œuvre qui s'offre à une relecture complète du récit suite au dévoilement d'un élément-clé. À titre d'exemple, il est possible d'évoquer le succès des films tels que *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *The Sixth Sense*, *The Village* (M. Night Shyamalan, 1999 et 2004) et *Fight Club*.

Le générique de *Seven* se compose d'un montage chaotique montrant diverses images du rituel du tueur. Ces images, ou indices comme les multiples cahiers de notes, seront exposées plus tard au spectateur-témoin des percées de l'enquête. Bref, le générique fait pénétrer le spectateur dans la psyché du tueur tout en préservant son identité. Dans la filmographie de Fincher, tout comme dans le genre en général, *Fight Club* s'inscrit comme un exemple emblématique du film-clé. La mise en scène du

⁵⁶ Rushing, Robert A. 2007. *Resisting arrest: detective fiction and popular culture*. Coll.: Cultural Studies. New York: Other Press, p. 2.

dénouement se construit véritablement comme une scène révélatrice, soit de la double personnalité du protagoniste. Un montage modifié de scènes antérieures, qui remplacent le personnage de Tyler par celui de Jack, vient dévoiler la réalité (la réalité de l'intrigue) à un spectateur ahuri. À la suite de cette révélation, le spectateur peut effectuer une relecture du film en entier en voyant plusieurs dialogues et détails anodins sous un angle différent.

1.2.5.2 L'enquête et le ludique

Dans l'optique d'une étude du genre, il est nécessaire de souligner le lien étroit entre le film d'enquête et la question du ludique. Il s'agira d'examiner la mise en scène ludique et le travail spectatorial qui en découle.

La dimension ludique du cinéma est fortement reliée à la notion de suspense, comme le mentionna Hitchcock. Ainsi il déclara : « L'art de créer le suspense est en même temps celui de mettre le public “dans le coup” en le faisant participer au film »⁵⁷. Ceci est nécessaire à mettre en lien avec *Zodiac* dans le cadre de la question sur le genre. Le fait que le film semble échapper à cette règle l'éloigne-t-il du film de genre? Par ses choix de mises en scène, Fincher opère un traitement différent. Il ne donne aucun indice visuel ou scénaristique qui soit susceptible de mettre le public dans le coup. Dans ce cas, il s'agirait surtout de la question de l'identité du meurtrier. Ainsi, il devient plus difficile au spectateur de participer activement au film. Dans les conventions du genre, il est coutume que le public, connaissant certains éléments du mystère, anticipe les péripéties à venir ou émette des hypothèses. Dans le cas de *Zodiac*, il n'y a pas vraiment de péripéties ou de révélations choquantes, ce qui dérouté le travail spectatorial habituel. De plus, le spectateur ne possède aucun indice quant à

⁵⁷ Perron, Bernard. 2002. « L'approche ludique du cinéma de fiction : un jeu à motif mixte », *Compar(a)ison*, Culture médiatique, vol.2, p.76.

l'identité du tueur, et ce, même s'il a été témoin des séquences d'attaques mettant en scène l'assassin. Dès lors, il se retrouve dans une position semblable à celle des enquêteurs soit dérouté et sans repère.

La définition du jeu suivante, établie par Johan Huizinga, est souvent employée dans l'étude du ludique au cinéma : « Le jeu est une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur, qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrit, se déroule avec un ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère »⁵⁸.

De façon générale, les genres filmiques appuient leur scénario sur l'idée que le spectateur se prêterait au jeu, c'est-à-dire qu'il tentera de repérer les répétitions du genre et de noter les variations. Par contre, le film d'enquête, en raison d'un scénario gouverné par l'énigme, prépare encore plus le spectateur à adopter une attitude ludique. Dans bien des films, l'enquête se compare à un casse-tête, un véritable rebus pour le spectateur. Ceci nous permet d'établir une certaine comparaison avec la notion de texte difficile, véhiculée par Roland Barthes et reprise dans les textes de Bernard Perron. Le texte difficile, par son aspect complexe et inaccessible, peut provoquer chez le spectateur un certain vertige. Le public ne peut plus se laisser facilement porter par l'aspect ludique du film de genre, il se bute contre une lecture filmique plus complexe.

1.2.5.3 La notion de l'enquête chez Fincher

Dans les cas de *Seven* et *Fight Club*, le scénario et la mise en scène appuient beaucoup la notion de fantasme et de recherche de perfection présente chez ces

⁵⁸ Perron, Bernard. 2002. « L'approche ludique du cinéma de fiction : un jeu à motif mixte », *Compar(a)ison*, Culture médiatique, vol.2, p. 72.

criminels fictifs. Dans *Seven*, l'acte de tuer est complètement évacué du scénario. Ce qui est montré au spectateur c'est la découverte et l'analyse des scènes de crimes. Ces espaces sont structurés comme appartenant à une autre réalité, soit celle de l'enquête. En somme, ils représentent une porte d'entrée vers l'univers et les fantasmes du tueur. Ces scènes de crime, comme le mentionne Kirsten Thompson, permettent d'établir le profil du tueur, de trouver des indices et, finalement, de résoudre l'enquête⁵⁹. Ainsi, elles permettent aux enquêteurs et aux spectateurs de saisir le « concept » ou la logique meurtrière du tueur. Ceci rappelle le besoin de donner une signification à la violence sérielle, et ce, par des processus de mise en récit ou mise en image.

Concernant la filmographie de Fincher, plusieurs critiques, dont Aurélien Ferenczi, soulignent la notion de film-concept ou film-clé. Évidemment, *Seven* apparaît comme le meilleur exemple : sept jours, sept péchés capitaux, sept victimes. Il est clair que le fantasme du tueur se situe de manière claire et précise au cœur de ce concept.

Dans le cas de *Fight Club*, le fantasme du personnage de Durden/Jack se retrouve également au cœur de ce film-clé. C'est le fantasme de Jack d'échapper à sa réalité qui le pousse à créer son alter ego qui s'avère être un criminel violent. La figure du double Durden/Jack oscille sans cesse entre acteur et spectateur d'une fiction qu'il a lui-même créée. Or, c'est souvent un processus psychique similaire qui est attaché à la représentation collective des tueurs en série. Le tueur est acteur de ses actes tout en étant spectateur de ses fantasmes.

Il est notoire que la structure du film d'enquête est souvent soutenue par la poursuite du criminel par un enquêteur, amateur ou professionnel, qui tient le rôle d'une némésis. Afin de parvenir à la capture du hors-la-loi, l'enquêteur doit établir une relation particulière avec le tueur. Ce lien peut être d'ordre physique, psychologique ou

⁵⁹ Thompson, Kirsten Moana. 2007. *Crime films; investigating the scene*. London: Wallflower. Shorts Cuts Collection, p.42.

même, dans certains cas, fantastique. De manière générale, le dénouement montre une confrontation entre ses deux figures.

Dans le cas de *Seven*, les détectives Mills et Somerset sont ceux chargés d'interpréter les indices codés laissés par le tueur, John Doe. C'est uniquement de cette façon qu'ils peuvent réussir à arrêter cette vague meurtrière. La séquence finale du film se construit comme le duel anticipé par le spectateur entre Mills et Doe. Le public est alors témoin du lien désormais inébranlable qui scelle les destins de ces ennemis. Cet élément renoue avec l'univers de la tragédie, ce qui rejoint les désirs du spectateur.

La séquence finale de *Fight Club* se construit selon un schéma similaire. Lorsque le personnage principal prend conscience de son alter ego destructeur, il doit livrer un combat qui oppose ses deux personnalités antagonistes. Celles-ci sont intimement liées : elles partagent un même corps, mais s'opposent mentalement. Encore une fois, le spectateur assiste à une confrontation ultime où l'une des némésis devra être sacrifiée.

CHAPITRE 2 : Le cas énigmatique du Zodiac

2.1 Comment et en quoi Zodiac se détache du genre du film d'enquête?

2.1.1 Le *Zodiac* et son traitement : une approche différente

2.1.1.1 Le Zodiac arraché à la Une : respect du genre ou traitement documentaristant

L'œuvre de David Fincher s'inspire en grande partie du livre de Robert Graysmith, un dessinateur du *San Francisco Chronicle* qui mena sa propre enquête sur l'identité du tueur prénommé le Zodiac. Dans un premier temps, il serait pertinent d'effectuer un bref récapitulatif des principaux événements de l'affaire. Cet exercice est nécessaire afin de mieux saisir l'impact du livre de Graysmith et des médias sur le déroulement de l'enquête et, subséquemment, sur l'imaginaire relié au tueur du Zodiac. Le film de Fincher reprend également, au second plan, la question de l'implication des médias dans l'enquête.

D'après les autorités policières, le tueur du Zodiac fut reconnu officiellement responsable de cinq agressions. Celles-ci s'étalonnèrent entre 1968 et 1970 et causèrent cinq morts et trois blessés. Les premières victimes, Arthur Faraday et Betty Lou Jensen, furent tuées par balle au bord du lac Hermann, le 20 décembre 1968. Michael Mageau et Darlene Elizabeth Ferrin furent attaqués au pistolet le 4 juillet 1969 dans la voiture de Mageau. Seul ce dernier survécut à ses blessures. Le 27 septembre 1969, au bord du lac Berryssa, Ann Shepard et Bryan Calvin Hartnell furent poignardés. Cette fois encore, seul l'homme survécut à l'agression. À San Francisco, le 11 octobre 1969, le

chauffeur de taxi Paul Stine fut tué par balle. Finalement, le 22 mars 1970, Kathleen Johns et sa fille Jennifer âgée d'un an furent enlevées par le Zodiac à la suite de la panne de leur voiture. Toutes deux parvinrent à s'enfuir.

Le tueur du Zodiac fut soupçonné de plusieurs autres agressions, notamment les meurtres de Chéri Jo Bates en 1966 et ceux de Robert Domingos et Linda Edwards en 1963. Toutefois, étant donné le manque de preuves, l'implication du Zodiac n'a jamais été confirmée.

D'après Graysmith, le tueur du Zodiac pourrait être responsable de trente-sept morts. Dans son livre, il établit des hypothèses entre plusieurs cas non résolus et la possible implication du Zodiac. Sans être prouvées, ces hypothèses alimentèrent grandement la légende du Zodiac durant des décennies. Toutefois, le film de Fincher se concentre uniquement sur les cinq agressions officiellement attribuées au Zodiac ainsi que sur les deux agressions de 1963 et 1966.

2.1.1.2 Importance des médias et de la presse dans Zodiac

Les lettres du Zodiac publiées dans les journaux californiens contribuèrent grandement à la notoriété de cette affaire auprès des Américains. Dans cette optique, ce cas s'avère singulier, car il permet de jeter un nouveau regard sur l'impact des médias dans une enquête criminelle. Ces lettres peuvent être perçues comme l'élément cimentant le lien qui se forme entre le tueur, les médias et la population. Ainsi, ceci crée une implication particulière du public qui peut se manifester par des réactions diverses.

La population californienne se sentit interpellée à participer directement à l'enquête, particulièrement en ce qui concerne le décodage des messages codés. Toutefois, cette participation eut des répercussions plus profondes. Le lectorat des journaux se sentit responsable d'émettre des hypothèses et même de découvrir

l'identité du meurtrier⁶⁰. Il est intéressant de faire une analogie avec le cas de Jack L'Éventreur, qui doit grandement sa notoriété grâce à la publication des lettres dont il est l'auteur présumé. De nos jours, il y a encore des gens, dont Patricia Cornwell, qui tentent de percer le mystère de sa véritable identité⁶¹.

