



HAL
open science

Sympathy for the devil: construction médiagénique et médiatisation du tueur en série au XXI^e siècle, quand la narration et la représentation permettent la mythification. De l'étude des productions sérielles et des productions médiatiques dans le processus de mythification du tueur en série

Ines Beda

► **To cite this version:**

Ines Beda. Sympathy for the devil: construction médiagénique et médiatisation du tueur en série au XXI^e siècle, quand la narration et la représentation permettent la mythification. De l'étude des productions sérielles et des productions médiatiques dans le processus de mythification du tueur en série. Sciences de l'information et de la communication. 2023. dumas-04385348

HAL Id: dumas-04385348

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04385348>

Submitted on 10 Jan 2024

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

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

Copyright

Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias, innovation et création

Sympathy for the devil : construction médiagénique et médiatisation du tueur en série au XXI^e siècle, quand la narration et la représentation permettent la mythification

De l'étude des productions sérielles et des productions médiatiques dans le processus de mythification du tueur en série

Responsable de la mention information et communication
Professeur Pascal Froissart

Tuteur universitaire : Bérénice Mariau

Nom, prénom : BEDA Ines

Promotion : 2022-2023

Soutenu le : 22/09/2023

Mention du mémoire : Très bien

Remerciements

La réalisation de ce mémoire n'aurait été possible sans le soutien de plusieurs personnes à qui je voudrais aujourd'hui témoigner toute ma gratitude.

Tout d'abord mes tuteurs, soutiens au fil des mois dans cette réflexion de longue haleine. Bérénice Mariau, ma tutrice universitaire, pour sa disponibilité, ses recommandations avisées et sa méthodologie qui ont su éclairer mon esprit là où il était bloqué. Steven Clerima, mon tuteur professionnel, pour ses conseils précieux qui auront su trouver une résonance juste et particulière, aussi bien dans la sphère privée qu'académique.

Un grand merci à Thierry Devars, pour sa bienveillance, sa pédagogie et son enthousiasme tout au long de cette année aussi riche qu'intense. Cette fin de scolarité n'aurait définitivement pas eu la même saveur.

Remerciements sans faille à ma famille et mes proches qui auront su m'apporter un soutien inébranlable, me rassurer et me témoigner leur confiance au fil des mois tout en supportant et comprenant tant bien que mal mon intérêt macabre et criminel.

Enfin, merci à toutes les personnes qui, de près ou loin, auront témoigné de l'intérêt pour mon travail de réflexion. Vos réactions aussi disproportionnées et disparates soient-elles à l'égard du principal sujet n'auront fait que confirmer ma volonté de rédiger ces futures pages.

Merci.

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	2
INTRODUCTION.....	5
I - Mettre en récit l'extraordinaire : le traitement médiatique du fait divers criminel à travers une mise en série sensationnelle du réel.....	12
1 - Observation chronologique et médiatique de la narration du fait divers criminel.....	12
2 - Penser le phénomène de sérialité à travers la mise en récit fractionnée du fait divers criminel à l'écran.....	18
3 - Procédés narratifs et scénaristiques de la mise en série du fait divers criminel.....	25
II - Le tueur en série, en série : la production sérielle comme reflet et support de la construction et de la représentation médiatique d'un personnage principal charismatique.....	36
1 - Le tueur en série, nouveau « Héros du Mal » : tentative de définition du personnage du tueur en série au sein des productions audiovisuelles.....	36
2 - La sérialité et les procédés narratifs comme éléments de construction du tueur en série : premières pistes de création d'affect de la part du public.....	43
3 - Esthétisme et représentation visuelle : éléments de renforcement et de maintien d'affect auprès du public.....	52
III - Le tueur en série au-delà de la série : construction intermédiatique et évolution d'une personnalité publique en une figure mythique.....	63
1 - Rendre compte de l'amplification et de l'omniprésence médiatique du tueur en série au regard du concept d'intermédialité.....	63

2 - Appréhender le processus de mythification du tueur en série à travers sa construction médiatique.....	70
3 - Alimenter et perpétuer le mythe du tueur en série à travers la production de discours et récits médiatiques annexes.....	78
CONCLUSION.....	85
BIBLIOGRAPHIE.....	90
ANNEXES.....	97
Annexe 1 - Charles Sobhraj sur le plateau de <i>Quelle Époque</i>	97
Annexe 2 - Captures d'écrans d'internautes manifestant un attrait pour des tueurs en série...	97
Annexe 3 - Liste des formats audiovisuels français dédiés au fait divers criminel.....	100
Annexe 4 - Classements et évolutions du marché de la <i>VOD</i> et <i>SVOD</i> en France.....	101
Annexe 5 - Évolutions de la durée des films de 1968 à 2018.....	102
Annexe 6 - Liste des genres audiovisuels fictionnels.....	103
Annexe 7 - Liste des 25 séries les mieux notées de tous les temps.....	104
Annexe 8 - Analyse de l'utilisation du <i>cliffhanger</i> dans notre corpus.....	106
Annexe 9 - Analyse du sensationnalisme dans les scènes de notre corpus.....	109
Annexe 10 - Grille d'analyse sémiologique des affiches de notre corpus.....	113
Annexe 11 - Captures d'écran du compte <i>Instagram</i> de Tahar Rahim.....	116
Annexe 12 - Exemples de comptes fans de l'acteur Evan Peters sur <i>Instagram</i>	117
Annexe 13 - Campagnes publicitaires endossées par l'égérie Tahar Rahim.....	118
Annexe 14 - Exemples de unes de magazine représentées par Evan Peters.....	119
Annexe 15 - Recensement de contenus médiatiques sur les tueurs de notre corpus	120
Annexe 16 - Recensement des surnoms attribués aux principaux tueurs en série.....	121
RÉSUMÉ.....	122
MOTS-CLÉS.....	122

Introduction

Le 21 septembre 2022, la production audiovisuelle éponyme consacrée à la vie du tueur en série Jeffrey Dahmer, *MONSTER: The Jeffrey Dahmer Story* est rendue disponible dans le monde entier sur la plateforme de contenus à la demande *Netflix*. Rapidement, la série de 10 épisodes se hisse parmi le classement des productions les plus regardées sur la plateforme pour arriver à la 3ème place et cumuler plus de 856 millions d'heures de visionnage dans les 28 jours suivants son lancement.¹ Quelques mois plus tard, le 11 février 2023, Léa Salamé reçoit sur le plateau de son émission de talk-show *Quelle Époque !*² Charles Sobhraj dit *Le Serpent*, tueur en série français accusé de l'assassinat d'une trentaine de touristes dans les années 70.

Le tueur en série, bien souvent nommé par anglicisme *serial killer*, se caractérise par la réalisation d'un minimum de « trois meurtres volontaires, dans un intervalle de temps déterminé, et dont la période d'inactivité entre deux meurtres ne doit pas dépasser trente jours »³. Bien que la notion de meurtres soit historique et que les motivations et les profils des tueurs soient divers, le terme *serial killer* voit le jour pour la première fois dans les années 70 à l'initiative de l'agent du FBI Robert Ressler qui travailla sur les plus grandes affaires de criminalités aux Etats-Unis. Dans la majorité des cas le tueur en série n'a aucun lien avec ses victimes et se distingue par un mode opératoire répétitif et singulier permettant alors une identification propre telle une marque de fabrique.

Si cette première définition permet objectivement de dresser le portrait d'une personnalité immorale en proie aux comportements déviants, il semble néanmoins que certains publics développent vis à vis de sa personne un attachement plus ou moins poussé à travers de multiples exemples de démonstration affective. D'une présence répétée lors des procès aux déclarations d'amour et demandes en mariage : les tueurs en série attirent et suscitent l'intérêt et le désir des foules et des *killers groupies*⁴. Cet attrait pour ces derniers ne semble pourtant pas anodin et isolé à quelques cas. En effet, ce phénomène affectif relevable pourtant dès les médiatisations des premiers tueurs en série se voit renforcé avec « l'omniprésence d'Internet

¹ Netflix - Top 10 : <https://top10.netflix.com/>

² Pour plus de détails, voir ANNEXE 1.

³ Hickey, E.W. (1991). *Serial Murderers and Their Victims*. Wadsworth Pub.

⁴ Expression populaire permettant de désigner les *fans* des tueurs en série, majoritairement des femmes, dont l'idolâtrie à l'égard du tueur en série peut s'apparenter à celui d'une célébrité.

et des nouveaux médias »⁵ donnant ainsi naissance à de nouvelles communautés, citons parmi les plus connues la *True Crime Community*, incluant des internautes « fascinés par ces affaires et souvent qualifiés de fans de tueurs en série ou de meurtres de masse »⁶.

Ainsi et au regard de ces différents éléments, nous jugerons bon de recontextualiser les facteurs initiateurs de notre travail de recherche. D'une part l'observation, nous l'avons mentionné précédemment, d'une présence médiatique accrue des tueurs en série, mais également l'observation et la mise en perspective de déclarations affectives et émotionnelles d'internautes à l'égard du principal concerné⁷. Dès lors, les récents éléments exposés semblent mettre en lumière une situation paradoxale. Paradoxe résultant en une sensibilité et un attrait pour l'individu incarnant le fait divers criminel, qui semblent s'entrechoquer avec sa personnalité, ses agissements mais également le récit au sein duquel il s'inscrit. Ces observations successives, vont dès à présent nous permettre d'appréhender notre travail de recherches à travers l'étude de la construction et de la représentation mythique du tueur en série, éléments semblant être intimement liés à son traitement médiatique.

La définition du cadre de recherches théoriques étant ici primordiale, nous délimiterons dès à présent les attendus des prochaines pages et réflexions. Si nous évoquions précédemment l'attrait et l'intérêt supposés du public pour les tueurs en série, nous n'aurons pas les prétentions de tenter d'analyser les ressorts psychologiques qui suscitent cet attachement, fort ou distancé, à l'égard de ces personnalités. De la même manière, et car ces problématiques ne constituent pas notre champ d'expertise, nous ne tenterons pas de questionner l'éthique ou la morale du public dans son attachement apparent. Ici nous tenterons d'aborder et d'adopter une vision distancée sur les différentes mécaniques médiatiques qui pourraient permettre de recontextualiser les raisons d'une acceptation et d'un attachement au tueur en série. Ce questionnement initial sur la perception des tueurs en série ainsi que les délimitations du cadre théorique nous conduisent et permettent de recentrer dans un premier temps nos recherches sur sa représentation au sein des séries audiovisuelles. Ce terrain sera alors amené à être élargi au fil de nos hypothèses afin de tenter de rendre compte de processus médiatiques plus larges.

⁵ Traduit de l'anglais : Barnes, N. (2019). « Killer Folklore: Identity Issues in the True Crime Community ». *Ethnologies*, volume 41 (numéro 1), 153–172. (pp.156). <https://doi.org/10.7202/1069850ar>

⁶ Traduit de l'anglais : *Ibid.* (pp.154).

⁷ Pour plus de détails sur les discours produits à l'égard de tueurs en série, voir ANNEXE 2.

La série audiovisuelle, communément abrégée *série*, tire son origine du roman-feuilleton, genre littéraire caractérisé par une narration en épisodes ayant connu son heure de gloire au XIXe siècle. L'âge d'or du cinéma, un siècle plus tard, renforcera le principe de sérialité en rendant populaire le film à épisodes, ou *serial*, film séquencé en une dizaine d'épisodes diffusés dans la même salle de cinéma en amont d'un long métrage. Aujourd'hui la série s'affirme comme une catégorie audiovisuelle à part entière riche de genres narratifs et de typologies de productions avec des spécificités pourtant communes : un déroulé en plusieurs épisodes d'une durée généralement équivalente et dont le fil conducteur peut-être l'histoire, les personnages ou le thème⁸. Ce principe de narration et ces modes de production sont ainsi exploités à des fins commerciales à grande échelle pouvant s'étaler sur un grand nombre d'heures.

Les séries audiovisuelles comme point de départ et clé d'analyse s'inscrivent dans l'observation d'une époque contemporaine et d'un univers de production toujours plus fort et concurrentiel. Le paysage médiatique actuel ne cesse de se diversifier et de se complexifier avec l'arrivée de nouveaux acteurs entraînant une course aux contenus et à l'exclusivité qui permet alors de questionner le rôle des Industries Culturelles dans la production, la circulation mais également la transformation des représentations. Des représentations audiovisuelles qui permettent de mettre en lumière et à l'écran ce que Philippe Marion nomme la *médiagénie* qui qualifie « la capacité d'un sujet [...] à se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux »⁹. Interroger alors la force de représentation et la potentielle médiagénie de notre sujet principal le tueur en série, ne sera ici pertinent qu'avec l'étude conjointe du média au sein duquel il évolue, la série audiovisuelle. Il nous semblera alors pertinent d'explorer conjointement les propriétés de ce média à travers la théorie de la *médiativité* définissable par « la capacité propre de représenter [...] qu'un média possède quasi ontologiquement »¹⁰ en tant qu'opposition et complémentarité à la médiagénie.

A travers cette étude du traitement du tueur en série au sein de l'espace médiatique, la tentative de compréhension et d'observation d'une représentation médiatique aisément qualifiée d'illégitime en raison du choix de sujet principal. L'occasion également de tenter de

⁸ Carrazé, A. (2007). *Les séries télé*, Paris, Hachette Livre

⁹ Marion, P. (1997). « Narratologie médiatique et médiagénie des récits ». *Le récit médiatique, volume 7*, 61-87. (pp.86). <https://doi.org/10.14428/rec.v7i7.46413>

¹⁰ *Ibid.* (pp.79).

rendre compte d'un phénomène historique en retraçant l'Histoire et les enjeux de représentation du récit au sein duquel s'inscrit et évolue le tueur en série. De manière simultanée, tenter d'appréhender et de comprendre l'augmentation de la proportion de productions médiatiques dédiées aux crimes en série apparues ces dernières années et pouvant, à tort, laisser supposer l'apparition d'un phénomène récent. Une invitation également pour le lecteur à agrandir ces premières réflexions pour tenter d'interroger la représentation ainsi fabriquée au sein de l'espace médiatique et tenter d'observer et de rendre compte de l'imbrication des médias dans la construction d'une figure mythique. Il s'agira alors d'appréhender la série audiovisuelle comme maillon d'un ensemble médiatique créateur et porteur de sens plus large. Repenser alors la présence et l'implication des médias à travers la notion d'*intermédialité* introduite par Jurgen Ernst Müller pour ainsi interroger la représentation et la création de sens qui émergent de ses productions médiatiques. Envisager ainsi et d'après ses écrits, les « relations médiatiques »¹¹ à travers « des processus où il y a des interactions constantes »¹² entre les médias permettant le développement et l'existence d'un ensemble plus complexe et porteur de sens.

Au terme de cette présentation et face à la mise en perspective des différents enjeux abordés, nous pouvons dégager la problématique suivante dans le cadre de notre travail de recherche :

Dans quelles mesures la mise en récit et la représentation de la figure du tueur en série au sein des séries et de l'espace médiatique semblent construire et favoriser un attachement et une mythification de sa personne ?

Afin de répondre à cette problématique, nous avons tenté de dégager trois hypothèses que notre recherche viendra confirmer ou infirmer et qui nous permettront de structurer notre cheminement.

Hypothèse 1 :

La mise en récit et la narration du fait divers criminel semblent se traduire par une production en série des événements à travers une ligne éditoriale sensationnaliste.

¹¹ Müller, J. E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas, volume 10*, 105–134. (pp.112). <https://doi.org/10.7202/024818ar>

¹² *Ibid.* (pp.113).