Le film s'attarde à la publication de ces lettres et l'impact qu'elles eurent sur la population. Le 1^{er} août 1969, les trois principaux quotidiens de la région de San Francisco reçurent la première lettre. Il s'agit du *San Francisco Chronicle*, du *San Francisco Examiner* et du *Vallejo Times-Herald*. L'auteur de la lettre revendique les deux premières agressions du Zodiac. Chaque lettre contient le tiers d'un cryptogramme de symboles qui permettrait de découvrir l'identité du tueur. Le Zodiac menaçait de tuer de nombreuses personnes si ses lettres n'étaient pas publiées en première page. Le *San Francisco Chronicle* et le *San Francisco Examiner* obtempérèrent sous cette menace. La réaction des lecteurs fut phénoménale et les journaux reçurent des centaines de lettres du public.

Six jours après la réception de la première lettre, le *San Francisco Examiner* reçut un second message. C'est dans celui-ci que l'auteur signa pour la première fois sous le nom du Zodiac. Cette lettre contenait des informations détaillées sur les meurtres, ce qui poussa les autorités policières à croire que la lettre provenait réellement du tueur.

Le 14 octobre 1969, c'était au tour du *San Francisco Chronicle* de recevoir une lettre, la dernière officiellement attribuée au tueur. Celle-ci contenait un morceau ensanglanté de la chemise de Paul Stine, la cinquième victime du tueur.

⁶⁰ Fisher, Joseph C. 1997. *Killer among us: public reactions to serial murder*. Westport, Connecticut: Praeger.

⁶¹ Cornwell, Patricia. 2002. *Portrait of a killer: Jack the ripper – Case closed*. New York: Berkeley.

Après dix-huit années d'enquête personnelle, Graysmith publie la première version de son livre intitulé *Zodiac Unmasked : the Identity of America's Most Elusive Serial Killer*. À l'époque, il ne pouvait divulguer le nom de son principal suspect, Arthur Lee Allen, qu'il surnommait M. Smith. À la suite du succès de ce livre en librairie, la police californienne reçut énormément de lettres de la population. En effet, on estime à plus de deux mille le nombre de dénonciations⁶². En 2007, soit après la mort du principal suspect, Graysmith publie une seconde version de son livre qui dévoile le véritable nom d'Allen. La famille de ce dernier, qui avait déjà contacté la police en soupçonnant Allen d'être le Zodiac, n'engagea aucune poursuite. C'est à la suite de la lecture du roman de Graysmith que le réalisateur David Fincher aura l'idée de mettre cette histoire sur grand écran. Avec un budget de 65 millions, *Zodiac* a récolté plus de 33 080 000 dollars aux États-Unis. Les recettes mondiales, quant à elles, s'élèvent à plus de 84 785 910 dollars. Il est intéressant de noter que ces chiffres démontrent un écart considérable avec le fulgurant succès en salle de *Seven* et les importantes retombées de ventes de DVD concernant *Fight Club*. Cet écart traduit un certain échec commercial en comparaison aux autres œuvres du réalisateur primé. Il sera donc intéressant de procéder à une analyse comparative afin d'émettre des hypothèses quant à l'échec commercial de *Zodiac*.

Dans sa réalisation, Fincher tient à respecter le déroulement réel de l'enquête qui fut menée dans l'affaire du tueur du Zodiac. Il témoigne de ce souci de véracité concernant les faits lors de plusieurs entrevues⁶³. De plus, il inscrit la mention suivante avant la séquence d'ouverture du film : « What follows is based on actual case files ». Ceci peut rappeler la notion d'un récit arraché à la une des journaux. Comme nous l'avons étudié dans le premier chapitre, cette notion est l'une des caractéristiques du

⁶² Graysmith, Robert. 2007 (2002). *Zodiac*. Paris : Éditions du Rocher. (traduit de l'américain par Emmanuel Scavée). p 101.

⁶³ Legrand, Dominique. 2009. *David Fincher, explorateur de nos angoisses*. Coll. 7eArt. Paris : Éditions du cerf et Corlet Publication.

sous-genre. Toutefois, c'est par son traitement du sujet que Fincher se démarque des conventions génériques.

La mise en scène de Fincher est marquée par l'omniprésence des médias dans l'univers du film et de l'enquête en cours. Le récit du film s'inspire bien d'événements et de personnages ayant été véhiculés par les médias de l'époque. Cependant, Fincher ne s'en tient pas simplement à cette reprise. Il déploie un traitement filmique qui propose une réflexion sur la place même de la sphère médiatique dans une affaire criminelle.

Dans cette optique, il n'est pas anodin que Fincher choisisse de centrer son récit sur Graysmith, un employé du *San Francisco Chronicle*, ainsi que sur les lettres du tueur publiées par le journal. D'ailleurs, le générique d'ouverture suit l'arrivée de la première lettre du tueur, de la poste à la salle de rédaction du quotidien. L'arrivée des lettres du tueur à la salle de rédaction représente l'arrivée du Zodiac dans la sphère publique et médiatique. Tout au long du film, on ne verra pratiquement jamais les routines policières d'enquête, soit l'examen des scènes de crime et l'interrogation des témoins. Suite à la première scène d'attaque de l'assassin, il est intéressant de noter que Fincher choisit de ne pas montrer la séquence classique de découverte de la scène du crime. Ainsi, le spectateur n'est pas témoin de l'habituelle découverte des corps, de l'arrivée des policiers sur les lieux et la recherche d'indices qui s'en suit. Seule une scène rappelle une forme d'interrogatoire classique d'un suspect potentiel, soit celle d'Arthur Leigh Allen à l'usine où ce dernier travaille.

Dès le début, Fincher établit le déchiffrement de codes et de rebus comme un élément situé au centre de son œuvre. Les lettres cryptées du tueur occupent rapidement l'esprit des enquêteurs, des journalistes et de la population californienne. Le réalisateur insère une scène montrant le couple de retraités, amateurs de mots croisés, qui décoda le premier cryptogramme et ainsi participa activement à l'enquête policière.

La mise en scène est également parsemée d'autres formes médiatiques. Il est à noter que lors des deux premières attaques, une voix-off semblant appartenir au tueur est entendue à travers un appel téléphonique signalant le crime qui vient d'être commis. Une fois de plus, l'enquête est guidée par un message anonyme. Ni les enquêteurs, ni le spectateur ne peuvent être certains que le tueur est l'auteur de ces messages.

La radio et la télévision sont également présentes à maintes reprises dans le film. Quelques instants avant l'attaque sur Paul Stine, la troisième victime, la caméra suit le taxi de Stine dans les rues de San Francisco. Simultanément, on entend une émission de radio sur la trame sonore. Cette émission présente divers commentaires et opinions sur les intentions du Zodiac ainsi que sur le choix concernant la publication des lettres. Un des commentateurs soutient que le Zodiac ne tue que des jeunes couples, plus précisément des « farms kids ». Quelques plans plus tard, le spectateur est témoin du meurtre de Paul Stine, un chauffeur de taxi de San Francisco dans la quarantaine. Ces images viennent directement contester les commentaires entendus quelques secondes plus tôt. C'est au moment où les enquêteurs et les citoyens californiens pensent avoir saisi la signature du tueur que ce dernier contredit le tout. L'inspecteur Toschi dira plus tard que le tueur vient rompre son modèle avec ce meurtre.

Il est intéressant de noter que ce changement survient vers la fin du premier tiers du film, soit le moment où la signature du tueur est trouvée ou confirmée dans la structure classique du film d'enquête sur les tueurs en série. Ceci empêche donc le spectateur de certifier ses attentes face au déroulement habituel de l'enquête. Le choix de placer les paroles de la radio en contradiction avec l'action à l'écran vient accentuer cette rupture des attentes relatives au genre.

Une conversation entre les inspecteurs Toshi et Armstrong vient bien illustrer l'importance que prennent les médias lors d'une enquête. En effet, les policiers expriment leurs pensées par l'usage de formulations journalistiques. Le statut de l'enquête est, de ce fait, intimement lié à la couverture médiatique de celle-ci. Ainsi, Armstrong dira que l'on vient de passer de « routine cabbie shouting » à « mass

murderer targets kids ». L'importance de la place des médias continue d'être présentée par les dialogues des protagonistes. Lorsque le journaliste Paul Avery découvre une autre victime possible du tueur, il publie ce renseignement avant d'en avoir informé les autorités policières. Ceci enrage les enquêteurs qui voient non seulement leur crédibilité mise en jeu, mais également l'issue de l'enquête en cours menacée. L'inspecteur Toschi reproche à Avery d'avoir publié une information sans en avoir prouvé la véracité. Il poursuit en disant: « It's very real, I saw it on TV ». Ces propos viennent appuyer la notion que l'enquête se déroule avant tout devant les yeux du public.

Suite à l'envoi d'une lettre prétendument écrite par le Zodiac, des mesures sont prises afin de recevoir l'appel téléphonique du tueur lors d'une émission de télévision diffusée en direct. Dans cette lettre, le présumé tueur souhaite parler avec le célèbre avocat Melvin Belli, et bien sûr, cette conversation doit être diffusée au public. Fincher choisit de présenter cette séquence du point de vue des enquêteurs qui, malgré eux, doivent accéder à cette demande. Après quelques vérifications, l'auteur de l'appel téléphonique est rapidement identifié comme un patient délirant d'une institution psychiatrique. Malgré le fait que l'appel soit vite désigné comme une fausse piste, le mal est déjà fait d'après les enquêteurs. En effet, la population fut terrorisée et l'enquête en cours perdit beaucoup de crédibilité. Une fois de plus, Fincher met en place une démonstration de la contamination de l'enquête policière par les médias.

2.1.2 Construction d'un tueur à part

2.1.2.1 Détournement des normes du genre

À plusieurs occasions, la mise en scène déployée dans *Zodiac* provoque une rupture avec les conventions liées à l'archétype du tueur dans le film d'enquête. Ceci a pour effet d'instaurer une représentation se démarquant des attentes relatives au genre. La séquence d'ouverture qui présente la première scène d'attaque du meurtrier montre bien le traitement qui sera mis à l'œuvre tout au long du film.

Lors de cette séquence, la caméra nous montre un rendez-vous amoureux de deux jeunes dans une voiture isolée. En se basant sur sa connaissance des genres policiers et d'horreurs, le spectateur perçoit immédiatement ces jeunes comme de potentielles victimes. Dans l'obscurité, une voiture passe lentement sur la route derrière leur véhicule. Les jeunes sont inquiets et la musique s'intensifie. Bref, la mise en scène laisse présager une attaque typique d'un meurtrier avec une poursuite, des cris et des supplications des victimes. Soudain, la voiture non identifiée quitte les lieux. Les jeunes sont soulagés et l'atmosphère se détend. Le spectateur repousse donc l'idée d'une attaque imminente. Puis, sans aucun élément d'avertissement, la voiture revient brusquement. Un homme en sort, tire à bout portant sur les victimes qui ont à peine le temps de réagir et repart aussi rapidement. Une musique rock'n'roll vient se joindre à cette courte séquence. Celle-ci s'inscrit en contraste avec la trame sonore inquiétante qui est habituellement réservé aux scènes d'attaque.