Hypothèse 2 :

La série serait le format audiovisuel optimal permettant de développer et de représenter à l'écran un profil attractif du personnage du tueur en série, acteur principal du fait divers criminel.

Hypothèse 3 :

Le statut à présent mythique du tueur en série ne serait pas le résultat d'une simple présence dans les séries audiovisuelles mais plutôt celui d'un ensemble médiatique bien plus large et complexe.

Afin de rendre compte de nos hypothèses précédemment citées, nous envisagerons une méthodologie hybride entre références bibliographiques et analyses de corpus audiovisuels définis en amont. Cette méthodologie permettra ainsi de nourrir nos hypothèses tout en structurant notre travail à travers un plan qui sera évoqué dans les prochaines lignes. L'étude des théories propres à l'information communication et à la sphère médiatique nous permettra de mieux décrypter les mécanismes de production médiatique afin de naviguer au sein du terrain que nous avons choisi pour appréhender avec distance les productions et discours existants. Ces derniers seront alors plus facilement lisibles grâce à une grille de lecture facilitée par les écrits. Notre terrain de recherches se concentrant sur les séries audiovisuelles, nous tenterons de mettre en lumière les différentes mécaniques afin de relever les caractéristiques qui permettront d'envisager les pistes de résolution de notre problématique. Nous analyserons également notre corpus principal à travers une pluralité de grilles d'analyses qui nous permettront grâce à leurs spécificités de nourrir tout au long de notre travail de recherche nos hypothèses précédemment évoquées.

Au regard de notre étude, nous avons constitué notre corpus principal à travers la sélection de trois séries mettant en scène et en images la vie et l'affaire d'un tueur en série notoire. Nous tenions dans le cas présent à nous détacher au maximum des récits fictionnels afin de rendre compte autant que possible de la véracité des faits ainsi que de leurs représentations au fil des épisodes. Parallèlement, les trois séries sélectionnées ont toutes été rendues disponibles la même année sur la plateforme de vidéo à la demande *Netflix*. Nous restreindre sur la période de diffusion de ces séries nous permet d'appréhender ces productions comme soumises aux mêmes conditions temporelles de diffusion et de réception de la part des publics. De la même manière, le choix et la restriction d'un tel diffuseur s'explique ici par le potentiel viral des

séries proposées en exclusivité par la plateforme mais également par le rayonnement mondial des différents contenus. Ainsi il était plus évident de privilégier des séries soumises aux mêmes politiques et ayant la même force de diffusion, la plateforme de vidéos à la demande comptabilisant aujourd'hui plus de 238 millions d'abonnés¹³ dans le monde. Ainsi et au terme de ces précisions, notre corpus principal se verra composé dans un premier temps de la série *Le Serpent*¹⁴, cette mini-série relatant l'histoire du tueur en série français Charles Sobhraj et des crimes auxquels il est associé dans les années 70 dans la zone sud-est asiatique. Cette série sera complétée par la première saison de la série d'anthologie¹⁵ *Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer*¹⁶. En dix épisodes, la saison met en scène les 17 assassinats commis par Jeffrey Dahmer ainsi que sa traque dans les années 80 et 90 aux Etats-Unis. Enfin, notre corpus principal inclura le docu-série *Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie*¹⁷ se concentrant sur la traque de l'un des plus célèbres tueur en série américain, Richard Ramirez, aussi connu sous le nom de *Traqueur de la Nuit*. A l'instar des deux séries précédemment citées, cette production nous permettra de mettre en lumière les mécanismes du genre qu'est la *docu-série* à travers les thématiques similaires du fait divers criminel et de la représentation du tueur en série. Cela nous permettra d'aborder les notions de vraisemblance et de mise en récit du fait divers en opposition avec une production de pure reconstitution, car produite sans ajout d'images d'archives.

Dans le cadre de notre travail et afin de mettre en lumière notre problématique et nos hypothèses, nous nous appuyons partiellement sur un corpus périphérique qui viendra alimenter simultanément nos réflexions ainsi que l'analyse de notre corpus principal. S'inscrivant dans notre terrain de recherche, les séries de ce corpus périphérique se voudront représentatives de la pluralité de genres audiovisuels possibles tout en incarnant les séries les plus populaires de ces dernières années auprès du public. Les séries ainsi choisies auront pour objectif de dépeindre les mécanismes de succès ainsi que les ressorts narratifs et

¹³ Le Monde et l'AFP. (2023, 20 juillet). *Netflix a gagné près de six millions de nouveaux abonnés en resserrant la vis sur les abonnements*. Le Monde. Consulté le 25 août 2023 sur https://www.lemonde.fr/pixels/article/2023/07/20/netflix-a-gagne-pres-de-6-millions-de-nouveaux-abonnes-en-resserrant-la-vis-sur-les-abonnements_6182673_4408996.html

¹⁴ *Le Serpent*, (2021). Titre original : *The Serpent*, Richard Warlow & Toby Finlay. Disponible sur Netflix depuis le 2 avril 2021.

¹⁵ Le terme *anthologie* désigne ici une série dans laquelle la structure narrative est identique et répétitive entre les épisodes ou les saisons, sans personnages récurrents.

¹⁶ *Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer*, (2021). Titre original : *Monster: The Jeffrey Dahmer Story*, Ian Brennan et Ryan Murphy. Disponible sur Netflix depuis le 21 septembre 2022.

¹⁷ *Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie*, (2021). Titre original : *Night Stalker: The Hunt for a Serial Killer*, Tiller Russel. Disponible sur Netflix depuis le 13 janvier 2021.

scénaristiques fréquemment utilisés lors de la production et réalisation de séries. Ainsi nous étudierons également au sein de notre travail de recherche certains épisodes des séries *Game of Thrones*¹⁸, *Breaking Bad*¹⁹ et *Peaky Blinders*²⁰.

Pour éprouver au mieux nos hypothèses, nous avons élaboré un plan tripartite qui se voudra représentatif d'une recherche progressive. Ce dernier espérera constituer un intérêt universitaire en étant fondé sur des théories propres à l'information communication ; le tout au prisme d'une vision actualisée grâce à l'étude d'un objet médiatique soumis à la controverse dans le choix et la représentation de son principal sujet.

Nous étudierons premièrement la mise en récit du fait divers criminel à travers sa capacité à se raconter en série de manière sensationnelle. Ce premier point nous permettra de tenter de mettre en évidence les divers procédés permettant de mettre en récit l'extraordinaire dans une logique d'attractivité. Dans un deuxième temps, nous recentrerons notre recherche sur la figure du tueur en série et sa capacité à s'intégrer et à être mis en récit au sein du format sériel. L'étude de l'incarnant principal du fait divers criminel nous amènera alors à tenter de relever la pluralité de procédés permettant à la série de rendre compte d'un personnage principal charismatique. Enfin, nous appréhenderons la représentation de la figure désormais mythique du tueur en série au-delà du format sériel en tentant de rendre compte de son omniprésence médiatique.

¹⁸ *Game of Thrones*, (2011-2019). David Benioff & D. B. Weiss.

¹⁹ *Breaking Bad*, (2008-2013). Vince Gilligan.

²⁰ *Peaky Blinders*, (2013-2022). Steven Knight.

I - Mettre en récit l'extraordinaire : le traitement médiatique du fait divers criminel à travers une mise en série sensationnelle du réel

Rendre compte de la narration du fait divers criminel impose dans un premier temps de rendre compte de cet événement si particulier créant une rupture dans le quotidien. Il s'agira de distinguer préalablement ces caractéristiques pour envisager sa mise en récit et ses particularités. Nous envisagerons ainsi à travers cette première partie les procédés récurrents de son traitement médiatique et de sa mise en récit permettant un potentiel intérêt de la part des publics. Si notre préambule chronologique et historique, dans un besoin de cohérence, sera concentré sur l'observation de traitements médiatiques français ; nous prendrons dans un temps futur la liberté d'élargir nos observations pour tenter de mettre en exergue les processus de mise en récit pouvant manifester un besoin de production fractionné et sensationnel.

1 - Observation chronologique et médiatique de la narration du fait divers criminel

« *Le fait divers intéresse, dérange, indigné ou passionne, mais il laisse rarement indifférent.* »
Annik Dubied, *Les dits et les scènes du fait divers*, 2004

Généralement défini par ce qu'il n'est pas, le fait divers ne semble pas appartenir aux actualités d'ordre politiques, économiques, sociales ou encore culturelles. De plus, il ne semble pas bénéficier du statut professionnel *d'informations* et est bien souvent renvoyé par la sphère journalistique à l'appellation de *chiens écrasés* ou encore de *poubelles de l'information* pour désigner la couverture des faits les moins importants de l'actualité. A ce stade, et sans définition précise, il nous semblera dès lors difficile d'appréhender l'un des éléments de départ de notre travail de recherches. Il faudra attendre 1964 pour que Roland Barthes définisse le fait divers comme un « rebut inorganisé des nouvelles informes [...] désastres, meurtres, enlèvements, agressions, accidents, vols, bizarreries »²¹. Ainsi par définition le fait divers est porteur de scandales, intéressant les publics par son contenu à la fois anormal et choquant et pourtant si simple de compréhension. C'est à travers cette conception et cette tentative de définition du fait divers que nous choisirons d'appréhender notre travail de recherches au fil des prochaines pages. Dans le cadre de notre travail nous choisirons de recentrer nos recherches sur une sous-catégorie du fait divers, le *fait divers*

²¹ Barthes, R. (1964). « Structure du fait divers ». *Essais critiques*, 188-198. (pp.188).

criminel. Regroupant les mêmes caractéristiques que le fait divers général, l'ajout d'une dimension criminelle nous permettra dans un temps futur de recentrer nos recherches en mettant en exergue le récit au sein duquel s'inscrit le tueur en série. Tel un récit, le fait divers criminel parvient à narrer l'innommable comme une mise en spectacle du monde et des Hommes à travers ses « fantômes, rêves et peurs »²². Comme une « mise en intrigue »²³ que Paul Ricoeur compare à un agencement des faits et une mise en ordre des éléments le constituant, le fait divers criminel semble d'ores et déjà par sa structure narrative et son orchestration reposer sur un potentiel de narration et une construction propre permettant son existence et sa diffusion.

Ainsi et à la suite de ces définitions liminaires, nous pouvons considérer que le fait divers criminel ne semble pouvoir exister et être constitué autrement que par sa mise en scène et sa narration. Si cette approche narrative nous semble dès lors mise en avant, nous jugerons alors bon de questionner les relais permettant la médiatisation de ces discours ainsi arrangés. En véritable *événement* provoquant une rupture dans le quotidien des publics, le fait divers criminel semble être avant tout un *événement médiatique* car porté à la connaissance des publics par le relais de récits produits par les médias. Nous pouvons dès lors avancer l'hypothèse que les médias semblent constituer l'une des conditions d'existence du fait divers criminel et de sa représentation. En d'autres termes, les médias construiraient et feraient circuler l'événement en se faisant son écho. En effet, les caractéristiques du fait divers criminel permettraient aisément de susciter l'intérêt des médias en reposant sur ce qu'Arnaud Mercier nomme « les conditions d'émergence médiatique d'un événement »²⁴. Au nombre de cinq, ces conditions réunissent et résument à elles seules l'identité du fait divers criminel : la création d'une rupture dans le quotidien, la présence de victime.s, une intensité émotionnelle, la possibilité pour les journalistes d'accéder aux faits et aux images et enfin la présence d'acteurs sur le terrain qui vont se mobiliser pour faire advenir des événements. En reflétant les caractéristiques ainsi détaillées, le fait divers criminel semble alors par essence même permettre une narration et une construction de l'événement par les médias. En permettant l'émergence de récits et discours, le fait divers criminel par la singularité de l'événement qu'il mettra en avant, semble permettre aux médias d'interpréter le réel tout en lui donnant

²² Barthes, R. (1964). *Op. Cit.* (pp.188).

²³ Ricoeur, P. (1992). « Le retour de l'Événement ». *Mélanges de l'École française de Rome*, tome 104, (numéro 1), 29-35. (pp.29). <https://doi.org/10.3406/mefr.1992.4195>

²⁴ Mercier, A. (2006). « Logiques journalistiques et lecture événementielle des faits d'actualité ». *Hermès, La Revue*, volume 46, 23-35. (pp.26). <https://doi.org/10.4267/2042/24051>

une représentation au sein de l'espace public. L'étude historique et médiatique, bien qu'ici abrégée, du fait divers criminel et de son traitement nous permettra de baliser les limites de notre recherche afin de tenter de mettre en perspective l'héritage du traitement médiatique actuel du fait divers criminel. Ainsi si nous avons pu évoquer les caractéristiques du fait divers criminel, nous choisirons à présent de consacrer les prochaines recherches à son traitement et aux liens qui semblent l'unir à l'écosystème médiatique.

Coïncidant avec l'âge d'or de la presse, le fait divers criminel et sa mise en récit se voient propulser sur le devant de la scène à la fin du XIXe siècle. L'*Affaire Troppmann*, également appelée *Massacre de Pantin* en janvier 1870 marque le tournant de la médiatisation du fait divers criminel en France par la presse. L'assassinat de huit personnes, toutes de la même famille par un jeune mécanicien de 19 ans pour des raisons obscures et toujours méconnues aujourd'hui, assure le succès du quotidien parisien le *Petit Journal*. Le quotidien s'empare de l'histoire et met en scène au fil de ses numéros les grands rebondissements de l'affaire. « En quelques jours son tirage s'envole »²⁵ en capitalisant sur les évolutions et révolutions techniques de l'époque²⁶. Voyant les ventes s'envoler, Alphonse Millaud, alors patron du *Petit Journal*, prend la décision de *feuilletoniser* l'affaire dont la France se passionne alors en séquençant son traitement. Véritable opération de séduction et de fidélisation d'un public demandeur, le quotidien dévoilera au fil des numéros les détails et les dessous de ce fait divers criminel qui passionna la France jusqu'au procès de décembre 1869. L'essor de la presse et du journalisme avec la popularité des quotidiens vont ainsi permettre la médiatisation des faits divers criminel qui finira par constituer ce que Roland Barthes nommera « un témoignage capital de civilisation »²⁷ dans sa manière de rendre compte de notre rapport au monde et aux événements. Si la presse aura su mettre le fait divers criminel sur le devant de la scène de manière accessible en capitalisant sur de faibles coûts de production et de ventes, il semble que la propension naturelle du fait divers criminel à se raconter et à se mettre en scène s'étende au-delà de la pratique journalistique manuscrite. En reposant toujours sur les cinq mêmes conditions d'émergence citées précédemment, nous pouvons alors observer une médiatisation et un traitement du fait divers criminel qui aura su

²⁵ Ambroise-Rendu, A. (2010). « L'affaire Troppmann et la tentation de la fiction ». *Le Temps des médias*, (numéro 14), 47-61. (pp.49). <https://doi.org/10.3917/tm.014.0047>

²⁶ L'apparition successive de la rotative en 1860 et de la linotype en 1880 facilite la composition des textes et permettent d'imprimer à grande échelle dans des délais beaucoup plus courts.

²⁷ Barthes, R. (1964) *Op. Cit.* (pp.189).

quitter une branche médiatique pour en conquérir une autre, le tout au rythme des médias fondateurs de chaque époque.