Le revirement de situation orchestré par la mise en scène vient déstabiliser les prédictions du public. Cette séquence d'ouverture offre un intéressant parallèle avec le ton général de l'oeuvre. D'une certaine façon, Fincher annonce au spectateur qu'en effet, il lui montrera les éléments typiques du film d'enquête, mais sous un angle différent. Ces éléments ne produiront pas l'effet habituel et ainsi, Fincher déconstruit le genre de l'intérieur.

2.1.3 L'enquêteur dans *Zodiac*

2.1.3.1 Graysmith; présence d'obsession et manque de confrontation

Il est désormais temps d'examiner les personnages d'enquêteur mis en place par Fincher dans *Zodiac*. Dans ce dernier, les policiers Toschi et Armstrong représentent le corps policier en prise avec l'enquête officielle. Parallèlement, le dessinateur Robert Graysmith se livre graduellement à sa propre enquête en dehors du système. La présentation de l'inspecteur Toshi peut apparaître comme un clin d'œil à la figure du *hard-boiled*.

Graysmith, quant à lui, est plus difficile à cerner. Il semble plutôt se situer à mi-chemin entre les figures archétypales du genre. Il ne possède manifestement pas l'instinct aguerris des mœurs du crime de certains détectives *hard-boiled*. Il ne se rend pas compte du potentiel danger que court Avery lorsqu'il va rencontrer un informateur secret. Il n'y pensera que par la suite, lors de son rendez-vous amoureux, ce qui peut amener un certain aspect comique à la scène. Dans le cadre de son travail, il est sous-estimé par ses collègues et on le qualifie même de *boy-scout*. Toutefois, tout comme le *hard-boiled*, ses méthodes le mènent en dehors de la voie officielle de l'enquête. De plus, l'affaire du Zodiac devient plus qu'un simple travail, mais bien une quête profondément personnelle. Toutefois, ce personnage revêt certains traits du détective classique soit la patience et la déduction logique. Ceux-ci lui serviront pour décrypter l'un des cryptogrammes envoyés par le tueur. En effet, il déclare à plusieurs reprises sa passion pour les casse-têtes et ne cesse de parler de ses visites à la bibliothèque. D'ailleurs, il procède de façon déductive lorsqu'il découvre que les ouvrages portant sur les codes secrets sont tous manquants d'une bibliothèque. Il est intéressant que ce détail n'ait pas été repéré par les forces policières.

Dans son ouvrage *Resisting Arrest*, Rushing soulève d'importants points quant à l'engouement populaire concernant le récit d'enquête, tant au cinéma qu'en littérature. D'après l'auteur, le plaisir spectatorial émanant de ce genre est fortement lié à la notion de répétition. Il appuie ceci sur le fait que la structure des romans et films d'enquête reprend toujours la même forme, offrant quelques petites variations ici et là. Le spectateur avide de ce genre, se plaît à lire et relire sensiblement la même enquête. C'est dans l'enquête elle-même que réside une part du plaisir du spectateur. Comme le souligne Rushing, l'enquêteur ne peut se résoudre à délaissier l'enquête, soit la procédure qui se répète sans cesse. Il semble que le spectateur soit également victime d'une obsession similaire. Les propos suivants, tirés de l'ouvrage *Resisting Arrest*, traduisent bien le principe énoncé par Rushing :

« The powerlessness of the police in the face rising crime and social indifference fundamentally conceals a different, more radical kind of powerlessness: the ability of the investigator (and the reader of procedurals) to stop, to leave behind this deepest, most concealed kernel of irritation that is the investigation, the procedure itself. It is as if the procedure takes endurance, the pure drive from the hard-boiled novel and nothing else »⁶⁴.

Dans le cas de *Zodiac*, le personnage de Graysmith semble parfaitement cadrer avec l'obsession décrite par Rushing ci-haut. Une scène en particulier démontre bien au spectateur le désir obsessif du personnage à maîtriser l'enquête. Il s'agit de la séquence où l'inspecteur Mulanax autorise le dessinateur à pénétrer dans la salle d'archives afin de fouiller dans les nombreux dossiers de l'affaire. Graysmith peut lire les dossiers, mais il lui est interdit de prendre des notes ou d'emprunter des documents. Ceci le pousse à mémoriser tout ce qu'il peut sur l'affaire. Ceci a pour conséquence de le forcer à connaître une quantité impressionnante de détails de l'enquête par cœur. Ainsi, il finira par être le personnage qui maîtrise le plus l'enquête, celui qui la possède en son esprit.

⁶⁴ Rushing. Robert A. 2007. *Resisting arrest: detective fiction and popular culture*. Coll.: Cultural Studies. New York: Other Press, p.30.

Tout comme la figure du tueur en série, celle de l'enquêteur a également été mystifiée par le genre policier. Dans le cas des films d'enquête sur les tueurs en série, c'est l'image du *profiler* qui devint le symbole par excellence de l'enquêteur. Le *profiler* est plus qu'un représentant des forces de l'ordre, c'est un expert en ce qui concerne la psychologie des criminels sériels. Il est à noter que les romans de Thomas Harris, ainsi que leurs adaptations au grand écran, ont beaucoup alimenté le caractère héroïque du *profiler*. Harris dresse le portrait, entre autre avec Will Graham de *Red Dragon*, de combattants solitaires du mal qui détiennent un certain don pour débusquer les meurtriers sériels.

À travers le sous-genre du film d'enquête, la figure du *profiler* s'imprègne des caractéristiques suivantes. Il s'agit d'un héros qui entreprend un périple solitaire et dangereux dans le territoire ennemi, soit la psyché du tueur en série. Ceci est l'unique façon par laquelle il pourra combattre le mal absolu, un combat dont il ressort rarement indemne. Certes, le *profiler* possède des habiletés intellectuelles qui dépassent celles de ses collègues. Toutefois, son talent pour capturer les criminels est souvent le résultat d'un certain don naturel. À l'instar de la figure du tueur sériel, on note une tendance à attribuer des pouvoirs quasi-surnaturels ou mystiques à cette figure de l'enquêteur. Ceci instaure un effet de fictionnalisation sur ces personnages, leur attribuant une valeur plus mythique que réaliste.

Pourtant, cette tendance n'est pas vraiment exploitée dans *Zodiac* de Fincher. Au contraire, le réalisateur dépeint un portrait très réaliste des enquêteurs de police et de leur travail d'enquête quotidien. Il est important de rappeler que la composition de ces personnages est basée sur des policiers et des journalistes ayant réellement existé. Donc, il est difficile de leur attribuer des capacités surhumaines. L'inspecteur Toschi est décrit comme un policier émérite, une légende dans le corps policier de San Francisco. D'ailleurs, plusieurs allusions le comparent au personnage très populaire du film *Bullitt* (Peter Yates, 1968) incarné par l'acteur Steve McQueen. Toutefois, malgré tout son

talent, il ne parvient pas à percer le mystère de l'identité du Zodiac et à capturer l'assassin. L'enquête piétine et finit par sombrer dans l'oubli. Toschi finira même par être retiré de l'escouade des homicides. Il est donc possible de conclure que sans tueur à l'aura surnaturelle, il n'y a pas d'enquêteur aux pouvoirs surhumains. Lors de ses recherches sur l'affaire du Zodiac, le personnage de Graysmith, quant à lui, procède de manière très différente du *profiler*. Il ne se fie pas à un don spécial, mais se plonge plutôt dans les innombrables faits du dossier d'enquête. Il dénichera une possible clé à l'énigme davantage par persévérance obsessive que par talent d'enquêteur.

2.2 Dans ce cas, quels sont l'apport et l'intérêt de *Zodiac* au sein du film d'enquête?

2.2.1 Film de genre et film d'auteur

2.2.1.1 Revue critique

La littérature critique concernant une œuvre cinématographique contient deux catégories, qui se distinguent souvent par leur forme et leurs propos. La première catégorie inclut les critiques parues dans les journaux à grande diffusion et certaines revues de *fanzines*, qu'ils soient imprimés ou électroniques. Ces critiques sont brèves et ressemblent parfois à de simples synopsis de l'intrigue du film. Dans bien des cas, elles mettent l'accent sur la performance des vedettes du film. Ces critiques s'adressent à un public très large, adoptant une écriture accessible aux spectateurs non cinéphiles.

La seconde catégorie regroupe les critiques publiées dans des revues spécialisées en cinéma ou dans le domaine des arts en général. Habituellement, ces articles sont plus longs et offrent une analyse plus profonde du scénario et des choix de réalisation. Les auteurs en question s'adressent davantage à un public de cinéphiles ou d'initiés aux méthodes d'analyses filmiques.

Dans plusieurs cas, la compilation des critiques permet de déceler des écarts entre l'appréciation du public et celle des critiques spécialisés. D'autre part, elles sont toutes deux nécessaires afin d'offrir une perception globale de la réception d'un film et de son degré de succès commercial et critique.

Dans une optique d'analyse, une compilation exhaustive de ces articles semble peu pertinente. Une lecture en survol de quelques critiques parues dans les journaux

New York Times, *Los Angeles Times* et *Boston Globe* permet de faire ressortir quelques éléments d'analyse récurrents, soit la longueur du film, la performance des acteurs et le succès au box-office. La sortie de *Zodiac* ne connut pas l'engouement provoqué par les œuvres antérieures de David Fincher. Le long métrage eut peu de notoriété au sein des journaux à grande diffusion.

Toutefois, le film connut une meilleure reconnaissance de la part de revues spécialisées, particulièrement outremer. Lors du recensement des articles provenant des revues spécialisées, une proportion importante de publications d'origine française s'imposa. En effet, plusieurs des articles proviennent des *Cahiers du cinéma* et de *Positif*. Il semble que le film provoqua un plus grand engouement chez les critiques français. En effet, on retrouve davantage de critiques riches en contenu et en analyse cinématographique auprès de ces revues spécialisées.

La grande majorité des articles tirés de revues spécialisées établissent le lien entre *Zodiac* et *Seven*, deux œuvres de Fincher ayant pour sujet une enquête sur un *serial killer*. Ainsi, Christian Viviani débute son article « *Zodiac* : le noyé derrière le nageur » par la déclaration suivante : « *Zodiac* est une œuvre de maturité qui prend son sens quand on le met en comparaison avec le film qui révéla le cinéaste [*Seven*] »⁶⁵. Viviani ainsi que plusieurs autres auteurs s'empressent de souligner les différences de style et de choix scénaristiques entre les deux œuvres. Il devient presque nécessaire de prévenir le spectateur; s'il s'attend à un second *Seven*, il sera profondément déçu.

Plusieurs auteurs, dont Christian Viviani, Noel Simsolo, Bill Krohn et Aurélien Ferenczi, sont d'avis que le nouveau film de Fincher dépasse les limites du genre. Tout d'abord, l'approche stylistique de *Zodiac* se démarque énormément de *Seven* ainsi que des conventions des films d'enquête. *Seven* est souvent qualifié d'œuvre au style sombre et au rythme explosif. Ferenczi utilise le terme « pyrotechnique »⁶⁶. Les

⁶⁵ Viviani, Christian. « *Zodiac* : le noyé derrière le nageur ». *Positif* (Paris), 556, juin 2007, p.36.