L'âge d'or de la télévision au milieu du XXe siècle (1945-1975)²⁸ aura ainsi, au même titre que la presse un siècle plus tôt, permis de médiatiser le fait divers criminel avec la particularité nouvelle de l'animer et de le mettre en images. Si la presse, bien que parfois illustrée, reposait essentiellement sur une transmission et une représentation textuelle, la télévision semble alors redessiner la manière et les possibilités de mettre en récit et de partager le fait divers criminel aux publics. Média devenu accessible dans la plupart des foyers, la télévision n'incarne plus le média chargé de véhiculer et de poser sur les événements du monde un regard approbateur et idéalisé. A présent écran et reflet d'un monde dont le « sentiment d'insécurité »²⁹ grandit, la télévision devient dès lors le média privilégié permettant de construire et rendre public le fait divers criminel, aussi sombre et brutal soit-il. Au même titre que l'*Affaire Troppmann* en 1870, l'*Affaire de Bruay-en-Artois* en avril 1972, marque la réelle mise en feuilleton du premier fait divers criminel à la télévision. L'assassinat d'une jeune adolescente dans une région isolée du nord de la France anime et passionne les médias télévisuels au même titre que les publics qui voient en ce crime le parfait fait divers à suivre, jours après jours, dans l'espoir de voir s'éclaircir les zones d'ombres de cette enquête. Rarement une enquête criminelle n'avait autant passionné les français et les chaînes de télévision. La première chaîne d'informations nationale diffusera durant 4 mois pas moins de « 62 sujets dans l'ensemble de ses éditions, soit en moyenne un sujet tous les deux jours. La deuxième chaîne [...] 41 sujets »³⁰. Le fait divers, autrefois relégué à la catégorie d'informations sans importance, semble alors gagner en crédibilité et s'institutionnaliser dans son traitement médiatique et journalistique avec l'adoption par les chaînes de télévision et les journalistes de codes dans la représentation et le traitement des différentes affaires. Non sans conséquences, cette nouvelle manière de raconter l'actualité événementielle a nécessité une réadaptation des cinq conditions d'Arnaud Mercier, désormais réduites au nombre de quatre que propose dorénavant la chercheuse Claire Sécaïl. Ainsi le fait divers criminel à l'ère de

²⁸ Poels, G. (2016). « Télévision : l'invention de l'âge d'or ». *Le Temps des médias*, (numéro 27), 111-123. (pp.111). <https://doi.org/10.3917/tdm.027.0111>

²⁹ « La décision, en 1972, de rendre désormais publiques les statistiques annuelles de la criminalité n'est pas sans incidence sur [...] le déploiement rapide de ce *sentiment d'insécurité* observé par les sociologues et les historiens » citation dans : Sécaïl, C. (2012). « L'essor du fait divers criminel à la télévision française (1950-2010). » *L'information psychiatrique*, volume 88, 51-59. (pp.55). <https://doi.org/10.1684/ipe.2012.0875>

³⁰ *Idem*.

l'hégémonie télévisuelle doit pouvoir reposer sur : la possibilité de suivre chaque événements de l'enquête, la capacité de restituer le microcosme d'un drame, la capacité de recueillir la parole de témoins ou de proches des victimes, et enfin de proposer - *si le temps le permet* - une analyse des enjeux de l'enquête en sollicitant l'avis d'un expert.³¹ Ainsi codifié et établi, le fait divers criminel semble en tout point correspondre aux éléments qui permettent l'identité et le succès de la télévision ; de la possibilité de *suivre chaque événements de l'enquête* grâce au direct à *l'analyse des enjeux* lors des éditions spéciales, le fait divers criminel s'institutionnalise pour devenir dès les années 90 et 2000 un véritable genre audiovisuel à part entière. C'est l'apparition du genre populaire du *true crime*, traduisez « vrai crime », qui se caractérise par sa volonté de rendre compte de faits réels, son nom étant fondé en opposition au *fiction crime*, littéralement « criminalité romanesque ». Véritables témoins de cette légitimation du fait divers à la télévision, nombreux sont les formats télévisés alors dédiés à la mise en perspective et en lumière de ces petites ou grandes affaires. Citons entre autres : *Envoyé Spécial* (1990), *Témoin Numéro Un* (1993), *Faites Entrer l'Accusé* (2000) ou encore *Chocs* (2005)³².

« Le fait divers intéresse, dérange, indigné ou passionne, mais il laisse rarement indifférent »³³ écrira Annik Dubied en 2004. Si à chaque époque ses crimes et à chaque époque son média également : comment appréhender le traitement médiatique du fait divers criminel presque 20 ans plus tard ? La déréglementation progressive de la télévision dès le milieu des années 90³⁴ bouscule la place centrale du petit écran qui régnait jusque-là en maître au sein des foyers. A la jonction entre la montée en qualité des séries audiovisuelles et la diversification des modalités de consommation : la télévision linéaire classique semble perdre de sa puissance hégémonique. Véritables programmes devenus autonomes, les séries deviennent dès la fin des années 2000 les enfants prodiges des Industries Culturelles à travers « une logique éditoriale des marchandises culturelles »³⁵, comme les témoins d'une transition médiatique qui voit émerger un nouveau modèle modifiant et structurant la manière

³¹ Sécail, C. (2012). *Op. Cit.* (pp.55).

³² Pour plus de détails sur les formats audiovisuels français dédiés au fait divers criminel durant les années 90 et 2000, voir ANNEXE 3.

³³ Dubied, A. (2004). Généalogie du fait divers. Dans Dubied, A. *Les dits et les scènes du fait divers* (pp. 17-43). Genève, Librairie Droz.

<https://www.cairn.info/les-dits-et-les-scenes-du-fait-divers--9782600008907-page-17.htm>

³⁴ L'apparition des premières chaînes privées dès le début des années 90 marque ainsi un réel tournant dans l'ordre audiovisuel français.

³⁵ Seguy, F. (2002). « Bernard MIÈGE, Les industries du contenu face à l'ordre informationnel ». *Communication, volume 21*, 291-295. (pp.293). <https://doi.org/10.4000/communication.5644>

de raconter l'Histoire dans une ère médiatique où la fiction semble devenir la norme. Il s'agit alors de repenser la narration du réel tout en conciliant nouvelles consommations des programmes et rentabilité économique, le tout en préservant l'attention du public pour le fait divers qui aura su être prouvée et appréhendée par le passé. La place grandissante du numérique dans les habitudes du quotidien a intrinsèquement permis le détachement progressif des séries de la grille télévisuelle tout en développant de nouveaux modes de consommation de la part des publics. Nouveaux acteurs majoritaires de l'audiovisuel, les plateformes de vidéos à la demande³⁶ - nous abrègerons leurs noms en plateformes *VOD*³⁷ et *SVOD*³⁸ pour la suite de nos pages - ont structuré le marché tout en faisant émerger de nouvelles pratiques de visionnage à travers une consommation délinéarisée des différents contenus proposés. Les publics peuvent désormais quitter le cadre réglé de la télévision pour consommer les programmes de leur choix, de manière autonome et selon leurs envies. Ce double phénomène reposant sur une digitalisation croissante ainsi qu'une multiplication des modalités de consommation laisse alors supposer et entrevoir une modification de la médiatisation et du traitement du fait divers criminel ainsi qu'une évolution dans sa consommation par les publics. En prenant place au sein d'un écosystème médiatique concurrentiel avec la présence d'acteurs numériques redoublant de moyens financiers, le traitement du fait divers criminel se voit soumis à une logique de production économique toujours plus effrénée. Face à des plateformes de *VOD* et *SVOD* pouvant proposer les mêmes typologies de programmes, l'objectif premier est alors de se démarquer à la fois au regard de la quantité de programmes mais également au regard de la qualité grâce à une narration agile. Si nous avons pu précédemment souligner l'intérêt du public pour le fait divers criminel et la capacité des médias à capter et capitaliser sur l'opportunité de cet événement, la médiatisation de ce dernier repose désormais, et plus que jamais, sur une valeur marchande, entraînant inévitablement une situation d'abondance dans la production de contenus. Ainsi nous pouvons avancer l'hypothèse que cette floraison de productions sérielles traitant du fait divers criminel place les publics au sein d'un écosystème médiatique l'incitant à consommer inévitablement plus de productions de ce type. L'offre audiovisuelle semblant alors nourrir de manière continue l'intérêt et l'attention des publics pour le fait divers criminel. Nous pouvons ainsi librement supposer que la série, au même titre que la presse et la télévision des années

³⁶ Pour plus de détails sur l'écosystème des plateformes de *VOD* et *SVOD*, voir ANNEXE 4

³⁷ *VOD* : *Video On Demand*. Plateformes de diffusion permettant aux utilisateurs de profiter de contenus vidéos à la demande à l'unité, en location ou à l'achat.

³⁸ *SVOD* ou *Subscription Video On Demand*. Plateformes de diffusion permettant aux utilisateurs de profiter de contenus vidéos en illimité grâce à un abonnement payant.

auparavant, est devenue aujourd'hui le médium privilégié de la médiatisation du fait divers criminel par sa capacité à répondre aux habitudes de consommation des publics tout en s'intégrant dans un univers médiatique plus complexe.

Bien que cette première analyse chronologique nourrisse notre connaissance du fait divers criminel et son traitement médiatique, il est à l'heure actuelle délicat d'affirmer fermement les réels enjeux de la narration et du traitement du fait divers criminel au sein des séries audiovisuelles. En effet, si les médias tels que la presse et la télévision ont pu nourrir nos premières analyses, la présente hégémonie des plateformes et contenus à la demande nécessite sans doute plus de distance au regard des hypothèses évoquées précédemment. En effet, dans un écosystème médiatique en perpétuel mouvement, le recul nécessaire concernant certaines séries n'est peut-être pas - *à l'heure d'écriture de ces lignes* - suffisant pour affirmer ou non, le rôle central des séries dans la médiatisation du fait divers criminel. Pour autant, et malgré cet avertissement préalable, nous choisirons d'investiguer au sein de ce terrain audiovisuel pour tenter de mettre en lumière les différents éléments chargés de nourrir nos réflexions sur la mise en récit du fait divers criminel et de ses incarnants dans les séries audiovisuelles contemporaines.

2 - Penser le phénomène de sérialité à travers la mise en récit fractionnée du fait divers criminel à l'écran

« Comme aucun autre média actuel, les séries ont la capacité de développer des mondes complexes »

Franck Damour, *Pourquoi regardons-nous les séries télévisées ?*, 2015

Nous avons ainsi tenté dans un premier temps de retracer le caractère historique du traitement médiatique du fait divers criminel tout en distinguant la forme audiovisuelle de la série qui semblerait plus propice à son traitement. De cette observation, nous avons également tenté de refléter les nouvelles habitudes de consommation du fait divers criminel mais aussi plus globalement de la consommation du format de la série audiovisuelle. Suivant ces premières observations nous chercherons maintenant à interroger et à mettre en perspective la forme de l'objet médiatique qu'est la série audiovisuelle en elle-même. En d'autres termes, nous questionnerons dans un premier temps sa matérialité à travers le caractère sériel qu'elle possède pour tenter de distinguer les mécanismes et éléments

permettant à la série d'être le support audiovisuel de prédilection pour mettre en scène le fait divers criminel. Ces premières analyses nous permettront alors dans un second temps d'interroger les mécanismes de la construction de la série qui permettraient d'expliquer sa forte consommation de la part des publics mais également son attachement apparent.

En étudiant dans un premier temps la série dans son aspect matériel, nous pouvons distinguer une construction qui semble reposer sur un schéma narratif identifié permettant une mise en récit facilitée du fait divers criminel au fil des épisodes. Afin de mettre en lumière ces composantes caractéristiques des séries, nous nous appuyerons sur l'analyse d'Algirdas Julien Greimas qui théorisa en 1966³⁹ la notion de *schéma narratif canonique* dans une visée littéraire que nous pourrions alors prendre la liberté d'étendre au champ audiovisuel. Afin de procéder à notre analyse nous pourrions définir cette notion comme un modèle universel de structure d'intrigue ; il faudra alors comprendre ce modèle théorique comme une succession cohérente et organisée d'actions, s'enchaînant logiquement et permettant de narrer et de mener un récit d'un début à une fin. En reposant sur 5 composantes, le schéma narratif canonique se constitue comme ceci : d'une *situation initiale* permettant l'installation de l'environnement dans lequel se déroulera l'événement, un *élément déclencheur* viendra perturber le déroulé du quotidien, menant alors à une première tension dramatique. S'ensuivra des *péripéties* chargées de complexifier le problème alors exposé qui devront permettre un *dénouement* permettant de résoudre la problématique posée par l'élément déclencheur. Le tout découlant sur une *situation finale*, synonyme de retour à la normale pour l'ensemble des individus mêlés à l'événement. Définition et théorisation faite, nous pouvons alors tenter d'étendre cette notion initialement propre aux récits littéraires aux enjeux de représentation que soulève la mise en récit du fait divers criminel dans les séries. En recentrant notre étude sur le fait divers criminel et son traitement, nous pouvons alors constater une adaptation de ce même schéma narratif canonique à travers l'adaptation sérielle du fait divers criminel. En effet, chaque élément constituant le fait divers criminel et son enquête semble pouvoir se refléter dans les 5 composantes de la théorie de A.J. Greimas. La *situation initiale* permettra de rendre compte d'un quotidien sain qui se verra bouleversé par un *élément déclencheur* correspondant au premier meurtre du tueur. Véritable commencement d'une succession de crimes et de *péripéties*, cette composante du schéma se verra également alimentée en parallèle par une traque du tueur par les individus chargés de

³⁹ Greimas, A.J. (1966). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris, Larousse

faire justice et de rétablir l'ordre. Le *dénouement* sera alors représenté par l'arrestation, ou dans d'autres mesures par la condamnation ou la mort du tueur, qui permettra un retour à la normale au travers d'une *situation finale*. Chaque élément semble ainsi trouver sa place dans ce large engrenage pour constituer un ensemble devenant « indispensable à la compréhension et à la production de tout discours qui raconte un événement »⁴⁰.

Ces éléments ainsi identifiés permettent et facilitent par la suite un traitement sériel prédéfini dans la mesure où chaque épisode pourra être consacré à une composante propre du schéma narratif canonique. A l'inverse d'un long-métrage ou d'un documentaire qui traitera l'ensemble du schéma narratif en continu - *dans le cas d'un film unique et non d'une saga* - et de manière unique dans son visionnage, la série offre la particularité de pouvoir séquencer sa production et sa consommation. Ce séquençage ainsi facilité, la série peut alors mettre en récit le fait divers criminel en traitant avec plus de détails et de précision chaque événement pour fournir aux spectateurs un traitement approfondi et immersif de l'affaire. Conjointement, ce séquençage offre la possibilité pour le spectateur de se repérer dans son visionnage et ainsi de situer le cours de l'Histoire et d'envisager à travers sa consommation de la série le déroulé précis des événements. Ainsi le fait divers criminel dans l'enchaînement des événements le constituant semble reposer sur une structure idéale permettant une mise en récit fractionnée et sérielle. Il semble donc tout à fait cohérent et logique que la série, s'appuyant sur un ensemble de codes de narration prédéfinis, puise dans le fait divers criminel une narration propice, presque clé en main.

Si l'enchaînement des événements constitutifs du fait divers criminel semble permettre une approche narrative sérielle facilitée, l'approche temporelle de l'événement peut également et de manière simultanée correspondre à un traitement audiovisuel sériel. En effet, le fait divers criminel, aussi riche de péripéties soit-il, s'illustre par une temporalité marquée et bien souvent étendue, s'étalant dans la majeure partie des cas sur plusieurs années⁴¹. Il semble alors délicat de pouvoir traiter, de manière détaillée, la totalité du fait divers à travers une réalisation audiovisuelle unique comme un long-métrage ou un documentaire qui usent alors bien souvent de l'*ellipse temporelle* afin d'accélérer le récit en passant sous silence certains

⁴⁰ Diguier, L. (1993). Présentation de la problématique. Dans Diguier, L. *Schéma narratif et individualité* (pp. 13-28). Presses Universitaires de France. (pp.15).

<https://www.cairn.info/schema-narratif-et-individualite--9782130453635-page-13.htm>

⁴¹ Au regard de notre corpus, les faits divers criminels relatifs à Jeffrey Dahmer, Richard Ramirez et Charles Sobhraj s'étalent respectivement sur 13 ans, 2 ans et 6 ans.

événements. Ces choix éditoriaux imposent alors de hiérarchiser les éléments constitutifs de l'affaire pour ne laisser à l'écran que les composants attractifs du fait divers afin de répondre aux critères de durée de la majorité de ces formats⁴². Bien qu'une logique d'attractivité s'applique à l'ensemble des productions audiovisuelles et que l'entière des événements ne peut être traitée, la série, par ses épisodes, offre alors la possibilité de fractionner le traitement du fait divers criminel et la multitude de péripéties le constituant jusqu'au dénouement. Le séquençage du fait divers criminel en épisodes distincts peut dès lors faciliter son traitement à travers des épisodes dédiés à des moments majeurs de l'affaire tout en permettant une narration chronologique logique. Ce redécoupage de l'intrigue permet simultanément aux publics un meilleur repérage temporel de l'affaire et du déroulé des différents événements au sein de la série grâce à l'alimentation de leurs *contrats de lecture*. Nous comprendrons cette notion introduite par Eliseo Veron en 1985⁴³ comme une convention stabilisée par l'usage à travers « la mise en scène d'un destinataire [*permettant*] de faire le lien avec les attentes de l'audience »⁴⁴. Créateur d'un lien fort entre le public et la série, ce même contrat permet de baliser et de faciliter la lecture des épisodes auprès des publics en capitalisant sur des mécanismes connus et inscrits dans les usages de consommation de ces derniers. Ainsi, les publics pourront, grâce à leur précédentes expériences de visionnage de séries, anticiper leur lecture séquencée du fait divers criminel. De la même manière que le traitement chronologique et la mise en exergue des événements peuvent être facilités par un traitement sériel, le format fractionné de la série semble ainsi offrir de nombreuses possibilités narratives dans la représentation et l'attention portée aux protagonistes de l'affaire. S'il est plus délicat à travers un long-métrage ou un documentaire de donner la parole à toutes les parties prenantes de l'affaire - *le déroulé naturel de la narration et la lecture de l'oeuvre se verraient alors perturbé* - la série peut, grâce à son format, prioriser une personnalité durant un épisode sans pour autant perturber la lecture grâce à une potentielle indépendance des épisodes. Cette possible multiplication des points de vue offre alors des opportunités de traitement du fait divers criminel grâce à une diversification d'analyses, d'expertises ou encore de témoignages de l'affaire. Le séquençage peut dès lors devenir une solution quant à la possibilité de diversifier le traitement des individus et leur représentation à l'écran.

⁴² La durée moyenne d'un long métrage étant de 2h07 entre 1968 à 2018. Pour plus de détails, voir ANNEXE 5.

⁴³ Veron, E. (1985). « L'analyse du contrat de lecture », *Les médias : expériences et recherches actuelles*, IREP.

⁴⁴ Granier, J. (2011). « Du Contrat de Lecture au Contrat de Conversation ». *Communication & langages*, (numéro 169), 51-62. (pp. 52) <https://doi.org/10.4074/S033615001100305X>

À travers ces différentes caractéristiques ainsi démontrées, nous avons pu appréhender la matérialité de la série et ainsi mieux comprendre l'articulation entre ce format audiovisuel et sa capacité à traiter et à mettre en scène le crime en série. Comme un format de prédilection, la série devient alliée et support de l'événement pour afficher aux yeux des publics l'Histoire dans ses moindres détails. La série semble donc puiser son inspiration et sa narration dans les caractéristiques propres du fait divers criminel pour produire et mettre en scène ses épisodes. A travers sa *médiativité*, la série semble dès lors disposer de propriétés intrinsèques lui permettant de représenter le fait divers au mieux. Pour expliciter cette notion théorique, nous nous baserons sur les écrits de Philippe Marion qui définit ce terme comme « la capacité propre de représenter [...] qu'un média possède quasi ontologiquement »⁴⁵. A travers un caractère inhérent, la série en tant que média posséderait ainsi un aspect singulier lui permettant de traiter et de correspondre au récit qu'elle met en scène, ici le fait divers criminel. Qualité et force propre du média, cette médiativité traduisible par une « sorte d'empreinte génétique »⁴⁶ permettrait ainsi une lecture facilitée en reposant sur des attributs de narration et de représentation propres au format sériel. Cette démonstration des caractéristiques matérielles de la série semble alors, en complément des éléments exposés précédemment, valider l'hypothèse de la prédisposition du format sériel pour la mise en scène et le traitement du fait divers criminel.

En addition de cette prédisposition supposée, il semble que la série ait également une place de choix dans la consommation des publics. Par sa matérialité et les usages qu'elle permet, la série semble être par sa forme, un produit audiovisuel privilégié dans le quotidien et le panorama audiovisuel et médiatique. Produits médiatiques et sujets d'attention depuis une vingtaine d'années, les séries télévisées, désignées depuis par l'appellation commune *séries*, font l'objet de nombreuses recherches pluridisciplinaires couvrant aussi bien les champs de leur production et de leur réception. Nous nous appuyerons au fil des lignes suivantes sur les travaux de Franck Damour⁴⁷ et Clément Combes⁴⁸ afin de mieux comprendre le phénomène

⁴⁵ Marion, P. (1997). *Op. Cit.* (pp.80).

⁴⁶ Marion, P. (1997). *Op. Cit.* (pp.79).

⁴⁷ Damour, F. (2015). « Pourquoi regardons-nous les séries télévisées ? ». *Études*, 81-92. <https://doi.org/10.3917/etu.4216.0081>

⁴⁸ Combes, C. (2015). « Du rendez-vous télé au binge watching : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique ». *Études de communication, volume 44*, 97-114. <https://doi.org/10.4000/edc.6294>

de « sériphilie »⁴⁹ (*ou sériephilie*) tout en appréhendant l'attachement apparent que le public semble entretenir avec le format sériel. Nous prendrons ici la liberté de redéfinir, en nous appuyant sur les recherches des auteurs cités, trois caractéristiques de l'aspect matériel de la série permettant de créer un attachement auprès du public.

Véritable univers indépendants, les séries ont tout d'abord la capacité de *développer des univers complexes* grâce aux nombreux épisodes en leur sein permettant de faire apparaître au yeux des publics des mondes et des narrations capables d'être qualifiées de « comédies humaines contemporaines »⁵⁰. En portant aux yeux des publics des mondes, mais également des univers, des enjeux et des personnages attachants et complexes ; le public a la possibilité le temps d'un visionnage de prendre du recul sur sa propre condition pour en visionner une autre. Une sorte d'intimité permise par la multitude d'épisodes constituant dès lors cette oeuvre collective. Le caractère propre du format par son séquençage permet de mettre en exergue *l'art de la répétition* dont le format audiovisuel manie l'usage. En capitalisant sur les mécaniques de la répétition au fil de ses épisodes, la série parvient à créer avec les publics un affect particulier que Umberto Eco décodait en 1994 dans un article comme une réponse à un « besoin infantile d'entendre encore et toujours la même histoire, d'être consolé par le retour de l'identique »⁵¹. Nous comprendrons alors que ce plaisir provoqué par la répétition peut s'illustrer à travers une trame d'épisode similaire, du générique de début à celui de fin, mais également et plus largement à travers le genre qui constitue le format et dans lequel le public saura se retrouver. Il s'agit dès lors de comprendre cette aspect répétitif comme une « dimension liturgique (mêmes rituels, horaires, déroulement, convention partagées), [qui] assure sans doute un confort au spectateur »⁵². Mais cette capacité à produire une satisfaction grâce à des récits à la fois familiers et innovants dans leur narration ne permet pas de comprendre dans la totalité la qualité des séries audiovisuelles. Il faut dans un dernier temps comprendre *le rapport au temps* du format et son imbrication dans le quotidien des spectateurs. Car le film ou le documentaire se voit par son format unique dans la *quasi* obligation de proposer un visionnage d'un seul tenant, la série elle, offre la double possibilité de se visionner en une fois, on parlera alors de la tendance de *binge-watching*⁵³, ou bien en

⁴⁹ « Néologisme qui nous permettra de qualifier ici *le goût déclaré pour les séries* » citation dans : Glevarec, H. *Le régime de valeur culturel de la sériephilie : plaisir situé et autonomie d'une culture contemporaine*, 2013

⁵⁰ Damour, F. (2015). *Op. Cit.* (pp. 86).

⁵¹ Eco, U. (1994). « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne ». *Réseaux, volume 12* (numéro 68), 9-26, (pp. 15). <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2617>.

⁵² Damour, F. (2015). *Op. Cit.* (pp. 90).

⁵³ On nommera *binge-watching*, la pratique de visionnage consistant à visionner une multitude d'épisodes d'une même série dans un laps de temps réduit.

fractionné. Format s'adaptant aux envies et modes de vie, la série puise sa force matérielle dans son adaptabilité et sa double logique de visionnage permettant de se faire une place dans le quotidien de chacun. En premier lieu la série peut se présenter à travers une logique de « rendez-vous médiatique »⁵⁴ en proposant une grille de diffusion aux spectateurs qui trouvera dans son quotidien le temps de visionner son programme. Véritable ancrage dans le quotidien, l'aspect cérémoniel de cette consommation audiovisuelle se voit alors presque sacralisée entraînant réactions en direct, échanges au sein de la communauté de spectateurs et attente(s) avant le prochain épisode. Néanmoins la série offre également la possibilité de se visionner en différé, laissant alors aux spectateurs le libre choix d'organiser leurs visionnages selon leurs quotidiens et non plus l'inverse.

En définitive nous avons pu observer que la forme narrative de la série mais également sa matérialité semblent permettre non seulement de rendre compte du fait divers criminel ; mais également de favoriser une consommation permettant à chaque individu de développer un affect à l'égard du format, ce dernier s'imbriquant avec brio dans sa consommation personnelle. Si nous avons ainsi pu démontrer successivement que le fait divers criminel et la série semblaient trouver une place de choix dans l'intérêt et les habitudes de consommation des publics, nous pourrions à présent nous questionner sur l'élément commun qui semble alors lier ces deux entités distinctes mais pourtant si liées. Si le format fractionné de la série semble plaire au même titre que le contenu du fait divers criminel : est-il à présent possible d'identifier le mécanisme de narration et de mise en scène du fait divers qui permettrait alors de créer une véritable adhérence et attraction de la part du public, le tout au sein des séries ?

⁵⁴ Combes, C. (2015). *Op. Cit.* (pp. 101).

3 - Procédés narratifs et scénaristiques de la mise en série du fait divers criminel

« *Plus de sexe, plus de violence, et surtout un discours sur la société et la nature humaine
beaucoup moins édulcoré* »

Marjolaine Boutet, *Les séries télévisées sont-elles l'art majeur du xxi^e siècle ?*, 2015

Ainsi, si le fait divers criminel semble prédisposé à être traité en épisodes pour se raconter au travers des séries, comment appréhender à présent sa représentation au sein de l'écosystème audiovisuel ? En préambule, il nous semblera judicieux d'observer et de tenter de déceler les thématiques communes aux séries dont les genres semblent susciter un intérêt et une fidélisation de la part des publics. Quitter cette fois-ci la matérialité du support pour interroger son contenu et tenter d'appréhender la puissance de représentation de ce format. À travers l'étude et la mise en perspective de ressorts narratifs et scénaristiques nous tenterons à présent d'appréhender la représentation du fait divers au sein du format sériel ainsi que les enjeux que ces derniers semblent soulever.

Véritables champs de création, les séries deviennent des imaginaires accessibles grâce à une production de sens, d'émotions et d'interrogations. Les séries donnent à voir et à entrer dans des univers qui seraient inaccessibles sans elles. La multitude d'univers ainsi proposés semble permettre de dresser un riche panorama de l'écosystème audiovisuel, faisant apparaître genres⁵⁵ et sous-genres, classifiant les productions, pour permettre aux spectateurs de se repérer mais aussi de trouver celui qui conviendra le mieux à ses envies de visionnage. Ce repérage entre les genres sera facilité et entretenu par l'*horizon d'attente*, sorte de système de références, de chaque spectateur enrichi de ses précédentes consommations des séries. Dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss définit cette notion comme « l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'oeuvre] relève »⁵⁶ ; ici transposé, le visionnage de séries appartenant à un même genre permettra aux spectateurs de se familiariser avec les éléments constituant la future série. Cette mécanique intellectuelle de projection nous permet alors d'interpréter en amont le contenu d'un programme, faisant passer notre opération de visionnage de l'inconnu au connu. Ainsi « nous cherchons du sens non seulement dans ce que représentent les images que nous voyons, mais dans la catégorie

⁵⁵ Pour plus de détails concernant les genres audiovisuels existants voir ANNEXE 6.

⁵⁶ Jauss, HR. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard

auxquels nous les rattachons »⁵⁷. Or dans un écosystème audiovisuel de plus en plus complexe, rares sont les séries appartenant à un seul genre et les phénomènes d'hybridation, plus ou moins poussés, se multiplient pour formuler des univers et des thèmes toujours plus riches et complexes. Ainsi dans ce flot de productions audiovisuelles, il semble donc nécessaire pour les publics de pouvoir identifier des éléments récurrents, des marques de fabrique, qui auront su s'immiscer dans chacun des genres sériels pour constituer l'identité même de la série.

Ces impératifs de narration imposent de développer et d'user de procédés qui permettront de garantir l'identité de la série tout en répondant à l'impératif de maintien d'une tension narrative chargée de retenir l'attention du spectateur le plus longtemps. Fil conducteur tout au long des épisodes, l'intrigue structure la narration afin de faire progresser l'histoire tout en tentant de maintenir l'attention du spectateur. La maîtrise de l'intrigue se révèle alors primordiale pour « exciter la curiosité, donner à penser, susciter un vif intérêt, remplir d'inquiétude, mais aussi manœuvrer dans l'ombre »⁵⁸. *Climax* ou encore *plot twist*⁵⁹, nombreux sont les anglicismes ayant fait leur apparition dans le langage courant afin de désigner des procédés propres aux productions sérielles. Nous nous intéresserons ici au *cliffhanger*⁶⁰, élément typique de la mise en récit et en série. Sorte de jeu entre la série et le spectateur, le *cliffhanger* « est le suspense, qui suspend justement le spectateur à l'acmé de la tension et l'incite à visionner l'épisode suivant »⁶¹. Élément indissociable des séries, le *cliffhanger* permet de prolonger l'envie de visionnage tout en créant une sorte de besoin et de désir chez le spectateur, brutalement ramené à la réalité après avoir été conduit au sommet de la tension narrative. Bien que de nombreux procédés narratifs soient fréquemment utilisés dans les productions sérielles, notre intérêt se portera sur ce dernier en raison de sa particularité à être exploité au sein des genres les plus populaires auprès des publics comme le révèle notre analyse des genres audiovisuels les plus populaires issus du classement des

⁵⁷ Jost, F. (2012). « La promesse des genres. Comment regardons – nous la télévision ? ». *Revista Rastros Rostros, volume 14* (numéro 27), 25-35. (pp.26). [hal-01796121](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01796121)

⁵⁸ Louveau, M. (2020). Chapitre 4. Résoudre les problèmes liés à l'intrigue. Dans Louveau, M. & Jabon, L. (Dir), *Le petit manuel du script-docteur: L'essentiel pour analyser et améliorer un scénario* (pp. 49-61). Paris, Armand Colin.