⁶⁶ Ferenczi, Aurélien. « L'empire des signes ». *Télérama* (Paris), 2992, mai 2007, p.52.

contrastes de couleurs et d'éclairages sont très marqués et les scènes de crime sont filmées comme de véritables mises en scène théâtrales et stylistiques. Ce traitement favorise le processus de démarcation entre l'univers du tueur et le monde réel dans lequel évolue l'enquête. Ce procédé peut servir à appuyer l'aspect mystérieux et quasi surnaturel du meurtrier. De façon générale, des choix stylistiques similaires se manifestent dans les films d'enquête afin d'obtenir une réception équivalente auprès du public.

Dans cette optique, une rupture visuelle et sonore lors des scènes montrant l'apparition du tueur facilite l'entrée dans un univers distinct de celui de la réalité diégétique. Évidemment, il s'agit de l'univers relié à la psyché du tueur qui est régi par des règles à part. Dans la grande majorité des cas, l'enquêteur devra franchir les limites, psychologiques ou physiques, de cet univers afin de se confronter au tueur.

Dans le cas de *Fight Club*, une logique semblable est instaurée. Les jeux visuels et les trompes-œil du montage appuient l'entrée dans le monde clandestin des clubs de boxe qui n'obéissent qu'à leurs propres règles et non pas aux conventions sociales. En général, cette rupture permet au spectateur d'accéder plus librement à l'aspect ludique engendré par le film. D'ailleurs, il est à noter que le ludique détient une part primordiale dans l'édifice du genre.

Toutefois, un accord s'installe entre bon nombre des critiques spécialisés afin de souligner la grande sobriété dans l'esthétique et le rythme établi par Fincher dans *Zodiac*. Le directeur de la photographie, Harris Savides, décrit la palette du film comme ayant pour influence le naturalisme et l'hyperréalisme⁶⁷. Ce choix d'une palette uniforme pour l'ensemble du film réduit l'effet de rupture chez le spectateur. Ainsi, ce dernier ne parvient plus à ressentir une coupure tangible entre l'univers réel de la diégèse et l'univers du tueur. L'entrée dans un espace de jeu régi par ses propres règles

⁶⁷ Legrand, Dominique. 2009. *David Fincher, explorateur de nos angoisses*. Coll. 7eArt. Paris : Éditions du cerf et Corlet Publication, p.48.

est moins facile d'accès. Au contraire, la présence de la figure du tueur est plutôt dissimulée dans le monde quotidien ancré dans une réalité immuable.

2.2.1.2 Appartenance à plusieurs catégories génériques

Dans un premier temps, la sobriété de *Zodiac* évacue plusieurs éléments-clés du genre et détourne ainsi les attentes du spectateur. En parlant du traitement de Fincher, Viviani déclare ainsi : « [...] c'est l'indice de ce que le film n'est pas : point de héros policiers, point de poursuites haletantes, de ferrailles défoncées ni de passages à tabac homériques »⁶⁸. En évacuant ces éléments, le scénario de l'enquête laisse place à d'autres choses et c'est là que réside la singularité de l'œuvre. Un discours similaire s'installe à travers le panorama des critiques mentionnées précédemment en ce qui concerne la vision véhiculée par l'œuvre. Il semble donc que cette vision se démarque à travers le manque d'éléments typiques du genre.

Dans un second temps, le détournement des codes du genre permet à Fincher d'instaurer une vision plus individuelle et moins générique d'une enquête criminelle. Une fois de plus, les propos de Viviani viennent appuyer cette réflexion : « Loin d'être un *thriller* de plus, *Zodiac* dissimule sous sa maîtrise discrète la fascination mortifère du gouffre et une vision désenchantée de monde »⁶⁹. Fincher se permet d'explorer des thématiques sortant du cadre du sous-genre et offre ainsi une réalisation plus personnelle.

À travers la littérature critique, un autre élément vient faire consensus. Les auteurs insistent sur la facette de l'exploration psychologique des personnages. Le scénario du film dresse un portrait psychologique des enquêteurs tout en évacuant le

⁶⁸ Viviani, Christian. « Zodiac : le noyé derrière le nageur ». *Positif* (Paris), 556, juin 2007, p.35.

⁶⁹ *Idem*

dévoilement de la personnalité du meurtrier. Il est à noter que la norme des films d'enquête est de montrer des personnages davantage manichéens et souvent calqués d'archétypes datant du film noir⁷⁰.

Concernant le traitement des personnages, les propos suivants de Brad J. Fischer, producteur du film, introduisent bien le choix de rupture entrepris par le réalisateur :

« Fincher a l'art de mettre en scène des comportements humains, des émotions et des univers totalement crédibles. Cette histoire a pour thème dominant la déviance, celle du tueur, mais principalement celle des hommes qui consumeront leur vie en une vaine poursuite »⁷¹.

Faisant écho à la sobriété esthétique, les choix de mise en scène établissent un traitement des émotions en subtilité. En effet, l'obsession des enquêteurs, particulièrement Graysmith, se dévoile au spectateur comme un processus lent et continu.

2.2.2 Zodiac – Une enquête à part

2.2.2.1 Structure réaliste vs. Tendances postmodernes

Dans le cadre du film d'enquête sur les tueurs en série, une part essentielle de l'enquête est la signature laissée par le tueur sur les lieux de ses crimes. Cet aspect dit unique est important, car il servira de critère de base au *profiler* afin de mener son enquête. Souvent, la signature est reliée au trauma originel du tueur qui permet

⁷⁰ Thompson, Kristen Moana. 2007. *Crime films, investigating the scene*. London: Wallflower. Shorts Cuts Collection p. 22.

⁷¹ *Zodiac : un film de David Fincher*. Documentation pour la presse. 2007. Neuilly-sur-scène : Warner Bros, p.10.

d'attribuer une signification à ses actes. À cet effet, la citation suivante de Philip Simpson traduit l'attrait de la signature meurtrière :

« In these works, the serial killer is at once transcendental and reductive, literally programmed to commit murder according to some hermetically structured pattern or design, but a pattern that in and of itself magically contains some manifest, nonrational appeal »⁷².

D'ailleurs, les auteurs et réalisateurs de fictions d'enquête résistent rarement à la tentation d'agrémenter de sensationnalisme le personnage de tueur en série. Ceci se réalise souvent en lui attribuant une façon unique et identifiable de commettre ses crimes.

Dans le cas de *Zodiac*, la signature du tueur n'est pas clairement identifiable sauf pour ce qui a trait à son nom, dont il signe ses lettres. Les faits qu'il ne s'attaque pas toujours au même type de victimes et utilise diverses armes viennent fortement compliquer la tâche. Pourtant, c'est la quête d'une signature meurtrière que Fincher souligne par son scénario. En refusant d'établir celle-ci, il montre l'effort des policiers et de la population entière à essayer de la découvrir. Il n'est pas anodin que le réalisateur ait choisi de montrer plusieurs séquences où diverses théories de signature sont présentées. Par exemple, certains pensent que le tueur choisit des lieux d'attaque ayant un lien avec un cours d'eau ou encore qu'il se fit au cycle lunaire pour commettre ses crimes. Contrairement à *Seven* et sa symbolique des sept péchés capitaux, aucun consensus ne peut être atteint. Ainsi, les indices potentiels retrouvés dans *Zodiac* résistent à une lecture claire. Ils ne parviennent pas à être imbriqués dans une logique permettant de mener à l'identité du meurtrier.

⁷² Simpson, Philip L. 2000. *Psycho paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p.14.

Comme on l'a vu, une autre récurrence importante du film d'enquête sur les tueurs en série est de structurer son récit sur une double intrigue. Celle du crime commis par le meurtrier et celle de l'enquête faite par les policiers ou détectives. Le récit du crime octroie souvent au spectateur une vision de la vie privée du tueur, de sa psyché et de ses fantasmes. Ceci permet de mettre en place une logique, quoique parfois fantaisiste, derrière les actes du tueur. Il suffit ici de rappeler le thème des sept péchés capitaux comme concept sous-tendant la logique meurtrière de John Doe dans *Seven*.

En contrepartie, le scénario et la mise en scène du *Zodiac* servent à produire une distance avec les fantasmes du tueur, ce qui rend plus ardue la compréhension de cette logique. Dans son article « L'empire des signes », Aurélien Ferenczi déclare ainsi : « Le concept du Zodiac c'est qu'il n'y a pas de concept »⁷³. Pourtant, dans le récit, les personnages (et le spectateur avec son horizon d'attente) ne pensent qu'à cela : trouver la logique des crimes, la théorie du serial killer, ses règles du jeu et ses fantasmes. Ferenczi poursuit :

« Ils conceptualisent à mort, voyant dans le pseudo Zodiac et dans sa signature graphique toutes sortes d'idées et de messages cryptés. Mais on découvrira que ces signes n'étaient qu'un bricolage hasardeux, un assemblage de choses grappillées n'importe où. La clé de l'énigme était dans la réalité banale, paradoxalement plus indéchiffrable que tout »⁷⁴.

En effet, les scènes de crimes ne sont pas au centre du film et elles n'offrent aucune piste vers l'entrée dans l'univers du Zodiac.

Dans l'ouvrage *Resisting Arrest*, Robert Rushing reprend plusieurs écrits de Slavoj Zizek et en offre des relectures pertinentes⁷⁵. L'auteur se penche plus

⁷³ Ferenczi, Aurélien. « L'empire des signes ». *Télérama* (Paris), 2992, mai 2007, p.52.

⁷⁴ Simsolo, Noel. « Notes sur le cinéma de David Fincher ». *Trafic* (Paris), 38, été 2001, p.21.

⁷⁵ Rushing, Robert A. 2007. *Resisting arrest: detective fiction and popular culture*. Coll.: Cultural Studies. New York: Other Press.

spécifiquement sur les déclarations portant sur le genre policier et la culture populaire. Dans l'objectif d'une analyse approfondie, il m'apparaît nécessaire d'examiner ce discours en lien avec la structure et la mise en scène employée dans les œuvres de Fincher, particulièrement *Zodiac*.

Les analyses de séquences effectuées précédemment permettent de relever l'ampleur du changement de traitement employé par Fincher lors de la réalisation de *Zodiac*. Il y signe une œuvre très traditionnelle dans sa facture et très linéaire dans sa mise en récit s'étendant sur plusieurs années. Ici, le mystère est toujours l'identité du meurtrier. Cependant, il n'est pas présenté au public selon le même registre rythmique, mais plutôt d'une façon moins attrayante. C'est-à-dire que le rythme de l'enquête est lent et n'est pas ponctué de rebondissements. De plus, l'énigme du *Zodiac* s'étale sur plusieurs années et finit même par sombrer dans l'oubli. Ceci s'inscrit en contraste avec l'accumulation de péripéties et le rythme bousculé qui caractérise souvent les films d'enquête.

D'autre part, la question de la révélation est intrinsèquement liée à celle de la finalité, notion servant de pilier fondateur au récit d'enquête (et à son plaisir spectatorial). Une fois de plus, les propos de Žižek viennent appuyer cette analyse : « Could one then hypothesize that revelation is the ecumenical crux of the schismatic detective world, the point in common around everyone agrees, even if they agree about nothing else »⁷⁶.

Parmi plusieurs auteurs, il se crée effectivement un certain consensus quant au fait que la révélation du mystère soit l'un des ingrédients primordiaux du succès du récit d'enquête, et donc également relié au plaisir spectatorial qui en découle. La révélation de l'intrigue, soit de l'identité du tueur, son mobile ou les moyens de sa

⁷⁶ Rushing. Robert A. 2007. *Resisting arrest: detective fiction and popular culture*. Coll.: Cultural Studies. New York: Other Press, p.29.

capture est ce qui permet de clore l'enquête et subséquemment, de quitter l'univers instauré par celle-ci (et celui du tueur). Bref, le retour à la réalité. Ceci s'inscrit en parfait accord avec la notion de finalité.

CHAPITRE 3 : Zodiac et le spectateur; rupture du contrat de lecture

3.1 Effondrement de l’imaginaire; la fascination perdue du spectateur

3.1.1 Négation des attentes du spectateur et détournement des horizons d’attente

« Si le genre est une “machine à faire penser le spectateur” ne devrait-il pas précisément nous faire cogiter sur l’activité spectatorielle ? »⁷⁷

Les réflexions abordées dans ce chapitre auront comme fil d’Ariane le concept de l’imaginaire, et plus spécifiquement celui de l’imaginaire collectif. En ce sens, nous entendons la capacité d’une communauté à produire une représentation du monde grâce à un système d’associations d’images lui donnant un sens. Les récits et archétypes cinématographiques exercent une forte influence sur la construction des images imprégnées dans l’imaginaire collectif contemporain. Il sera question d’examiner comment cet imaginaire régit la réception d’œuvres filmiques, dans ce cas les films d’enquête. Ceci permettra de poser un regard aguerri sur la réception que connut *Zodiac* de David Fincher.

Dans ses écrits, Claude Lévi-Strauss introduit la notion de mythème qui nous sera très utiles dans nos analyses. En bref, il s’agit d’archétypes fondamentaux ou

⁷⁷ Perron, Bernard. 2002. « L’approche ludique du cinéma de fiction : un jeu à motif mixte », *Compar(a)ison*, Culture médiatique, vol.2, p.76.

fondateurs. Ainsi, les mythes seraient les agencements de différents mythèmes, le tout structuré en récit⁷⁸. Ceci nous servira à examiner les liens étroits entre les mythèmes associés au film d'enquête sur les tueurs en série et l'imaginaire collectif américain.

Dans un premier temps, mon objectif sera de revoir l'enquête criminelle au cinéma sous la loupe de son aura mythique. Ces réflexions se feront en parallèle avec l'étude des conséquences sur l'activité spectatorielle et la création d'un regard propre au genre. Évidemment, le cas de *Zodiac* servira d'assise à ces analyses. Ces notions offriront des pistes pertinentes quant à la compréhension de la réception populaire et critique de cette œuvre de Fincher.

Plusieurs ouvrages et auteurs ont fortement nourri les analyses élaborées lors de ce chapitre. Voici un bref panorama des ouvrages partageant des réflexions situées au cœur de ma problématique. En lien avec la notion du mythe cinématographique, on retrouve *Le mythe, le miroir et le divan* de Michel Serceau⁷⁹ ainsi que le collectif *Cinéma et Mythe* présenté par Gilles Menegaldo⁸⁰. En ce qui a trait aux mécanismes du récit d'enquête, l'ouvrage de Robert A. Rushing *Resisting Arrest; detective fiction and popular fiction* fut profondément révélateur⁸¹. De plus, la rencontre avec la pensée du philosophe Slavoj Žižek, particulièrement dans le documentaire *The Pervert's Guide to Cinema*⁸² et son ouvrage *Lacrimae rerum*, a été très féconde en nouvelles pistes de réflexion⁸³.

⁷⁸ Lévi-Strauss, Claude. 1969. *Anthropologie structurale*. Paris : Paris Plon

⁷⁹ Serceau, Michel. 2009. *Le mythe, le miroir et le divan; pour lire le cinéma*. (préface de Giusy Pisano). Collection Arts du spectacle. Villeneuve D'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion

⁸⁰ Menegaldo (et al.). 2002. *Cinéma et mythe*. Collection Hors-série. Poitiers : La Licorne

⁸¹ Rushing, Robert A. 2007. *Resisting arrest: detective fiction and popular culture*. Coll.: Cultural Studies. New York: Other Press

⁸² *The pervert's guide to cinema*. 2006. Réalisé par Sophie Fiennes et présenté par Slavoj Žižek.

⁸³ Žižek, Slavoj. 2005. *Lacrimae rerum: cinq essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*. (traduit de l'anglais par Christine Vivier). Paris : Éditions Amsterdam.

Les articles de Zizek analysent très bien la place et la fonction de l'imaginaire collectif dans la production et la réception de films. C'est d'ailleurs la raison pourquoi ce mémoire s'attarde ainsi sur les écrits du philosophe. Il faut d'abord souligner l'emprise de cet imaginaire sur la conception de notre réalité. En faisant référence au discours, désormais très connu, du personnage de Morpheus dans le film *Matrix* (Andy et Lana Wachowski, 1999), Zizek pose le dilemme entre les notions de réalité et d'illusion, soit de l'illusion fictive :

« The choice between the red and the blue pill is not really a choice between illusion and reality. Of course, the matrix is a machine for fictions, but these are fictions which already structure our reality. If you take away from our reality the symbolic that regulate it, you lose reality itself ». ⁸⁴

Les fictions et les mythes font partie intégrante du réel, de notre construction du réel. Une part de légende fait toujours partie de notre définition collective du tueur en série et, historiquement, de tous les grands criminels. Ainsi, les archétypes du criminel sériel et de l'enquêteur sont fortement construits sur l'illusion fictive entretenue et véhiculée par l'imaginaire collectif américain. Le cinéma est sûrement le meilleur moyen pour jouer avec ce concept et exploiter la part du mythe. Zizek en arrive à la conclusion suivante : « *I want a third pill: a pill that allows me to see the reality in illusion itself* » ⁸⁵.

⁸⁴ *The pervert's guide to cinema*. 2006. Réalisé par Sophie Fiennes et présenté par Slavoj Zizek.

⁸⁵ *Idem*

3.1.2 Imaginaire du mal - Origine et univers du mal.

Au cours de ses réflexions, Zizek énonce une hypothèse intéressante. Le cinéma serait le média le plus apte à exposer et à matérialiser le fantasme. Dans son essai, Zizek nomme l'appartement de Dorothy tiré du film *Blue Velvet* (David Lynch. 1986) comme un parfait exemple de lieu de matérialisation des fantasmes. Cette séquence se met en scène comme l'espace habité et construit par le fantasme et la matérialisation de la psyché des personnages. Ceci inscrit cet espace comme appartenant au hors-champ de la réalité diégétique. Des scènes semblables se retrouvent souvent dans les films d'enquête notamment quand l'enquêteur pénètre l'univers du tueur et doit s'introduire dans son esprit pour l'arrêter. Ces séquences adoptent un registre particulier. À l'intérieur même de la diégèse, elles représentent le processus de fictionnalisation des psychés des personnages. Elles sont symptomatiques d'une réalité fantasmatique. La monstration du fantasme des personnages correspond souvent à un plaisir spectatorial. Subséquemment, le public peut vivre par procuration des désirs interdits par le voyeurisme provoqué par ces instants cinématographiques.

Ces séquences sont souvent mises en scène par le biais de quelqu'un qui observe un événement traumatisant à travers un trou de serrure ou à l'abri des regards. Dans ces cas, Zizek déclare : « It's never as if we are dealing with two parts on both sides of the wall of the same reality »⁸⁶. Il me semble que c'est souvent dans ce genre de scène que l'on peut retrouver un certain sentiment d'inquiétante étrangeté. Ce sentiment provoque une impression de proximité face à la réalité, car on la voit. Parallèlement, une impression d'éloignement face à cette réalité peut être ressentie, car l'observateur possède un point de vue extérieur.

⁸⁶The pervert's guide to cinema. 2006. Réalisé par Sophie Fiennes et présenté par Slavoj Zizek

- *Seven* : Toutes les scènes de crimes illustrent pleinement, par leur mise en scène et les messages qu'elles portent, l'esprit pervers du tueur ainsi que sa logique meurtrière. Bref, la trame narrative inhérente aux meurtres instaurés par le tueur. Il en va de même avec la découverte de l'appartement de John Doe.
- *Fight Club* : Les Fight Clubs souterrains et illégaux sont l'endroit où l'on peut donner libre cours à nos pulsions de mort. La maison de Tyler et des Space Monkeys devient de plus en plus un lieu anarchiste qui est géré par un nouvel ensemble de règles sociales et morales.
- *Zodiac* : Cette dimension est complètement absente de ce long métrage. Fincher refuse au spectateur ces moments de voyeurisme envers les fantasmes ou la psyché du tueur. Ces moments qui sont parfois terrifiants, mais qui sont tellement fascinants! Ainsi, Zizek conclut: « The deepest level of our desires that we are not even ready to admit to ourselves, we are confronted with them in such places⁸⁷ ».

Ainsi, *Zodiac* refuse de mettre en scène la psyché du tueur par le biais de scènes qui donne libre cours aux fantasmes de son identité meurtrière. Ceci a forcément un impact sur la réception du film par le public. D'une part, le processus de mystification du tueur ne sera pas complété. Dans les conventions génériques, si le spectateur n'a pas accès à la psyché et au trauma donnant un sens aux actes du tueur, il ne peut procéder à une mise en récit de l'identité du tueur. Ceci est nécessaire à la mystification de la figure du tueur. D'autre part, cette mystification permet de mettre à distance les actes violents et les tabous. Conséquemment, le spectateur peut tirer plaisir de ces scènes qui renvoient à des désirs interdits. Dans *Zodiac*, le spectateur est laissé sur sa faim et se retrouve devant l'inassouvissement de son propre désir.

Dans son ouvrage, *Lacrimae rerum*, Zizek soulève d'importantes questions en lien avec les notions de réalité et de fiction dans l'activité spectatorielle. Il utilise

⁸⁷ The pervert's guide to cinema. 2006. Réalisé par Sophie Fiennes et présenté par Slavoj Zizek

comme terrain de recherche la filmographie du cinéaste David Lynch. Les propos de Zizek insérés ci-haut s'avèrent être une question pertinente à laquelle il est très difficile de répondre. Dans le genre du film d'enquête, mais également dans les médias de masse, on a tendance à fortement diaboliser le tueur. Le public lui attribue souvent des traits et des comportements exagérés qui sont faux. Mais, en même temps, le fait de diaboliser le tueur nous permet de le mettre à distance. En ce sens, la position adoptée par Fincher dans *Zodiac* est très particulière. Le réalisateur nous montre les tentatives de diabolisation élaborées par les protagonistes et les médias sans toutefois en appliquer les effets.

Ainsi, le principal suspect, Arthur Leigh Allen, apparaît comme banal et plutôt inoffensif. Une fois de plus, ceci est dû au manque de scènes fantasmatiques révélant la psyché du tueur. Le réalisateur choisit de ne montrer que la façade banale du tueur, sans laisser le spectateur entrevoir son double meurtrier. Ceci peut provoquer un effet assez troublant, Allen apparaît presque comme désincarné. Lors de la scène de l'interrogatoire, Allen adopte une attitude surprenante. Il mentionne des détails qui semblent l'incriminer tout en offrant des explications banales. Allant à l'inverse du processus de diabolisation, ceci offre un portrait réaliste du suspect. Les enquêteurs semblent déroutés par l'attitude du suspect et la séquence entière revêt une atmosphère troublante. Il est possible de lire cette scène comme une intrusion du réel. Au cours du film, les enquêteurs, ainsi que le spectateur, tentent de forger une identité meurtrière mystifiée au tueur. Ces tentatives qui appartiennent au registre des fantasmes volent en éclat devant l'apparition d'un suspect qui ne correspond en rien avec l'imaginaire collectif de la figure d'un tueur en série.