⁵⁹ Le *climax* se définit comme le point culminant d'une narration tandis que le *plot twist* s'apparente à un brusque retournement de situation scénaristique.

⁶⁰ Le *cliffhanger* est un terme provenant des *serials*, films en série américains qui s'achevaient sur des scènes au suspense haletant pour amener le spectateur à venir voir la suite au cinéma.

⁶¹ Attimonelli, C. (2015). « Stratégie et bondage du générique : socio-sémiotique de la sérialité audiovisuelle ». *Sociétés, volume 2* (numéro 128), 9-18. <https://doi.org/10.3917/soc.128.0009>

« 25 séries les mieux notées de tous les temps »⁶². Nous choisirons d'étudier ce classement à travers sa capacité à laisser sous-entendre une appréciation de la part des publics en étant témoin des productions les plus visionnées.

L'analyse de ce classement laisse apparaître une réelle dichotomie dans les genres réalisés et proposés aux publics. En première position arrive le genre du *drame* (représentatif de 22 séries), suivi du *thriller* (7 séries) et du genre *policier* (6 séries). Ces genres se placent alors dans le peloton de tête devant la *science-fiction* et la *romance* (respectivement 2 et 1 série.s). Si ce top 3 semble ainsi se détacher par le nombre de séries qu'il contient, il laisse également apparaître une récurrence dans les thèmes et narrations qui permettent d'appréhender la place nécessaire du *cliffhanger* dans les procédés de narration. Le *drame*, genre qui se veut sérieux et réaliste placera en son centre des personnages confrontés à de graves problèmes passionnels ou conflictuels, il suscitera « chez le spectateur des sentiments allant plutôt vers la tristesse, la terreur ou la pitié en jouant sur sa sensibilité »⁶³. De la même manière et favorisant le caractère pathémique⁶⁴ des publics, le *thriller* et le *genre policier* chercheront à maintenir en haleine le spectateur en usant respectivement du « suspens pour créer chez le spectateur un sentiment de tension proche de la peur dans le but de le tenir en haleine »⁶⁵ mais également du processus d'une chasse à l'homme suivant pas à pas les avancées d'une enquête. Les différents thèmes ainsi exposés, le procédé du *cliffhanger* semble donc endosser le rôle du procédé narratif nécessaire pour maintenir cette tension narrative au fil des épisodes. Par prolongement et afin de recentrer notre recherche sur la narration du fait divers criminel, nous pouvons constater que les thèmes abordés dans les séries les mieux notées, et donc visionnées, sont également des thèmes constitutifs du fait divers. En effet des sujets sérieux et graves - et ainsi dramatiques - sont au coeur d'une enquête, laquelle peut provoquer une peur et une forte tension chez le public au travers des étapes nécessaires à sa résolution. Si les thèmes abordés semblent ainsi similaires, il nous semblera pertinent de nous interroger sur la manière dont ces derniers sont mis en scène au fil des épisodes constitutifs de notre corpus principal. En d'autres termes, nous chercherons à mettre en évidence l'utilisation du *cliffhanger* afin de déterminer si la narration du fait divers criminel peut s'apparenter à une narration sérielle représentative des désirs et habitudes de visionnage des publics.

⁶² Pour plus de détails sur la liste complète des 25 séries les mieux notées, voir ANNEXE 7.

⁶³ Paume, F. (2016, 4 avril). *Les genres cinématographiques : comment les reconnaître ?* Retour vers le cinéma. Consulté le 1er juillet 2023 sur <https://retourverslecinema.com/les-genres-cinematographiques/>

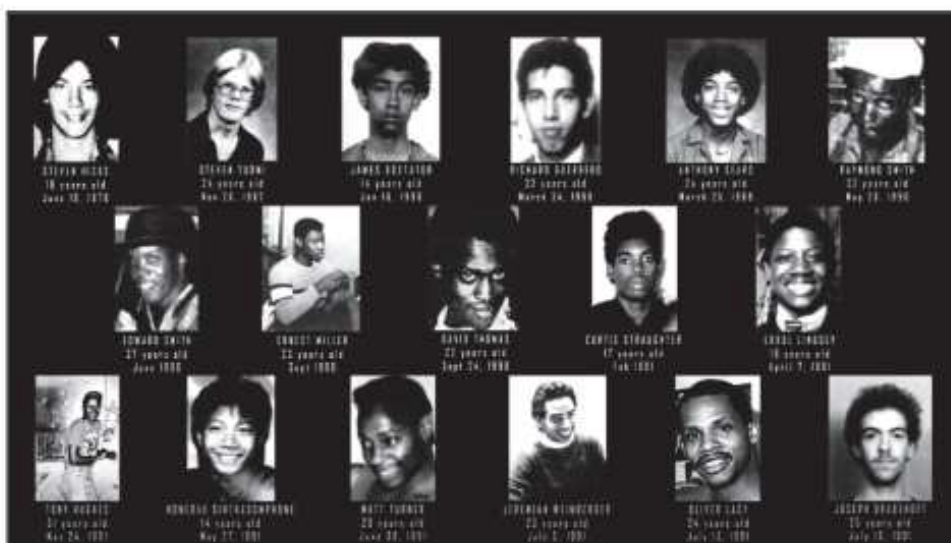
⁶⁴ Le terme *pathémique* renvoie au déclenchement et à l'expression des passions chez le destinataire d'un message.

⁶⁵ Paume, F. (2016, 4 avril). *Idem*.

Notre analyse des différents épisodes⁶⁶ constituant chacune des séries de notre corpus principal nous amène à l'observation suivante : sur les 23 épisodes constitutifs de notre corpus, 14 proposent aux publics un *cliffhanger* à la fin d'un épisode, soit plus de la moitié. Cette part non négligeable nous oblige à nous questionner sur leur utilisation et leur place chronologique, au sein de la série pour tenter de dégager une première tentative de résolution de notre hypothèse sur la manière dont le fait divers criminel, une fois mis en scène et en série, semble constituer un programme privilégié pour les publics. Le recensement et l'analyse des différents épisodes nous permet alors de distinguer des tendances concernant l'utilisation de ce procédé de narration au sein des séries qui constituent le centre de notre analyse jusqu'à présent. Dans un premier temps, le *cliffhanger* semble indissociable du premier épisode de chacune des séries, on parle alors du *pilote*, ce procédé étant observable au sein des 3 programmes étudiés. Sa présence dès la fin du premier épisode permet de garantir, ou du moins de maximiser les chances, de prolongement du visionnage par le public. Au fil des épisodes, le *cliffhanger* aura également une place de choix au milieu de la série. Nous relevons ainsi la présence d'un *cliffhanger* à la fin de l'épisode 2 du docu-série *Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie* (4 épisodes au total), à la fin de l'épisode 5 pour la série *Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer* (10 épisodes au total) et à la fin de l'épisode 4 pour la série *Le Serpent* (8 épisodes au total). Comme une sorte de second souffle, il permet de relancer l'intrigue pour cette fois-ci garantir un visionnage complet de la série. Il semblerait alors difficile pour le public de s'arrêter au milieu de l'affaire, après avoir été si proche du but et de sa résolution. Si le *cliffhanger* semble donc s'installer progressivement au fil des épisodes, son absence doit également être remarquée. Nous releverons ainsi la présence dans nos 3 objets d'étude d'un épisode final neutre d'un point de vue scénaristique, marqué par l'absence de procédé narratif supposé prolonger l'intrigue ou susciter l'intérêt des publics. Nous supposons ici une volonté de rendre compte du fait divers criminel décrit au fil des épisodes de la manière la plus factuelle possible, comme une sorte de conclusion, ou de dénouement si l'on se réfère au *schéma narratif canonique*, supposée clore les différents rebondissements. En effet nous pouvons alors remarquer que les épisodes finaux de notre corpus possèdent la particularité de mettre en lumière le dénouement et la situation actuelle. Sorte de rappel à la réalité, la série quitte alors durant ce dernier épisode le monde de la mise en scène et de la reconstitution pour présenter aux publics la réalité telle qu'elle est vraiment.

⁶⁶ Voir ANNEXE 8 pour l'analyse de l'utilisation du *cliffhanger* au sein de notre corpus audiovisuel.

Illustrations des dernières scènes des séries de notre corpus



Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story
Dieu de pardon, Dieu de vengeance [Saison 1, Episode 10]



Night Stalker: The Hunt For a Serial Killer
Chasse à l'homme [Saison 1, Episode 4]



The Serpent
"Episode 8"[Saison 1, Episode 8]

Ainsi et à l'aide de ces premiers éléments nous pouvons remettre en perspective notre première hypothèse concernant la mise en scène du fait divers criminel. Nous constatons alors que sa mise en scène peut s'apparenter à la mise en scène de contenus populaires et attractifs dans la mesure où l'usage de procédés narratifs propres à la fiction sont employés dans le but de susciter intérêt et envie de visionnage de la part des publics.

Nous prendrons néanmoins du recul au regard de l'épisode final qui, semble-t-il, ne cherchera pas à susciter intérêt et suspense lors du traitement du fait divers criminel. Contrairement aux séries présentées dans le top 25, nous ne retrouvons pas le procédé du *plot twist*, mécanisme largement utilisé lors de l'épisode final d'une fiction pour surprendre le spectateur lors du dénouement. Cet élément différenciant nous amène par la suite à interroger la manière dont sont représentés les éléments constitutifs du fait divers alors mis en scène. En effet, si l'épisode final ne peut être traité avec un retournement de situation, c'est en grande partie car l'affaire, bien réelle et non fictionnelle, est connue du public mais surtout établie. Il semblerait alors délicat, voir contradictoire, de réécrire l'Histoire en modifiant le déroulé des événements ou en repensant une fin alternative et plus extraordinaire dans l'unique but de satisfaire le visionnage du spectateur. Néanmoins, les séries comme toute production culturelle et audiovisuelle doivent répondre à l'impératif de rentabilité et doivent donc maintenir l'attention du public au fil des épisodes. Les séries traitant du fait divers criminel

réel, semblent alors soumises à un double impératif : celui d'une part de narrer une affaire connue du grand public, avec la difficulté de mettre en scène les événements, tout en maintenant d'autre part l'attention du public. Étudié et décrit dans l'ouvrage *La promesse d'une fin*, le feuilleton, et par extension la série, se voit caractérisé « d'objet paradoxal »⁶⁷ chargé de « constamment négocier entre la fermeture et l'ouverture »⁶⁸. Nous comprendrons ici la notion de *fermeture* en mettant en perspective la fin évidente et connue de l'affaire, et donc de la série, qui sera négociée et alimentée par une *ouverture*, relative aux mécanismes propres au traitement du fait divers qui viendra surprendre et enrichir la lecture des publics.

Si nous avons précédemment étudié le procédé du *cliffhanger*, notre regard se portera cette fois-ci sur l'usage du sensationnalisme dans le traitement des éléments et la mise en scène afin de résoudre cette double problématique complexe. Nous définirons ici le sensationnalisme en nous basant sur la définition, littéraire dans un premier temps, de Yoan Vérilhac qui distingue le sensationnalisme comme « l'intégration la plus nette de l'imagination, de la sensation ou de l'émotion »⁶⁹. Il s'agira alors de comprendre et de relever au travers de la production médiatique ce qui semble faire sensation auprès du public afin d'attirer son attention sur le sujet traité. Marjolaine Boutet distingue dans son article *Les séries télévisées sont-elles l'art majeur du xxi^e siècle ?* un réel tournant quant à la représentation des éléments constitutifs des séries dans les années 2000. Enfin reconnues pour leur valeur et leur qualité artistique, notamment grâce à des moyens financiers plus conséquents et de nouvelles maîtrises scénaristiques, les séries osent et mettent à l'écran des sujets et des représentations jusqu'à présent peu visibles sur les médias traditionnels. L'arrivée de la chaîne HBO⁷⁰ marque réellement la naissance de la série à sensation avec un contenu marqué par « plus de sexe, plus de violence, et surtout un discours sur la société et la nature humaine beaucoup moins édulcoré »⁷¹. Dans le cadre de notre recherche nous tenterons dans un premier temps d'observer l'utilisation du sensationnalisme dans les séries constituant notre corpus principal afin de le mettre en perspective l'utilisation d'un tel ressort scénaristique. Dans un second temps, nous tenterons d'effectuer une comparaison avec des

⁶⁷ Goetschel, P., Jost, F. & Tsikounas, M. (2015). « La promesse d'une fin ». *Sociétés & Représentations*, volume 1 (numéro 39), 7-12. (pp.11). <https://doi.org/10.3917/sr.039.0007>

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Vérilhac, Y. (2019). « Déréalisation et sensationnalisme dans le traitement de l'affaire Lindbergh : vers une poétique historique des médias ». *ContEXTES*, volume 24. <https://doi.org/10.4000/contextes.8233>

⁷⁰ HBO ou *Home Box-Office* voit le jour en 1972 aux États-Unis avant d'être rendue accessible en France en 2008.

⁷¹ Boutet, M. (2015). « Les séries télévisées sont-elles l'art majeur du xxi^e siècle ? ». *NECTART* (numéro 1), 107-117. (pp.116). <https://doi.org/10.3917/nect.001.0107>

scènes sensationnelles issues du top 25 des séries les mieux notées pour confirmer notre hypothèse suivante : le fait divers criminel inspirés de faits réels, dans sa représentation au sein des séries, semble exploiter l'aspect sensationnel pour satisfaire le critère de visionnage des publics largement habitués et conditionnés à l'utilisation de ce ressort.

L'étude de notre corpus principal nous permet de mesurer la proportion avec laquelle l'utilisation du sensationnalisme est présente au sein des épisodes. Partant de l'observation de Marjolaine Boutet citée précédemment, nous avons identifié le sensationnalisme des séries de notre corpus en mettant en exergue les éléments sexuels, violents et dérangeants - *dans le sens de provocation d'un inconfort lors du visionnage* - censés susciter une vive réaction chez le public. Nous avons ainsi pris la liberté d'établir une *grille de séquences sensationnelles*⁷² en catégorisant les différents passages nous permettant de mener notre catégorisation et notre analyse. De manière synthétique nous pouvons relever un usage fréquent du sensationnalisme au sein de notre corpus avec une moyenne de 3 scènes sensationnelles par épisodes. La série *Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie* étant le programme en contenant le plus avec une moyenne de 5 scènes par épisode, suivie par *Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer* (4 scènes) et *Le Serpent* (2 scènes). Cette première analyse nous permet alors de progresser dans la résolution de notre hypothèse en constatant qu'en effet, le sensationnalisme semble être un procédé de réalisation fréquemment utilisé dans les séries mettant en scène le fait divers criminel. Il nous semblera alors pertinent de nous intéresser plus en détails à la typologie des scènes sensationnelles apparaissant dans notre corpus principal.

Après avoir effectué une catégorisation des différentes scènes, nous pouvons établir un classement par thématique qui permet de révéler l'usager majoritaire de 3 catégories de scènes : avec 16 mises à l'écran, la *représentation du corps décédé des victimes* est le type de scène le plus représenté. Cette première typologie est suivi par la mise en scène de *violence physique*⁷³ (9 mises à l'écran) ainsi que de scène de *nudité* (6 mises à l'écran). Ce trio se distingue des autres catégories de scènes bien moins représentées telles que la mutilation, la masturbation ou encore l'assassinat (respectivement 4, 3 et 1 mises à l'écran). Ce classement des types de scènes sensationnelles les plus utilisées peut alors nous permettre de recentrer nos analyses sur notre principal objet d'étude en questionnant leur apport lors du traitement

⁷² Voir ANNEXE 9 pour plus de détails sur la grille de catégorisation et d'analyses.