3.2 Chute du mythe/fantasme et entrée dans le Réel

3.2.1 Effet de démystification de l'univers de l'enquête

« The culture's intention...is not to fictionalize the crime, but to lessen the threat such irrationality poses to a belief in an ordered world. In a universe of angels, devils, and human beings, all over-seen by an omnipotent god, vampires are far less disturbing than a real Ted Bundy »⁸⁸.

La citation ci-haut, tirée d'un article de Brian Meehan, rappelle les rapprochements entre les éléments thématiques du genre de l'horreur et ceux du film d'enquête sur les tueurs en série. La figure du meurtrier, élément essentiel du film d'enquête, s'approprie souvent des caractéristiques habituellement attribuées aux figures de monstres et aux êtres surnaturels des films d'épouvante.

Le genre de l'horreur est fortement lié aux réactions du public. En effet, sa fonction est de provoquer la peur chez le spectateur. Pour atteindre ce but, l'usage de la figure du monstre est l'un des éléments privilégiés du genre. En général, les récits d'horreur sous-entendent l'existence du fantastique et du surnaturel. Les films d'enquête, quant à eux, suppose un monde naturel et se basent sur des faits scientifiques. Le recours à une aura surnaturel du tueur en série a souvent pour effet de diaboliser ce personnage et d'accentuer la menace qu'il représente.

⁸⁸ Meehan, Brian. « Son of Cain or Son of Sam? The monster as serial killer in Beowulf ». *Connecticut Review* no16.2, automne 1994, p.4.

Selon les écrits de Martin Tropp, le récit d'horreur se caractérise comme une expérience d'événement collectif.⁸⁹ L'engouement pour ce type de récit peut, entre autres, s'expliquer par l'effet de transformation de cauchemars privés en événement collectif. Tropp précise sa pensée par les propos suivants : « Horror stories, when they work, construct a fictional edifice of fear and deconstruct it simultaneously, dissipating terror in the act of creating it »⁹⁰. Ainsi, les images et actes d'horreur seront filtrés par les attentes des spectateurs entraînés à lire ces éléments grâce aux conventions élaborées par la fiction. Dans un certain sens, des peurs privées sont ainsi partagées par le public. Ceci les rend plus compréhensibles et évacue le sentiment de peur.

Il est intéressant de comparer la mise en scène déployée dans *Zodiac* et les propos de Tropp. En effet, le film de Fincher opère plutôt à un second degré. Le scénario montre comment fonctionne ce mécanisme auprès des personnages fictifs sans laisser le spectateur lui-même y accéder. Ainsi, *Zodiac* présente des protagonistes qui tentent d'utiliser des conventions associés à la fiction afin d'attribuer une signification aux actes horribles commis par le Zodiac. Toutefois, leurs tentatives sont vaines et ils ne parviennent pas à atteindre un sentiment de compréhension. Ceci empêche le spectateur d'accéder au sentiment de sécurité provoqué par l'effet de mystification des archétypes du film d'enquête.

Dans une autre optique, Zizek offre également des pistes de réflexion quant à la notion de trauma. Par exemple, il soutient que dans l'univers filmique de David Lynch, on échappe au trauma par une entrée dans le rêve. Toutefois, ce qu'on découvre dans le rêve est encore plus horrible. Alors, on tente de s'en échapper afin de revenir à la

⁸⁹ Tropp, Martin. 1990. *Images of fear : How horror stories helped shape modern culture*. Jefferson: McFarland, p. 9.

⁹⁰ *Idem*

réalité. Ceci est entre autre illustré dans *Mullholland Drive* et *Lost Highway*. Examinons ce principe dans le triptyque de Fincher à l'étude :

- *Fight Club* : Ce principe est exactement illustré par le film. Le personnage de Jack est dépressif et insomniaque. Afin d'échapper au profond mécontentement de sa vie, il se crée, inconsciemment, un alter ego et vit ses rêves à travers lui. Toutefois, lorsqu'il réalise qu'il ne fait qu'un avec son alter ego, il réalise également la portée destructrice de celui-ci. Cette séquence de prise de conscience se construit sensiblement comme l'éveil après un rêve agité. Il remettra les choses dans l'ordre par la destruction sacrificielle du double fictif.
- *Seven* : Le détective Mills devient un pion, une partie intégrante du jeu du tueur en devenant l'un des sept péchés, la colère. Il ne fait pas seulement entrer dans l'univers mortel de Doe, il devient l'un de ses piliers fondateurs, il ne peut s'échapper. Encore une fois, le film se termine par une confrontation armée qui a comme issue une mise à mort, à la fois déchirante et libératrice.
- *Zodiac* : Ce postulat ne semble pas s'appliquer à ce film. Ni l'enquêteur, ni le spectateur ne pénètrent dans le registre du rêve. Il semble qu'on n'y a tout simplement pas accès. Ceci force le spectateur à se confronter à la réalité. Ainsi, ce film nous fait moins vivre l'horreur cauchemardesque. Par contre, il nous laisse devant une réalité plus froide, plus distante et beaucoup plus angoissante dans le sens qu'on ne peut percevoir aucune réelle finalité. La confrontation est présente, mais elle ne résout pratiquement rien, nous laissant dans le doute et le *statu quo* de la vie quotidienne.

3.3 Affects à rebours

3.3.1 Angoisse et image angoissante

« In the serial killer narrative, the crime scenes that harbor the bodies of slaughtered women and children are texts left behind by “authors”, which the literary critic - that is, the detective – must then decode »⁹¹.

Cette citation de Philip Simpson tiré de l'ouvrage de *Psycho paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction* permet d'entamer la réflexion concernant la notion d'image angoissante au sein du film d'enquête sur les tueurs en série. Les scènes de crimes constituent un pilier central autant du sous-genre portant sur les criminels sériels que du genre policier en général. La découverte d'une telle scène est très souvent l'élément déclencheur de l'enquête.

Les images de violences et de mort sont d'emblée celles qui s'avèrent les plus perturbantes pour l'esprit humain. Ainsi, les images de scènes de crimes doivent être parmi les plus effroyables à regarder. Toutefois, elles prolifèrent sur le petit et le grand écran. Ceci nous amène à nous questionner sur le traitement de ces images qui permet le plaisir spectatorial. L'étude du film d'enquête sur les tueurs en série nous montre qu'il faut d'abord décortiquer ces images afin de parvenir à en effectuer une lecture.

Dans la trame narrative typique, les enquêteurs rassemblent les divers indices laissés sur la scène de crime afin de trouver la signature unique du meurtrier. Ceci permettra de découvrir l'identité du meurtrier qui a commis le crime et, du même coup,

⁹¹ Simpson, Philip L. 2000. *Psycho paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p.78

la logique meurtrière renfermée dans la psyché tourmentée du tueur. Cette découverte sera réalisée grâce aux dons presque surhumains d'un enquêteur capable de faire face aux logiques développées par mal absolu.

Cette mise en récit des scènes de crime permet de rendre ces images imprégnées de violence plus compréhensible et donc d'évacuer une certaine angoisse. Il est possible qu'une part du plaisir spectatoriel réside dans le fait de se confronter à une image angoissante, de la partager puis de la maîtriser collectivement. Ceci rappelle la pensée de Martin Tropp concernant les récits d'horreur. Ainsi, il dira que ces récits n'équivalent pas à une transcription de cauchemars. Ceci ne serait plaisant pour aucun public. Les récits d'horreur illustrent plutôt des peurs communes qui sont remaniées dans des formes communicables et sécurisantes⁹². Il est donc possible de penser que les images horribles des scènes de crimes sont, elles aussi, grâce à la mise en récit du film d'enquête, perçues de façon moins angoissante.

La mise en scène du *Zodiac* propose un traitement différent de ce phénomène. Comme il a été démontré, la forme du film évacue l'effet fictionnalisant des figures du tueur et de l'enquêteur. Ceci a pour effet qu'aucune logique meurtrière explicative n'est mise à jour et transmise au spectateur. Ainsi, les scènes de crimes du *Zodiac* ne parviennent pas à être proprement lues par les enquêteurs. D'ailleurs, le réalisateur ne montre pratiquement aucune séquence de recherche d'indices et d'exploration des scènes de crimes. Dans les conventions génériques, ces séquences permettent au spectateur de participer à la lecture de l'image angoissante. C'est le cas de *Seven* où le spectateur découvre en même temps que les détectives les messages dissimulés par John Doe dans ses scènes de crimes. Dans *Zodiac*, les actes violents demeurent sans explications satisfaisantes pour le spectateur. Ceci peut servir de piste afin d'expliquer le sentiment de malaise qui peut se dégager de l'œuvre de Fincher.

⁹² Tropp, Martin. 1990. *Images of fear: How horror stories helped shape modern culture*. Jefferson: McFarland, p.9.

Dans le spectre des films portant sur les tueurs en série, une œuvre détient un statut assez particulier. Il s'agit du film *Henry : Portrait of a serial killer* réalisé par John McNaughton en 1986. L'œuvre est basée sur l'étude menée par le réalisateur sur le tueur en série américaine Henry Lee Lucas. La curiosité de McNaughton fut piquée lors du visionnement d'un épisode d'une émission télévisuelle portant sur la biographie de Lucas, soupçonné d'avoir abattu des dizaines de personnes. Ce long métrage est marqué par une esthétique crue et un traitement assez innovateur du sujet.

Le traitement filmique de *Henry : Portrait of a serial killer* diffère en plusieurs points de celui orchestré par Fincher dans *Zodiac*. L'œuvre de McNaughton préconise le point de vue du tueur et de son complice, inspiré du meurtrier Otis Toole. Ainsi, l'élément de l'enquête policière est plutôt absent et les choix de mise en scène établissent une esthétique proche de celle du documentaire. Malgré ces différences notables, il est révélateur d'établir un parallèle entre ces deux œuvres qui parviennent à se démarquer des standards du genre. Il sera pertinent de comparer ces œuvres en lien avec la question de la représentation de la figure du tueur en série. De plus, ces films proposent une finale plus ouverte qui déroutent l'horizon d'attente du spectateur de film d'enquête et qui n'offre pas de véritable résolution au récit.

La structure narrative de *Henry : Portrait of a serial killer* n'offre ni dénouement, ni résolution. Malgré la connaissance de l'identité des meurtriers, aucune explication satisfaisante relative à leurs actes n'est présentée. Suivant cette optique, Philip Simpson dira que le spectateur n'accède jamais au pourquoi de l'existence de Henry Lucas, ce que le titre semble pourtant laisser présager. Il poursuit par les propos suivants : « We are expecting not only a description, as the FBI attempts to do in its 1980's serial killer pronouncements, but an explanation and a meaning, as we often

optimistically expect our fiction to do ⁹³». Contrairement aux attentes, McNaughton présente une trame narrative qui empêche toute tentative de résolution.

Un autre auteur, Richard Dyer, souligne l'effet provoqué par cette mise en récit qui apparaît inachevé face à l'horizon d'attente du spectateur de film d'enquête. Ainsi, il déclare les propos suivants par rapport au film: « It realises, in macabre and terrible form, the quintessence of seriality, the soap opera, the story with no beginning and no end...trapped by the compulsions of serial watching, engulfed in repetition without end or point »⁹⁴.

Cette citation de Dyer permet d'établir des parallèles avec l'atmosphère qui se dégage du visionnement de *Zodiac*. En effet, le scénario de Fincher appuie de fait que l'enquête sur l'affaire du Zodiac n'aboutisse jamais, c'est une histoire sans fin. Conséquemment, la mise en récit des images angoissantes de morts violentes n'est jamais achevée. Le spectateur ne peut donc pas parvenir à maîtriser ces images selon le processus habituel de la fiction cinématographique.

⁹³ Simpson, Philip L. 2000. *Psycho paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p. 139.

⁹⁴ Dyer, Richard. « Kill and kill again ». *Sight and Sound*, 7.9, septembre 1997, p. 16.

Conclusion

Il est pertinent d'évaluer la contribution de ce mémoire dans le domaine académique des études cinématographiques. Un retour sur les questions soulevées par la problématique permettra de mettre en lumière les résultats de nos réflexions. Il sera donc nécessaire de se pencher sur les apports de cette recherche face aux connaissances relatives aux films d'enquêtes, à la compréhension de l'œuvre du cinéaste David Fincher, ainsi qu'à l'élucidation des causes de l'insuccès commercial du film *Zodiac*.

Comme en fait mention le titre de cette étude, le sujet central est le film d'enquête sur les tueurs en série. Un des questionnements soulevés par la problématique était d'établir si le film d'enquête sur les tueurs en série était un genre à part entière. Il a été d'abord nécessaire d'évaluer les caractéristiques thématiques et formelles du genre policier. Par la suite, il a été possible de déceler plusieurs éléments spécifiques au film d'enquête sur les tueurs en série. Parmi ceux-ci, nous pouvons retenir la tendance à créer une identité meurtrière du tueur se démarquant des portraits de criminels issus du film policier. De plus, nous avons noté la relation particulière qu'entretiennent l'enquêteur de type *profiler* et le tueur en série. Un autre élément intrinsèque du film d'enquête est son lien étroit avec les affaires criminelles réelles et la médiatisation de ces récits.

Malgré ces divers éléments, la structure du film d'enquête portant sur les tueurs se construit selon les critères de base du genre policier. Ainsi, les attentes du spectateur et le travail spectatoriel déployés par le film d'enquête sur les tueurs en série partagent plusieurs points communs avec ceux du récit policier au sens large. Suite à ces analyses, nous avons donc conclu que le film d'enquête sur les tueurs en série correspond plutôt à un sous-genre du film policier. Il est ici nécessaire de souligner que la figure du tueur en série se retrouve également dans d'autres genres filmiques, tel celui de l'horreur. Toutefois, le genre de l'horreur évacue l'élément de l'enquête et offre une trame narrative et une esthétique très différentes.

De plus, la présente recherche offre des analyses approfondies sur la figure du tueur en série, la figure de l'enquêteur et la notion de l'enquête propre au film d'enquête sur les tueurs sériels. Nous avons examiné la représentation cinématographique de ces éléments ainsi que leurs impacts sur la réception filmique et l'imaginaire collectif américain. En bref, l'étude présente des pistes pour expliquer la popularité croissante du film d'enquête sur les tueurs en série dans les médias américains. Une de celles-ci serait l'attrait du récit d'enquête comme véhicule de maîtrise d'images violentes et effrayantes. Par la mise en distance qu'il crée, le sous-genre permet au spectateur de vivre une expérience dans le registre de l'interdit tout en diminuant les affects négatifs.

Tout au long de la présente recherche, un triptyque de films du réalisateur David Fincher sert de fil d'Ariane aux analyses sur les films d'enquête. Nous avons montré que les films *Seven* et *Fight Club* reposent sur l'exploitation réussie de la structure du film d'enquête. Ceci a permis une exploration de l'univers cinématographique du cinéaste ainsi qu'une meilleure compréhension des thématiques récurrentes dans son œuvre.

De surcroît, l'univers de Fincher nous permet d'étudier la place et la fonction du mythe au sein du film d'enquête. Nous avons étudié le déploiement du mythe du double dans le contexte du film d'enquête contemporain. Par ailleurs, ceci nous a permis de mieux saisir les liens unissant les genres de l'horreur et du fantastique au sous-genre du film d'enquête. À travers la recherche, la notion de mise en récit des actes violents a été longuement explorée. De plus, nous avons vu que la mise en scène filmique revêt souvent la figure du tueur d'une aura surnaturelle et mystique. Il a été démontré que cette mise en récit est un élément central pour le bon fonctionnement de la structure du film d'enquête. Celle-ci permet une mise à distance par le biais d'un rapprochement à un récit mythique et ainsi, offre au spectateur une formule explicative aux actes violents.

Par ailleurs, nous nous sommes aussi questionnés sur les raisons de l'échec commercial du *Zodiac*. Ceci mérite d'être soulevé car le film est signé de la main d'un maître du genre et le scénario comporte les éléments essentiels d'un succès. Toutefois, il semble que le traitement du sujet et les choix de mise en scène ont privilégié une voie différant des conventions génériques. Plusieurs pistes pertinentes ont été soulevées dans la présente recherche pour tenter d'expliquer cet insuccès. Même s'il demeure impossible d'attribuer une cause exacte à ce dernier, compte tenu des nombreuses variantes en jeu lors de la réception d'une œuvre filmique dans un contexte particulier.

Nous avons réussi à démontrer que la représentation de la figure du tueur dans *Zodiac* diffère des caractéristiques de l'archétype du genre. Ceci perturbe grandement l'horizon d'attentes du spectateur habitué à certains éléments cruciaux. D'ailleurs, nous avons noté que l'absence de séquences mettant en scènes les fantasmes du tueur ainsi que sa logique meurtrière semble avoir de fortes répercussions sur la réception du film. Incontestablement, ceci provoque une frustration face aux attentes du genre et se traduit même par un inassouvissement des désirs du spectateur. En temps normal, ces séquences alimentent une mise en récit des actes violents et créent ainsi une certaine distance face à ces crimes. Dans *Zodiac*, le réalisateur court-circuite ce processus, ce qui dérouté le spectateur et peut contribuer à expliquer l'insuccès du film auprès du grand public.

Toutefois, nous avons décelé un intérêt pour le film auprès des revues spécialisées traduisant une appréciation du film dans cette sphère particulière. Pareillement, ceci peut s'expliquer par un large éventail de conditions spécifiques à un contexte de réception particulier. Cependant, cette étude soulève un critère important, soit la vision déployée par Fincher sur l'enquête criminelle et les implications de celle-ci sur les médias et le public. À travers le film, le réalisateur nous montre l'influence que possèdent les médias sur le cours de l'enquête ainsi que sur l'imaginaire du public. De surcroît, par le biais des personnages, il montre les processus de mise en récit qui sont propres à la médiation d'une enquête criminelle. Ainsi, *Zodiac* permet une intéressante relecture des conventions du sous-genre du film d'enquête tout en offrant

une vision offrant une réflexion sur la place des médias dans notre société contemporaine.

Bibliographie

Monographies

1. Altman, Rick. 1992. *La comédie musicale hollywoodienne*. Paris : A. Colin.
2. Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. Londres : BFI.
3. Barbe, Norbert-Bertrand. 2004. *Mythanalyse du héros dans la littérature policière (de Dupin, Lupin et Rouletabille aux superhéros de bandes dessinées et de cinéma)*. Mouzeuil-Saint-Martin : Bès Éditions. 21 pages.
4. Bessière, Irène. 1973. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Coll. : Thèmes et textes. Paris : Larousse.
5. Bourgoin, Stéphane. 1999. *Serial Killers. Enquête sur les tueurs en série*. Paris : Édition Grasset et Fasquelle. (Nouvelle édition revue et augmentée. 379 pages.
6. Chernaik, Warren L. (et al). 2002. *The art of detective fiction*. New York: St-Martin's Press in association with The Institute of English Studies, University of London. 240 pages.
7. Cornwell, Patricia. 2002. *Portrait of a killer: Jack the ripper – Case closed*. New York: Berkeley.
8. Dubois, Jacques. 1992. *Le roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 235 pages.
9. Duclos, Denis. 2005. *Le complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris : Découverte. Collection Poche/Essais. 276 pages.
10. Durand, Gilbert. 1996. (textes réunis par Danièle Chauvin). *Champs de l'imaginaire*. Grenoble : ELLUG.
11. Dyer, Richard. 1999. *Seven*. Londres: British Film Institute.
12. Eisenzweig, Uri. 1986. *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*. Paris : C.Bourgois.

13. Egger, Steven A. 1998. *The killers among us: an examination of serial murder and its investigation*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall. 296 pages.
14. Evrard, Franck. 1996. *Lire le roman policier*. (sous la direction de Daniel Bergez). Paris : Dunod. 183 pages.
15. Fisher, Joseph C. 1997. *Killer among us: public reactions to serial murder*. Westport, Connecticut: Praeger. 236 pages.
16. Grant, Barry K (éditeur). 1977. *Film genre: theory and criticism*. Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press. 249 pages.
17. Grant, Barry K. (éditeur). 1986. (première édition). *Film genre reader*. Austin: University of Texas Press. 425 pages.
18. Graysmith, Robert. 2007 (2002). *Zodiac*. Paris : Éditions du Rocher. (traduit de l'américain par Emmanuel Scavée. 518 pages.
19. Grodal, Torben. 2002. *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings and cognition*. New York: Oxford University Press.
20. Hacking, Ian. 1995. *Rewriting the soul: multiple personality and the sciences of memory*. Princeton: Princeton University Press.
21. Hill, Annette. 1997. *Shocking Entertainment: viewer response to violent movies*. Luton, Angleterre: University of Luton Press.
22. Holmes, Ronald M. et Stephen T. Holmes. 2001. (deuxième édition). *Murder in America*. Thousand Oaks: Sage Publications. 205 pages.
23. Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
24. Jenkins, Philip. 1994. *Using Murder: the social construction of serial murder*. New York: A. de Gruyter. 262 pages.
25. Kitses, Jim. 1969. *Horizons West*. Londres: Thames and Hudson.
26. Lévi-Strauss, Claude. 1966. *Les Mythologies II. Du miel aux cendres*. Paris : Plon.
27. Lévi-Strauss, Claude. 1969. *Anthropologie structurale*. Paris : Paris Plon.
28. Legrand, Dominique. 2009. *David Fincher, explorateur de nos angoisses*. Coll. 7eArt. Paris : Éditions du cerf et Corlet Publication.