⁷³ Nous catégoriserons ici les scènes de « violences physiques » au sens d'altercation entre 2 individus. Nous distinguons ces scènes de celle de mutilation, qui recouvrent une catégorie à part entière.

du fait divers criminel. Si trois axes majeurs sont ainsi mis en scène, il semble que la majorité de ces scènes ne permettent pas une meilleure compréhension de l'intrigue ou de son dénouement. Nous pouvons ainsi avancer l'idée que ces scènes, dérangeantes dans leur représentation, sont mises à l'écran dans le seul but de susciter une émotion chez le public plutôt que dans une tentative de représentation factuelle de l'affaire.

Ce premier point avancé, nous tenterons maintenant de retrouver ce même sensationnalisme dans le classement des séries les mieux notées afin de relever une similitude dans le traitement des 3 axes majoritaires de notre corpus. Nous choisirons ici 3 séries issues du classement cité précédemment dont les univers principaux sont éloignés afin de tenter de couvrir une pluralité de genres et ainsi de mettre en exergue l'usage du sensationnalisme. Ainsi nous étudierons respectivement les séries de notre corpus périphérique précédemment cité : *Game Of Thrones*⁷⁴, *Breaking Bad*⁷⁵ et *Peaky Blinders*⁷⁶, toutes situées dans le top 5 des séries les mieux notées. Au regard de ces trois productions, nous pouvons relever pour chacune d'entre elle l'usage du sensationnalisme avec la mise en avant des trois thématiques majeures mentionnées précédemment dans notre corpus principal.

Illustrations issues de la série *Game Of Thrones*



Scène de représentation du corps d'une victime



Scène de violence physique



Scène de nudité

Illustrations issues de la série *Breaking Bad*



Scène de représentation du corps d'une victime



Scène de violence physique



Scène de nudité

⁷⁴ *Game of Thrones* : Série appartenant aux genres du drame et de la fantasy

⁷⁵ *Breaking Bad* : Série appartenant aux genres du drame, du thriller, et du policier

⁷⁶ *Peaky Blinders* : Série appartenant au genre du drame historique

Illustrations issues de la série *Peaky Blinders*



Scène de représentation du corps d'une victime



Scène de violence physique



Scène de nudité

Nous pouvons alors constater malgré des genres et des univers différents, l'usage dans les productions sérielles d'une dimension sensationnelle au sein des épisodes en utilisant des procédés scénaristiques déterminés et récurrents. Nous pouvons ainsi tenter de déceler une volonté de réponse aux demandes des publics quant à la manière de mettre en scène des éléments du schéma narratif et en s'inscrivant dans une sorte de tradition du traitement sériel.

La mise en perspective de ces éléments successifs nous permet alors de tenter de formuler une réponse à notre hypothèse au regard de l'usage des différents procédés scénaristiques dans la mise en récit du fait divers criminel. Il semblerait que l'usage récurrent à la fois du *cliffhanger* et du sensationnalisme réponde à des enjeux de formatage de production du produit audiovisuel sériel. A travers un panorama large sur le secteur des séries, nous pouvons établir le fait que les séries incorporent en leur sein des procédés scénaristiques chargés de susciter d'une part une émotion chez le public tout en le fidélisant d'autre part dans sa consommation du produit ainsi diffusé. Au regard de notre recherche sur la mise en série du fait divers criminel, la présence de ces procédés peut nous amener à nous questionner sur les enjeux de sa réception et de la construction d'une opinion publique quant aux éléments constitutifs de l'affaire. En usant des mêmes procédés narratifs et scénaristiques que des séries purement fictionnelles, le fait divers criminel, pourtant inspirés de faits réels semble pouvoir dès lors bénéficier d'une construction médiatique attirante auprès des publics. Ces derniers sera alors, face à une production répondant à ses attentes, mécaniquement attiré et séduit par le contenu proposé.

Nous avons ainsi, au fil de ces premières pages, tenté d'explorer la relation complexe qu'entretient le public avec le fait divers et plus précisément avec son traitement audiovisuel et médiatique. Si nous avons pu mettre en lumière l'intérêt presque historique des publics

pour le fait divers, cet intérêt n'a semble-t-il jamais diminué avec le temps. À l'inverse, la multiplication des moyens de production et de consommation de son traitement semble avoir orienté les publics dans une consommation croissante correspondant à ses besoins et habitudes de visionnage. Le format sériel semble alors avoir trouvé sa place dans un écosystème, pourtant de plus en plus complexe, en tissant des liens privilégiés avec les spectateurs. A cette relation presque intime, sa matérialité, nous l'avons vu ensemble, correspond en tout point au sujet qu'il choisit de mettre en lumière. A ce premier aspect matériel s'ajoute alors un contenu habilement mis en scène pour cultiver un désir de visionnage, une fidélité mais également un intérêt croissant de la part du public. En somme, si l'intérêt des publics pour le fait divers criminel pouvait au premier abord questionner, il nous semblera à présent légitime de l'appréhender aux regards des différents arguments successivement exposés comme une habile construction médiatique. Cet intérêt ainsi décortiqué et dévoilé, nous pouvons à présent recentrer notre étude en tentant d'interroger l'élément central de notre recherche. Véritable incarnant à la fois du fait divers criminel et de sa production audiovisuelle sérielle, le tueur en série se voit désigner comme personnage central et représentatif de l'affaire. Interroger l'attachement apparent des publics à son histoire mais également à sa personne nécessitera alors d'appréhender sa construction médiatique à travers sa mise en scène, mais également sa capacité à revêtir à première vue plusieurs dénominations. Entre *personnage principal* et *méchant*, le tueur en série n'en reste pas moins un incarnant aux multiples visages dont la personnalité ne cesse de susciter l'intérêt et d'occuper une place grandissante au sein de l'espace public.

II - Le tueur en série, en série : la production sérielle comme reflet et support de la construction et de la représentation médiatique d'un personnage principal charismatique

Afin de recentrer notre étude, nous choisirons à présent d'appréhender et d'étudier l'espace médiatique au sein duquel l'élément central de notre recherche semble évoluer et se représenter de la manière la plus optimale possible. Il s'agira à présent d'interroger le format de la série et ses caractéristiques comme permettant la représentation et le développement du tueur en série à l'écran. Tenter de rendre compte de l'imbrication entre le tueur en série et sa mise en récit sérielle comme un ensemble créateur d'un affect complexe auprès des publics. Le tueur en série en se dévoilant au fil des épisodes, laisse apparaître un personnage aux contours troubles, défiant et fascinant les publics. Afin de rendre compte de ce caractère mêlant attirance et méfiance, il nous semblera dans un premier temps nécessaire de (re)définir ce personnage présent à l'écran afin de baliser et de faire progresser notre recherche. En étudiant par la suite les différents procédés narratifs ainsi que les critères d'esthétisme et de représentation présents au sein du format sériel, nous envisagerons la série comme miroir de la construction et de la personnalité du tueur en série.

1 - Le tueur en série, nouveau « Héros du Mal » : tentative de définition du personnage du tueur en série au sein des productions audiovisuelles

« Cela suppose de commencer par redéfinir la nature même de cet être partenaire du lien qu'est le personnage de série, dans son étrange particularité »

Sabine Chalvon-Demersay, *Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée*, 2011

Si nous avons pu appréhender en amont l'intérêt que semblent avoir les publics à l'égard du fait divers criminel et en particulier de son traitement audiovisuel sériel, il nous semblera à présent pertinent de recentrer notre recherche sur l'élément central du fait divers criminel à travers l'étude de son incarnant principal. Interroger alors la figure du tueur en série au sein des programmes sériels impose dans un premier temps d'appréhender son statut et sa place au sein de la production. Au cours des prochaines pages nous chercherons alors à définir, ou du moins à distinguer, le statut du tueur en série dans les séries audiovisuelles. Nous envisagerons alors la présence d'un personnage complexe nous invitant à repenser les

frontières et les catégories traditionnelles des personnages de séries afin de pouvoir rendre compte de son caractère à la fois glissant et multiple qui semble dès lors complexifier la narration et la perception de sa personne.

Véritable actant principal de la série, le tueur en série endosse dès lors et de façon évidente la fonction de *personnage principal*. Jean-Pierre Esquenazi en 2010⁷⁷, relevait dans son ouvrage deux fonctions à la fois distinctes et complémentaires permettant de définir et de reconnaître un personnage principal au sein d'oeuvres fictionnelles. Par définition ce dernier se devait alors de constituer à la fois l'*objet* et le *sujet* de l'histoire. Si nous apercevons ici la parfaite illustration du tueur en série en tant que personnage principal d'une série, l'intrigue évoluant et se structurant autour de lui, il nous faudra à présent chercher à appréhender le caractère de cette notion de personnage principal et ce que statut semble impliquer. Par abus de langage, le terme de *personnage principal* se voit souvent assimilé à celui de *héros* comme l'ont avancé Pierre Glaudes et Yves Reuter dans leur ouvrage *Personnage et histoire littéraire*⁷⁸ en 1990. Le manque de précision et l'utilisation indifférenciée des deux termes, aurait ainsi entraîné une confusion quant au statut des protagonistes⁷⁹ d'une fiction, perturbant alors la lecture, la catégorisation et *in fine* la réception des différents personnages constitutifs des oeuvres. Afin de rendre compte et d'appréhender au mieux le statut du tueur en série au sein des séries, la mise en perspective de ces notions nous semble alors être la porte d'entrée de notre catégorisation afin de pouvoir tenter de rendre compte dans un temps futur de sa représentation. Il s'agira alors d'appréhender la notion de personnage principal comme indépendante de celle de héros, tout en envisageant les potentielles représentations alternatives du personnage principal au sein des fictions. Le panorama exposé par Marc Tourret concernant les typologies de héros existants nous permet dans un premier temps de dégager, toutes catégories confondues, les caractéristiques constitutives de ce statut. Personnage, généralement principal, mis en valeur par ses actes exceptionnels, le héros « est censé avoir accompli un exploit extraordinaire au service d'une communauté. Son engagement physique l'a conduit au dépassement de lui-même, au péril parfois de sa vie. »⁸⁰ Alors porté et représenté par des valeurs « de courage, d'honneur, de commandement »⁸¹, le

⁷⁷ Esquenazi, JP. (2010). *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?* Paris, Éditions Armand Colin

⁷⁸ Glaudes, P. et Reuter, Y. (1990). *Personnages et histoire littéraire*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail

⁷⁹ Nous définirons comme protagoniste le personnage principal d'une fiction.

⁸⁰ Tourret, M. (2011). « Qu'est-ce qu'un héros ? ». *Inflexions* (numéro 16), 95-103. (pp.95). <https://doi.org/10.3917/infle.016.0095>

⁸¹ *Ibid.* (pp.100).

héros ne cherche pas pour autant la reconnaissance de son acte extraordinaire, l'humilité faisant partie intégrante des « valeurs qu'il défend »⁸². Le héros dans son développement narratif semble donc se constituer grâce à un triptyque - *un personnage, un acte et une mémoire* - qui entretient et anime le *topos* de l'action héroïque afin d'alimenter la puissance de sa représentation au sein de la fiction.

Si ces premières pistes de définition, essentiellement fondées sur un modèle littéraire, nous permettent de pouvoir définir le héros à travers une conception large et universelle ; notre terrain de recherche nécessite sans doute une tentative de reformulation et de précision de ces éléments pour correspondre au mieux à la figure que nous souhaitons appréhender. Comme l'évoque Sabine Chalvon-Demersay, « le héros de série télévisée relève peut-être d'une catégorie spéciale »⁸³. En effet, en évoluant à travers un média propre, le héros de fiction sérielle en tant que personnage principal, possède un mode de représentation différenciant dans sa capacité à se développer, s'articuler et se présenter au public. Sa présence constante et évolutive au fil des épisodes et des saisons lui offre « une manière spécifique, différente et nouvelle de s'immiscer dans la vie des spectateurs »⁸⁴. Si les représentations et les évolutions semblent ainsi se multiplier en s'inscrivant également dans la multiplication des représentations et formats possibles, il semble que les valeurs traditionnelles du héros évoquées précédemment continuent pourtant d'être identifiables au sein des séries comme le relève Northrop Frye⁸⁵ à travers une catégorisation des modes fictionnels et de ses actants. En effet, en distinguant cinq modes distincts et propres aux séries, le théoricien canadien met en avant le *mode mimétique élevé* pouvant permettre un parallèle avec la construction du héros traditionnel. Selon Northrop Frye ce mode fictionnel inclus « les fictions qui mettent en scène le récit d'un héros supérieur en degré aux autres hommes, mais pas à leur événement »⁸⁶. En somme, nous pouvons ici retrouver les particularités d'un être qui serait supérieur à la grande majorité des Hommes grâce à des qualités rares au sein d'un écosystème commun. Nous considérerons ainsi que la notion littéraire et historique du héros semble se prolonger et se retranscrire au sein des fictions sérielles. Sa catégorisation serait donc constante peu importe le média en reposant sur des attributs identifiés et définis, permettant une perception unanime du personnage.

⁸² Tourret, M. (2011). *Op. Cit.* (pp.96).

⁸³ Chalvon-Demersay, S. (2011). « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée ». *Réseaux* (numéro 165), 181-214. (pp.183). <https://doi.org/10.3917/res.165.0181>

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Frye, N. (1969). *Anatomie de la critique*, Gallimard

⁸⁶ *Idem.*

Définitions faites, il nous semble à présent évident que le terme de héros, renvoyant inévitablement à des actions valeureuses, ne peut ici s'appliquer dans notre tentative de désignation du tueur en série. Dans une tentative de dénomination basée sur une opposition lexicale, pourrait-on alors le qualifier d'*anti-héros* ? Pour répondre à cette question il sera alors peut-être plus judicieux de prendre du recul sur les possibles représentations alternatives du personnage principal au sein des séries pour tenter de trouver un nominatif permettant de pouvoir le désigner. Comme précédemment évoqué, les séries évoluent aujourd'hui dans un contexte et un univers médiatique et audiovisuel en pleine effervescence. Si les typologies de séries se multiplient en mélangeant les genres, croisant les intrigues, déroutant les publics, les personnages principaux de ces productions s'adaptent et évoluent au même titre. Ainsi la majorité des séries à partir des années 2000 ne présentent plus au sein de leurs épisodes un personnage principal héroïque « intangible, monolithique, clairement défini, et dont le destin est lié à ce qu'il est de toute éternité »⁸⁷. Il faut ainsi comprendre à travers cette observation de François Jost que la notion linéaire et littéraire du héros ne semble plus faire foi dans un écosystème sériel aussi complexe, se devant alors de proposer aux publics des personnages principaux avec plus de densité et d'intrigues personnelles. La mise en avant d'aspects jusque là inexplorés dans la psychologie et le développement du personnage principal en tant que héros, semble conduire à la mise en scène de la figure controversée de l'*anti-héros*. Sorte de héros malgré lui, la figure de l'*anti-héros* semble placer en son centre un personnage dont le banal héroïsme serait à la portée de tous en ne présentant aucune qualités extraordinaires qui pourraient faire de lui un être d'exception. Plus encore, Nikol Dziub avance, toujours dans un contexte d'analyse médiatique et audiovisuel, que la figure de l'*anti-héros* provoquerait un sentiment à la fois de rejet et d'admiration chez le spectateur⁸⁸. Rejet d'une part face à sa médiocrité et son incapacité à accomplir des actions concrètes ; admiration d'autre part avec un attachement résultant du « talent des auteurs qui réussissent à broser des personnages attachants, complexes »⁸⁹ au fil des épisodes, et parfois même des saisons. Car là réside également la force des *anti-héros* de séries, leur personnalité complexe, leur force et leur faille constituent un ensemble que le spectateur sera amené à découvrir et à comprendre dans sa totalité sur une période longue. Conjointement, cette période étendue sera l'opportunité d'accompagner l'*anti-héros* à travers la résolution de sa quête, comme seule condition de son

⁸⁷ Jost, F. (2018). « Éditorial ». *Télévision*, (numéro 9), 7. (pp.7). <https://doi.org/10.3917/telev.009.0007>

⁸⁸ Dziub, N. (2018). « Hannah Horvarth (*Girls*), ou la fabrique d'une (anti-)héroïne sérielle ». *Télévision* (numéro 9), 161-177. <https://doi.org/10.3917/telev.009.0161>

⁸⁹ Damour, F. (2015). *Op. Cit.* (pp.85).

accomplissement total et personnel. Ainsi la réalisation d'actions jugées comme déplorables et immorales ne seront alors que des étapes nécessaires dans l'accomplissement de sa quête. En conclusion, l'anti-héros semble osciller entre le Bien et le Mal, en étant caractérisé par une ambivalence lui permettant de se mouvoir et d'alterner les personnalités pour mener à bien sa volonté tout en offrant aux spectateurs une figure complète et complexe.