29. Menegaldo (et al.). 2002. *Cinéma et mythe*. Collection Hors-série. Poitiers : La Licorne.
30. Metz, Christian. 1971. *Langage et cinéma*. Paris : Larousse.
31. Moine, Raphaëlle. 2005. C2002. *Les genres du cinéma*. Coll : Collection Armand Colin cinéma. Paris : A. Colin.
32. Mondzain, Marie José. 2002. *L'image peut-elle-tuer?* Paris : Bayard.
33. Mondzain, Marie José. 2007. *Homo Spectator*. Paris : Bayard.
34. Perron, Bernard. 1997. *La spectature prise au jeu : la narration, la cognition et le jeu dans le cinéma narrative*. Montréal : Université de Montréal. 275 pages.
35. Pyrhönen, Heta. 1999. *Mayhem and murder narrative and moral problems in the detective story*. Toronto: University of Toronto Press.
36. Rafter, Nicole. 2000. *Shots in the mirror; crime films and society*. Oxford; New York: Oxford University Press.
37. Ramsland, Katherine M. 2005. *The human predator: a historical chronicle of serial murder and forensic investigation*. New York: Berkeley Books. 306 pages.
38. Ressler, Robert K. et Tom Schachtman, *Whoever Fights Monsters* (A brilliant FBI Detective's Career-long war against serial killers). New York : St-Martin's Press, 1992, 289 pages. Version Française : *La chasse aux tueurs*, Paris : Presses de la Cité, 1993.
39. Rushing, Robert A. 2007. *Resisting arrest: detective fiction and popular culture*. Coll.: Cultural Studies. New York: Other Press.
40. Schaeffer, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Coll. : Poétique. Paris : Seuil.
41. Seltzer, Mark. 1998. *Serial Killers: death and life in America's wound culture*. New York : Routledge. 302 pages.
42. Serceau, Michel. 2009. *Le mythe, le miroir et le divan; pour lire le cinéma*. (préface de Giusy Pisano). Collection Arts du spectacle. Villeneuve D'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
43. Sharett, Christopher (et al). 1999. *Mythologies of violence in postmodern media*. Detroit: Wayne State University Press.

44. Simpson, Philip L. 2000. *Psycho paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
45. Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters: fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon Press; New York; Toronto: Oxford University Press.
46. Spehner, Norbert. 1995. *Les fils de Jack L'Éventreur, guide de lecture des romans de tueurs en série*. Québec : Nuit Blanche Éditeur. Collection Études paralittéraires. 355 pages.
47. Tan, Ed S. 1996. *Emotion and the structure of narrative film; film as an emotion machine*. (traduit du néerlandais par Barbara Fasting). Hillsdale, New Jersey: L Erlbaum Associates.
48. Thompson, Kirsten Moana. 2007. *Crime films, Investigating the scene*. London : Wallflower. Shorts Cuts Collection. 142 pages.
49. Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil. 87 pages.
50. Tropp, Martin. 1990. *Images of fear : How horror stories helped shape modern culture*. Jefferson: McFarland.
51. Villeneuve, Johanne. 2003. *Le sens de l'intrigue, ou, la narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Québec : CELAT : Les Presses de l'Université Laval. Collection Intercultures. 423 pages.
52. Žižek, Slavoj. 2001. *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York; Routledge.
53. Žižek, Slavoj. 2005. *Bienvenue dans le désert du réel*. (traduit par François Théron). Paris; Flammarion.
54. Žižek, Slavoj. 2005. *Lacrimae rerum: cinq essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*. (traduit de l'anglais par Christine Vivier). Paris : Éditions Amsterdam. 271 pages.

Articles

55. Douglass, Wayne J. « The Criminal Psychopath as Hollywood Hero ». *Journal of popular Film and Television*, vol 8. No4, hiver 1981, p.30-39.
56. Dyer, Richard. « Kill and kill again ». *Sight and Sound*, 7.9, septembre 1997, p. 14-17.
57. Ferenczi, Aurélien. « L'empire des signes ». *Télérama* (Paris), 2992, mai 2007, p.52-53.
58. Girard, Martin. « Seven : l'ère des psychopathes ». *Séquences* (Montréal), 181, novembre-décembre 1995, p. 27-28.
59. Henry, Michael. « Entretien avec David Fincher : le pandémonium de l'existence ». *Positif* (Paris), 576, février 2009, p. 9-12.
60. Hinton, Norman. « The Insane Criminal in Crime Fiction » dans *Clues* vol.8 no1, été-printemps 1987, p.11-19.
61. Krohn, Bill. « L'Amérique au cœur des ténèbres ». *Cahiers du cinéma* (Paris), 499, février 1996, p.44-49.
62. Mather, Philippe. « Science-fiction et cognition » dans *Cinemas, Cinéma et cognition*, Hiver 2002, vol.12 no 2, p. 75-88.
63. Meehan, Brian. « Son of Cain or Son of Sam? The monster as serial killer in Beowulf ». *Connecticut Review* no16.2, automne 1994, p. 1-7.
64. Perron, Bernard. 1995. « Une machine à faire penser ». *Iris*, La notion de genre au cinéma, vol.20, automne, p.76-84.
65. Perron, Bernard. 2002. « L'approche ludique du cinéma de fiction : un jeu à motif mixte », *Compar(a)ison*, Culture médiatique, vol.2, p.69-88.
66. Perron, Bernard. 2007. « *Anaconda*, a snakes and ladders game. Horror film and the notions of stereotype, fun and play ». *Journal of moving image studies*, vol. 5, no 1, décembre, p. 20-30.
67. Simsolo, Noel. « Notes sur le cinéma de David Fincher ». *Trafic* (Paris), 38, été 2001, p.114-121.

68. Viviani, Christian. « Zodiac : le noyé derrière le nageur ». *Positif* (Paris), 556, juin 2007, p.35-38.

Références électroniques

69. Entertainment Weekly. The 50 Essential DVDs [archive], (Consulté le 6 septembre 2011). Adresse URL: <http://www.ew.com/ew/article/0,,279415,00.html>

Références audiovisuelles

70. *The pervert's guide to cinema*. 2006. Réalisé par Sophie Fiennes et présenté par Slavoj Žižek. Une Production Amoeba/Lone Star/Mischief Film production. Londres : distribute par Microcinema.

Annexe I

Filmographie des films d'enquête portant sur des tueurs en série

Légende

En noir : films portant sur des tueurs en série fictifs

En bleu : films inspirés par des tueurs en série réels

American Psycho 2000 Mary Harron

Blink 1994 Michael Apter

The Bone Collector 1999 Philip Noyce

Bone Daddy 1998 Mario Azzopardi

The Boston Strangler 1968 Richard Fleischer – Tueur: Albert De Salvo

The Case of the Hillside Stranglers 1989 Steve Gethers

C'est arrivé près de chez vous 1992 Remy Belvaux et André Bonzel – Tueurs : Angelo Buono et Ken Bianchi

Chopper 2000 Andrew Dominik- Tueur : Mark 'Chopper' Read

Citizen X 1995 Chris Gerolmo- Tueur: Andrei Chikatilo

City in Fear 1980 Jud Taylor- Tueur : David Berkowitz

Le Collectionneur 2002 Jean Beaudin

Confessions of a Serial Killer 1987 Mark Blair- Tueurs : Henry Lee Lucas et Otis Toole

Copycat 1995 Jon Amiel

Dahmer 2002 David Jacobson- Tueur : Jeffrey Dahmer

The Deadly Tower 1975 Jerry Jameson- Tueur : Charles Whitman

Dédales 2002 René Manzor

Deliberate Stranger 1986 Marvin Chomsky- Tueur : Ted Bundy

Deranged 1974 Jeff Gillen- Tueur: Ed Gein

Dirty Harry 1971 Don Siegel- Tueur : Le Zodiaque
Dressed to Kill 1981 Brian de Palma
From Hell 2001 Albert et Allen Hughes- Tueur : Jack L'Éventreur
Gacy 2003 Cilve Sanders- Tueur : John Wayne Gacy
Hannibal 2000 Ridley Scott
Henry : Portrait of a Serial Killer 1986 John McNaughton- Tueurs: Henry Lee Lucas
et Ottis Toole
Haute Tension 2003 Alexandre Aja
Honeymoon Killers, The 1970 Leonard Kastle- Tueurs: Martha Beck et
RaymondFernandez
In the Light of the Moon 2000 Chuch Parello- Tueur: Ed Gein
Jennifer 8 1993 Bruce Robinson
Kalifornia 1993 Dominic Sena
Kiss the Girls 1997 Gary Fleder- Tueur: Gary Heidnik
The Lodger 1926 Alfred Hitchcock- Tueur : Jack L'Éventreur
The Lodger 1944 John Brahms- Tueur : Jack L'Éventreur
Lonely Hearts Bandits 1950 Georges Blair- Tueurs: Martha Beck et Raymond
Fernandez
Manhunter 1986 Michael Mann
Manson Family, The 2003 Jim Van Bebber
Mindhunters 2005 Renny Harlin
Minus Man, The 1999 Hampton Fancher
M le Maudit 1931 Fritz Lang
Monster 2003 Patti Jenkins- Tueuse : Aileen Wuornos
Murder by Numbers 2002 Barbet Schroeder
Natural Born Killers 1994 Oliver Stone
Nightstalker 2002 Chris Fisher
Peeping Tom 1960 Micheal Powell
Perfume: the Story of a Murder 2006 Tom Tykwer
Pledge, The 2000 Sean Penn
Deep Crimson 1996 Arturo Ripstein- Tueurs : Martha Beck et Raymond Fernandez

Psycho 1960 Alfred Hitchcock
Psycho 1998 Gus Van Sant
Rampage 1988 William Friedkin
Resurrection 1999 Russel Mulcahy
Les rivières pourpres 2000 Mathieu Kassovitz
Roberto Succo 2001 Cedric Kahn- Tueur: Roberto Succo
Sadist (ou Profile of Terror) 1963 James Landis- Tueur : Charles Stakweather
Secret Life of Jeffrey Dahmer, The 1993 David Bowen- Tueur : Jeffrey Dahmer
Seul contre tous 1999 Gaspar Noé
Seven 1995 David Fincher
Silence of the Lambs 1990 Jonathan Demme
Stark Raving Mad 1982 Georges Hood- Tueur : Charles Stakweather
Summer of Sam 1999 Spike Lee- Tueur : David Berkowitz
Suspect Zero 2004 Elias Merhige
Switchback 1998 Jeb Stuart
Taking Lives 2002 DJ Caruso
Ted Bundy 2001 Matthew Bright- Tueur : Ted Bundy
Tesis 1996 Alejandro Amenabar
Twisted 2004 Philip Kaufman
Vampire de Dusseldorf, Le 1964 Robert Hossein- Tueur : Peter Kurten
Watcher, The 2000 Joe Charbanic
Zodiac Killer, The 1971 Tom Hanson – Tueur : Le Zodiaque
Zodiac 2007 David Fincher – Tueur : le Zodiaque

Annexe II

Séries télévisuelles américaines portant sur des enquêtes criminelles
(des années 1980 à nos jours)

Beast, The 2009

Boomtown 2002

Bones 2005

Castle 2009

Cold Case 2003

Criminal Minds 2005

CSI : Crime Scene Investigation 2000

CSI : Crime Scene Investigation – Miami 2002

CSI : Crime Scene Investigation – New York 2004

Cracker 1993

Dexter 2006

Homicide : Life on the street 1993

Killing, The 2011

Law and Order 1990

Lie to me 2009

Life 2007

Medium 2005

Mentalist, The 2008

Midsomer murders 1997

Millenium 1996

Monk 2002

NCIS : Naval Criminal Investigative Service 2003

Numbers 2005

NYPD Blue 1993

Shield, The 2002

Twin Peaks 1990

Unsolved Mysteries 1987

Veronica Mars 2004

Waking the dead 2000

Wire, The 2002

X-Files, The 1993