Dans une démarche visant à nuancer l'appellation d'anti-héros qui serait sémantiquement réductrice - le préfixe [anti-] impliquant l'absence totale de qualités morales héroïques - François Jost dans son ouvrage *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*⁹⁰ tente de mettre en perspective les éléments qui construisent ces personnages questionnant sans cesse la frontière entre le Bien et le Mal. Cette nouvelle typologie de personnages de fiction alors nommés *nouveaux méchants* par l'auteur - en opposition aux anciens gentils - semble permettre une redéfinition de la notion d'anti-héros en proposant une justification et une explication aux actes, la plupart du temps violents, alors réalisés par les protagonistes. François Jost avance alors l'hypothèse d'une violence justifiée par une morale individuelle. Comme seul moyen de résolution, la violence et la réalisation d'actes jugés immoraux seraient *in fine* les seules solutions permettant aux protagonistes de rétablir un ordre bouleversé. Peu regardant de l'acte commis, François Jost évoque alors « la suprématie d'une morale naturelle sur l'état de droit »⁹¹ où la morale des *méchants* relève en réalité d'une logique et d'une philosophie utilitariste⁹² à l'égard d'une communauté au sein de laquelle ces derniers ne se sentent pas à leur place. Ainsi, François Jost semble dresser le portrait d'une nouvelle catégorie d'anti-héros, de nouveaux méchants, réalisant des actes immoraux mais possédant une certaine valeur morale quant à leur réalisation. Cette conception laisse ainsi entrevoir une distinction avec la figure de l'anti-héros, vulgairement réduite à un individu médiocre, en faisant alors entrer en considération le jugement subjectif et les valeurs de chacun.

Au sein de ce cadre théorique complexe, il semble délicat de trouver une place pour le tueur en série dans les figures définies jusqu'à présent. En effet, ce dernier offre à voir plusieurs aspects de chacune des catégories de personnages définies précédemment sans totalement

⁹⁰ Jost, F. (2015). *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*. Paris, Bayard

⁹¹ *Ibid.* (pp.72).

⁹² François Jost définit la philosophie utilitariste comme une doctrine encourageant l'action personnelle tant que cette dernière permet de maximiser le bien-être collectif.

s'inclure dans l'une d'elle. A la fois personnage principal avec une histoire centrée autour de sa personne, il pourrait avoir l'étoffe d'un anti-héros en répondant à une construction narrative qui inviterait les publics à observer son développement complexe à travers sa tentative de résolution de quête grâce au *Mal*. Pour autant, le tueur en série ne semble à aucun moment ni aspect de sa vie rejoindre le *Bien* en étant ramené à sa condition humaine. Peut-on alors envisager l'approche de François Jost pour qualifier le tueur en série de *nouveau méchant* ? Indéniablement, le tueur en série mène à la vue du monde la réalisation d'actes condamnables et violents au même titre que les méchants de série. Or l'attention doit être portée dans ce cas là au motif de ses actions qui résultent chez le tueur en série en un simple plaisir personnel et arbitraire. Là apparaît la grande différenciation entre le tueur en série et le méchant de série dont le dernier semble remplir une quête et servir une cause par le biais de la violence.

Comment qualifier dès lors une figure ne semblant ni appartenir à la catégorie des héros, ni à sa catégorie contraire et ses variations ? Il nous semblera dans le cas présent alors légitime de tenter de faire émerger notre propre terminologie afin que cette dernière puisse, dans le cadre de notre recherche, se vouloir représentative de notre objet d'étude. En nous appuyant sur les précédents travaux et leurs définitions, nous chercherons à mettre en perspective le caractère ambivalent du tueur en série dans son développement et dans l'accomplissement de ses actes. Nous proposerons ainsi la figure du *héros du Mal* afin de décrire pour les prochaines pages et pour la suite de notre recherche l'incarnation du tueur en série dans les productions audiovisuelles sérielles. Cette tentative de redéfinition trouve sa composition dans la volonté de puiser dans les nombreuses pistes précédentes les éléments permettant de reconstituer sa figure à la fois figée par ses actes et pour autant évolutive au sein de l'objet d'étude qu'est la série. Nous avons à travers l'appellation *héros du Mal* souhaité rendre compte du caractère triomphal des tueurs en série dans l'accomplissement du Mal. Sorte de personnage supérieur aux autres hommes par sa propension à faire souffrir et tuer sans ressentir de peine ou de remords, le tueur en série semble se détacher par une insensibilité qui se distingue des personnages traditionnels, plus enclins à laisser transparaître leurs sentiments. Par ailleurs, le tueur en série peut sembler s'apparenter à un héros dans sa capacité supérieure d'une part à concevoir avec précision, et imagination, une violence morbide, mais également dans sa capacité à l'exécuter avec réussite de manière répétitive et régulière ; du moins jusqu'à son arrestation et procès. Or, si le tueur en série peut, avec recul et parcimonie, s'apparenter sur certains points à la figure du héros, ses actions ne résultent que très rarement d'un motif

teinté d'Humanité dont la finalité le sert lui ou plus largement la communauté comme nous avons pu le constater à travers la figure du méchant. Guidé par une volonté personnelle dont lui seul pourra tirer satisfaction, le tueur en série semble s'affranchir de toute morale ou vertu. Il apparaît ainsi comme animé et guidé par sa seule volonté d'effectuer des actions du *Mal*, peu importe les conséquences et les aboutissements. Au regard de ces éléments, nous privilégierons ainsi l'écriture du Mal avec une majuscule significative nous permettant de mettre en exergue le caractère global des actions réalisées. Cette accentuation spécifique nous permet de souligner d'une part son caractère contraire à un principe moral tout en offrant à cet univers une propension à couvrir un large panorama d'actions possibles et réalisées. Personnage principal au service d'un *Mal* triomphant et de ses propres envies, le tueur en série semble alors évoluer et se retranscrire comme un individu supérieur par sa capacité à évoluer sans se préoccuper d'un ensemble de dogmes moraux.

Nous pouvons ainsi à l'issue de cette tentative de désignation observer le caractère complexe du tueur en série au sein des productions sérielles criminelles. La difficulté de rendre compte de sa figure au sein des séries semble intrinsèquement témoigner de la difficulté à appréhender sa posture et sa construction. Envisager ainsi ses caractéristiques au regard des figures fictionnelles archétypales nous permet alors d'interroger sa construction au fil des épisodes mais également en leur sein. La tentative de définition de sa figure si spécifique et complexe nous amène maintenant à interroger sa construction à l'écran mais surtout à considérer la série comme la production permettant de rendre compte au mieux de ses différentes caractéristiques, aussi ambiguës soient-elles. A travers un effet de miroir obscur, la série semble alors refléter le protagoniste qu'elle met en scène tout en permettant une narration capable de balayer sa complexité.

2 - La sérialité et les procédés narratifs comme éléments de construction du tueur en série : premières pistes de création d'affect de la part du public

« *Les antagonistes de séries ne sont pas nés méchants, ils le sont devenus, et c'est cette transformation qui nous passionne* »

François Jost, *Les nouveaux méchants*, 2015

Comme évoqué précédemment et bien que le tueur en série semble occuper un statut complexe à identifier au sein des séries, il n'en reste pas moins le personnage principal autour duquel l'intrigue se structure et évolue au fil des épisodes. Observer la présence du tueur en série à l'écran relève alors de s'interroger sur la certaine dualité quant à sa représentation en tant que *héros du Mal*, qui semble pour autant posséder la capacité de créer un affect auprès du public. Il s'agira alors de nous interroger sur la manière dont ce personnage principal arrive à trouver sa place en se construisant au sein de la série mais également auprès des publics qui pourront témoigner d'une potentielle appréciation à son égard. Nous émettrons l'hypothèse que le format même de la série ainsi que les procédés narratifs en son sein permettent de construire et de mettre en récit le tueur en série afin de rendre compte d'un personnage pouvant créer un sentiment d'attachement et un affect de la part du public.

En préambule nous avons pu observer et relever les qualités intrinsèques de la série dans sa capacité à représenter le fait divers criminel. Pour autant, il nous semblera à présent pertinent de prolonger l'analyse de ce point en le recentrant cette fois-ci sur l'incarnant principal de notre objet d'étude. Tenter à présent de faire le parallèle entre le format sériel et le tueur en série qui semblent se correspondre dans leur format et leur narration. Bien qu'il s'agisse de deux entités pourtant bien distinctes, ces dernières se confondraient pour pouvoir évoluer simultanément, la chercheuse Beate Ochsner met ainsi en évidence au sujet de la série audiovisuelle un « phénomène de sérialité qui approche le *modus operandi* d'un tueur en série »⁹³. Outre la récurrence du terme *série* présent dans les deux cas, la série semble s'installer à travers une récurrence millimétrée, ponctuant les quotidiens, à la façon du tueur en série dont les crimes ponctuent également le cours des événements. Similairement et afin de décrire ce lien entre tueurs en série et productions sérielles, Serge Chazal relève un ensemble de comportements équivalents tels que « la compulsion, la frustration, la répétition,

⁹³ Ochsner, B. (2003). Le serial killer : un nouveau héros populaire et médiatique ? Dans Alavoine, B. (Dir), *Douleurs, souffrances et peines : figures du héros populaires et médiatiques* (pp. 247-263). Université de Lleida. (pp.247)

la fidélité (aux victimes, aux auteurs, aux genres...) »⁹⁴ que semblent partager les tueurs en série et les amateurs de productions sérielles dans leur consommation du produit. Si nous avons ainsi pu observer la potentielle analogie entre le tueur en série et le format sériel, nous pointerons à présent la nécessité de rendre de ce personnage principal à travers un développement minutieux qui nous permettra d’appréhender sa construction au sein de la série.

François Jost déclarait quant à l’importance de s’attarder sur le développement du personnage principal que « l’attachement des téléspectateurs aux séries tient beaucoup à leur attachement au héros »⁹⁵. Il convient donc de comprendre, toute proportion gardée, que la réussite d’une série repose en grande partie grâce à la représentation et à l’évolution de son personnage principal. Élément central et point d’accroche des spectateurs, il semble posséder une sorte de force et de responsabilité naturelle que Sarah Sepulchre, synthétisant dans son ouvrage⁹⁶ les écrits de Pierre Glaudes et d’Yves Reuter, distingue à travers 3 rôles centraux : le personnage principal est un *marqueur typologique*, un *organisateur textuel* mais également un *lieu d’investissement*. Il faudra comprendre à travers ces 3 distinctions la capacité du personnage principal à d’une part distinguer la série des autres formats possibles, mais également à prendre en charge l’organisation du récit tout en endossant le poids d’une idéologie, au sens de représentation du monde. Véritable pierre angulaire du contenu, le personnage principal devient central et indissociable de la réussite d’une production. Nous remarquerons ainsi en nous appuyant à nouveau sur le top 25 des séries les plus regardées que les personnages principaux des séries présentées sont dans la grande majorité des personnages complexes et denses⁹⁷ par leur personnalité ou par les intrigues qu’ils subissent ou auxquelles ils prennent part. Notons également leur présence régulière au fil des saisons, comme une justification de leur importance quant au déroulé de la série et sa continuité. Dès lors il s’avère essentiel, mais également complexe, de devoir fournir aux spectateurs la vision la plus enrichie possible du personnage principal, en grande partie caution de l’intérêt du public pour une série. Dans

⁹⁴ Chazal, S. (1997). « Meurtre et sérialité : l’émergence du serial killer dans la culture médiatique américaine ». *Études littéraires*, volume 30 (numéro 1), 71–79. (pp.72). <https://doi.org/10.7202/501189ar>

⁹⁵ Jost, F. (2011). Quelle est notre relation au héros ? Dans Jost, F. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* (pp. 17-24). Paris, CNRS Éditions. (pp.17). <https://www.cairn.info/de-quoi-les-series-americaines-sont-elles--9782271072061-page-17.htm>

⁹⁶ Sepulchre, S. (2017). Chapitre 4. Le personnage en série. Dans Sepulchre, S. *Décoder les séries télévisées* (pp. 115-162). Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur. <https://doi.org/10.3917/dbu.sepul.2017.01.0115>

⁹⁷ Citons à titre d’exemples l’intrigue sur les origines biologiques de Jon Snow dans la série *Game of Thrones* ou encore sur le mystère quant aux origines des pouvoirs surnaturels de Eleven dans la série *Stranger Things*.

le cadre de notre recherche nous pouvons dès lors appréhender la capacité des mécanismes narratifs et scénaristiques des séries dans leur capacité à mettre en scène un personnage principal immoral, *héros du Mal*, auquel les publics pourront s'attacher et qui permettra de garantir *in fine*, le succès de la série et l'attachement aux personnages.

Le format sériel, nous l'avons démontré, possède les qualités nécessaires pour narrer une intrigue en offrant aux spectateurs des éléments fragmentés mis en scène de manière à se prolonger dans le temps. Nous relevons ici le premier élément de réponse à notre questionnement avancé précédemment. La durée étendue, intrinsèquement liée au format sériel, semble être partie intégrante et clé de résolution pour les productions dans la tentative d'offrir aux publics un personnage principal auquel ils pourront s'attacher. En effet, en étant présent tout au long des épisodes, le personnage principal, ici le tueur en série, développe une posture de récurrence facilitant drastiquement son assimilation auprès des publics. Hervé Glevarec et Thibaut de Saint Maurice emploie à ce titre le terme « d'hyper-centralité du personnage »⁹⁸ pour qualifier cette récurrence créatrice « du lien que les spectateurs gardent avec lui [*le personnage principal*] tout au long des épisodes »⁹⁹. La formule presque mathématique semble alors assez simple ici : au plus le personnage principal apparaît au fil des épisodes, au plus les publics semblent s'y attacher. Pour autant, suffit-il d'être régulièrement présent à l'écran pour être attachant, ou du moins accepté, notamment dans la représentation d'un *héros du Mal* ?

Face à cette interrogation, le format sériel semble offrir une piste de résolution grâce à sa capacité à présenter aux publics un panorama élargi et détaillé de son personnage principal. D'épisodes en épisodes, ce dernier semble gagner en épaisseur et en complexité au travers des différents aspects de sa vie ou de sa personnalité qui seront explorés et mis à l'écran successivement. Le personnage du tueur en série semble parfaitement s'intégrer et correspondre à cette mécanique visant à proposer aux publics le portrait d'un personnage qui saura se complexifier au fil des épisodes. Comme François Jost aura pu le souligner « ils [*les antagonistes de séries*] ne sont pas nés méchants, ils le sont devenus, et c'est cette transformation qui nous passionne »¹⁰⁰. C'est dans cette déclaration que nous puiserons notre argumentaire visant à mettre en lumière la capacité des séries à proposer au fil des épisodes un portrait de plus en plus enrichi du tueur en série, laissant apparaître son passé mais

⁹⁸ Glevarec, H. & de Saint Maurice, T. (2017). « Élargir la vie : les séries contemporaines ». *Le Débat* (numéro 194), 181-191. <https://doi.org/10.3917/deba.194.0181>

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Jost, F. (2015). *Op. Cit.*

également les événements qui l'ont construit. Nous observerons ici les séries de notre corpus pour tenter de mettre en évidence les recours narratifs renvoyant au passé de chacun des tueurs en série. Au sein de la série *Le Serpent*, l'intrigue, essentiellement centrée sur les ruses employés par Charles Sobhraj pour tuer et dérober ses victimes ainsi que sa course poursuite effrénée avec la police, ne met que rarement à l'écran des éléments concernant sa vie passée et personnelle. Bien que disséminés au fil des épisodes, il faudra attendre la *quasi* fin de la saison pour connaître avec plus de précision les détails de sa vie et les raisons de certains de ses actes. La scène de son entrevue avec sa mère portera à la connaissance du public l'enfance délaissée de Charles mais également sa relation conflictuelle avec sa mère¹⁰¹. De surcroît, sa relation amoureuse parfois tumultueuse avec sa femme Monique, occupant pourtant l'écran depuis le premier épisode, semble s'expliquer lors de l'annonce de sa paternité à la suite de son premier mariage quelques années auparavant¹⁰². Nous pouvons relever un procédé similaire dans le docu-série *Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie* avec les révélations tardives concernant les conditions de vie et l'enfance de Richard Ramirez. C'est au cours du dernier épisode que le passé chaotique du jeune homme est révélé, notamment avec le témoignage du policier en charge de l'affaire : « pratiquement tout ce qui pouvait empoisonner un enfant faisait partie de sa vie »¹⁰³. C'est à la suite de cette déclaration que nous prenons connaissance de son passé au sein d'une famille plongée dans une violence permanente ainsi que son addiction très jeune à de nombreuses drogues dures telles que la cocaïne et l'héroïne. Accompagnées de photos d'archives de sa jeunesse, ses révélations semblent apporter ici une meilleure compréhension de ses actes et de ses inspirations narrées tout au long des épisodes. Nous pouvons relever par exemple son attrait pour le satanisme qui semble être expliqué par le traitement infligé par son père qui, lorsqu'il le réprimandait, « l'attachait à une croix du cimetière la nuit »¹⁰⁴. Si le type de productions étudié est ici différent, force est de constater que le procédé narratif reste équivalent quant à la construction et à la mise en récit du tueur en série. Les informations personnelles ainsi dévoilées en fin de saison rendent compte dans les deux cas d'une révélation sur la vie antérieure du tueur en série jusque là masquée ou très peu dévoilée. Comme une tentative de résolution et d'explication rationnelle qui permettrait, non pas d'accepter, mais de mieux comprendre les actes narrés tout au long de la saison. Une prise de recul sur le personnage mais également sur l'ensemble des épisodes qui pourrait alors forcer une nouvelle réception

¹⁰¹ Épisode 7 [Saison 1, Épisode 7] Dans *Le Serpent*

¹⁰² Épisode 6 [Saison 1, Épisode 6] Dans *Le Serpent*

¹⁰³ Chasse à l'homme [Saison 1, Épisode 4] Dans *The Night Stalker : the hunt for a serial killer*

¹⁰⁴ Chasse à l'homme [Saison 1, Épisode 4] Dans *The Night Stalker : the hunt for a serial killer*

de la part des publics au regard des événements mais également du tueur en série. La troisième série de notre corpus relève d'une stratégie narrative différente bien que cette dernière semble nous conduire, nous le verrons, à une observation similaire. C'est cette fois-ci au fil des épisodes de la série *Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer* que des éléments relatifs à son passé sont mis à la connaissance du public. De son enfance marquée par la tentative de suicide de sa mère¹⁰⁵, à ses années lycée rythmées par les railleries de ses camarades¹⁰⁶, tout en passant par la découverte de son homosexualité¹⁰⁷ et du rejet des autres hommes hétérosexuels¹⁰⁸, les épisodes narrent et dessinent la vie et la construction tumultueuse du jeune homme jusqu'à la réalisation de son premier crime. Si ce choix narratif dénote avec les deux premières séries de notre corpus, il n'en reste pas moins l'occasion de dresser la personnalité du tueur en série en fournissant un portrait plus complexe et étoffé. En progressant dans la perception de sa personnalité, notamment à l'aide de *flashbacks*¹⁰⁹, les éléments construisant et déterminant son profil psychologique et sa construction sociale permettent aux publics d'appréhender progressivement le personnage principal tout en envisageant un potentiel recul face aux événements se déroulant au fil des épisodes. Ainsi nous avons pu observer et relever les procédés narratifs chargés de contextualiser l'évolution et le profil du tueur en série au sein des épisodes. Cette construction narrative et scénaristique semble dans un premier temps servir la cause du tueur en série, comme une sorte de plaidoyer, il s'agit ici d'expliquer aux publics les raisons de ses actes et de permettre de comprendre les raisons qui le pousse à agir à travers une construction permettant de rendre compte de « ses motivations, ses rituels, son fétichisme »¹¹⁰. Ces premières observations nous permettent ainsi d'appréhender et de refléter la *transformation passionnante* du tueur en série évoquée précédemment par François Jost pour permettre la complexification du personnage principal afin de rendre sa figure fascinante et créatrice de liens avec les publics au fil des épisodes.

Pour autant, les indications personnelles sur la vie du tueur en série ne sont pas les seuls éléments pouvant être apportés au sein de la narration d'un personnage plus complexe dans

¹⁰⁵ Ne me laisse pas [Saison 1, Épisode 2] Dans *Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story*

¹⁰⁶ Faire un Dahmer [Saison 1, Épisode 3] Dans *Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story*

¹⁰⁷ La boîte d'un bon garçon [Saison 1, Épisode 4] Dans *Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story*

¹⁰⁸ Faire un Dahmer [Saison 1, Épisode 3] Dans *Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story*

¹⁰⁹ Larousse. (2023). Flash-backs. Dans *Le Larousse* : « Plan ou séquence d'un film montrant une action antérieure à l'événement représenté. »

¹¹⁰ Damour, F. (2018). « Mindhunter, la fascination pour le serial killer ». *Études* (numéro 3), 105-106. (pp.106). <https://doi.org/10.3917/etu.4247.0105>

l'optique de renforcer cet attachement avec les publics. En effet, les possibilités d'hybridation des genres semblent apparaître comme une autre pratique narrative permettant de complexifier le personnage principal afin de lui apporter plus de profondeur et ainsi de garantir son développement et sa construction pas à pas. Le journaliste culturel et chroniqueur de séries Benoit Lagane déclarait à ce titre sur *France Inter* « le mélange des genres, cela offre plusieurs possibilités narratives, un moyen de mélanger l'horreur au *polar* par exemple, en passant par fois même par la *teen-serie* »¹¹¹. Ainsi, mélanger les genres et les inspirations pourrait permettre de proposer d'une part des intrigues plus sophistiquées mais également, et cela en découle, des personnages plus complexes. Nous relevons en effet dans le top 25 des séries les mieux notées¹¹² une moyenne de deux genres distincts par série - *le maximum étant de 4* - qui semble ainsi témoigner de cette volonté de complexifier l'intrigue pour quitter le genre unique. Nous pouvons dès à présent et à la suite de ce constat envisager ce même mélange des genres dans la construction narrative des tueurs en série de notre corpus. L'occasion ici de tenter de relever une pluralité de genres associés au tueur en série qui lui permettraient alors dans sa construction à l'écran d'apparaître comme un personnage complexe mais surtout complet. Nous choisirons dans ce cas précis d'étudier les séries *Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer* et *Le Serpent*, ces dernières se voulant comme des reconstitutions de faits réels où l'acteur incarne un tueur en série par un jeu résultant de choix narratifs et scénaristiques. Le docu-série *Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie* constitué de témoignages et d'images d'archives nous semble être dans le cas de cette analyse, une production qui ne serait pas en mesure de répondre à notre questionnement. Au terme de l'étude des deux séries citées, nous pouvons être en mesure de relever des scènes mettant en scène le tueur en série et pouvant être assimilé à 3 genres distincts : *l'horreur*, la *romance* mais également le *thriller*. Nous releverons les genres cités à travers des définitions théoriques qui seront étayées par des illustrations issues des séries de notre corpus.

Caractérisée par une « très vive impression, physique ou psychique, éprouvée par quelqu'un à la vue ou à l'idée d'une chose affreuse, repoussante »¹¹³ *l'horreur* apparaît dans les deux séries de notre corpus. Qu'il s'agisse de la tentative d'assassinat de Jeffrey Dahmer en prison ou de l'excès de violence de Charles Sobhraj à l'encontre de son ami et bras droit Ajay Chowdhury,

¹¹¹ Lagane, B. (Producteur). (4 juin 2022). *Tueur en séries...en séries ?* [Podcast] France Inter. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-effet-miroir/l-effet-miroir-du-samedi-04-juin-2022-5118096>

¹¹² Pour plus de détails, voir ANNEXE 5.

¹¹³ Larousse. (2023). Horreur. Dans *Le Larousse*

la reconstitution de ces scènes particulièrement dérangeantes caractérisées par la vision du sang nous permet de relever le genre horrifique au sein de notre corpus.

Illustrations du genre horrifique dans notre corpus principal



Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story
Le croque-mitaine [Saison 1, Episode 9]



The Serpent
"Episode 4" [Saison 1, Episode 4]

La *romance* quant à elle se verra recentrée sur les relations et l'évolution de l'histoire sentimentale entre deux personnes. Nous pouvons en effet suivre la relation entre Jeffrey Dahmer et Tony Hughes à travers leurs rendez-vous amoureux. Le mariage et la relation amoureuse entre Charles Sobhraj et sa première femme est également mise en scène au sein de la série.

Illustrations de la romance dans notre corpus principal



Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story
Passé sous silence [Saison 1, Episode 6]



The Serpent
"Episode 6" [Saison 1, Episode 6]

Enfin le *thriller* en poussant le suspense à son paroxysme apporte une tension narrative supplémentaire. En effet, en proposant à sa voisine un sandwich confectionné par ses soins, Jeffrey Dahmer place le spectateur dans une situation d'inconfort, ce dernier étant à présent connu pour ses habitudes relevant du cannibalisme. La tension sera alors atteinte avec la mise en scène d'un temps d'hésitation de la part de sa voisine. Dans la série *Le Serpent*, la même tension narrative pourra être perçue à travers la proposition de cocktail de la part de Charles

Sobhraj ; ce dernier étant à présent connu pour droguer ses victimes en leur faisant ingérer une forte dose de médicament dans des boissons.

Illustrations du thriller dans notre corpus principal



Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story
Cassandre [Saison 1, Episode 7]



The Serpent
"Episode 5" [Saison 1, Episode 5]

A travers ces scènes explorant les différents genres, le tueur en série semble être mis en scène et construit de manière à retranscrire la palette d'émotions multiples qu'il peut être amené à ressentir en tant que personnage principal. Le représenter ainsi semble alors renforcer notre argumentaire sur la nécessité de rendre compte de la complexité d'un personnage principal au travers de différents procédés narratifs et scénaristiques, première étape dans la création d'un lien de familiarité puis d'attachement avec les publics.

Pour autant, nous pouvons dès à présent nous interroger sur la finalité de ces procédés narratifs évoqués jusqu'à présent à l'égard du public. Si nous avons préalablement identifié ces procédés comme garants du développement complet du personnage, il nous semblera pertinent de s'interroger sur la manière dont ces mêmes informations construisent et semblent, tout proportion gardée, valoriser la figure du tueur en série au fil des épisodes. Ces apports multiples sur la personnalité du tueur en série semblent *in fine* dépeindre la personnalité d'un personnage complexe et fragile. En mettant en avant son passé, la plupart du temps tumultueux en proie aux drames, Maha Dramchini évoque à juste titre « une souffrance existentielle et une solitude affective, ainsi qu'un manque de repères, notamment familiaux »¹¹⁴. Le tueur en série semble ainsi se construire auprès des publics comme un personnage presque victime de sa condition. Un conditionnement dès l'enfance et durant les années de sa vie qui résulte d'une forme de souffrance individuelle presque injuste et imméritée si l'on reprend les termes de Beate Ochsner qui accentue cette idée en précisant que cette dernière doit être « violente, maximale et brusque, et, surtout, spectaculaire, elle

¹¹⁴ Dramchini, M. (2021). « L'héroïsation de l'immoralité dans les séries TV ». *Multitudes* (numéro 84), 173-175. (pp.173). <https://doi.org/10.3917/mult.084.0173>

doit nous sauter aux yeux, parce que : *Souffrir est bien, montrer qu'on souffre est mieux* »¹¹⁵. Faire voir mais surtout faire comprendre la dite souffrance du personnage de manière sérieuse au fil des épisodes marque alors un tournant dans la construction de ce personnage principal, *héros du Mal*, vis à vis d'un public qui appréhendera et pourra alors s'attacher à un être qui peut se rapprocher d'un *homme comme un autre*. Cette idée d'individu *lambda* peut d'autant plus être renforcée avec, nous l'avons démontré, la multiplication des facettes de sa personnalité résultant d'une multiplication des genres narratifs. Découvrir la vie d'un tueur en série et sa personnalité éloignée de ses meurtres semblent ainsi renforcer cette vision normative de l'individu. François Jost indiquait par ailleurs dans son ouvrage la capacité de ces *méchants de séries* à dévoiler leur part plus intime, normative et sensible une fois détachés de leurs actes immoraux « ils ne sont pas méchants partout, dans toutes les sphères de leur vie privée et publique »¹¹⁶.

Si tous ces éléments mis bout à bout semblent construire et entretenir un attachement et une représentation presque acceptable du tueur en série, quelles réceptions sur les publics qui visionnent les épisodes ? Si ces derniers peuvent s'attacher à la figure du personnage principal, il semblerait qu'ils peuvent également développer un affect à son égard à l'issue de cette construction narrative. A travers une théorie de « projection-identification »,¹¹⁷ Edgar Morin, cité par François Jost dans son ouvrage de 2015, décortique cette idée d'attachement aux héros de fiction, même controversés, en s'appuyant sur la participation affective du spectateur lors de son visionnage. Rarement totale, cette *projection-identification* résulte de la capacité du public à projeter ses émotions, angoisses, peurs, envies tout en s'identifiant au personnage à travers son passé, son histoire ou toute ressemblance avec lui. De cette projection-identification résulte alors un possible rapprochement entre le spectateur et le personnage principal via une relation d'empathie « qui est une compréhension de ses intentions » ou via une relation de sympathie « qui sous-tend un attachement plus personnel ». Ainsi, la construction du tueur en série au fil des épisodes et par les procédés narratifs visant à représenter un personnage complexe et complet semble créer et renforcer un attachement à son égard. Pour autant, Edgar Morin le distingue et le souligne fortement, la projection-identification dans un personnage n'est pas complète et totale, quand bien même

¹¹⁵ Ochsner, B. (2003). *Op. Cit.* (pp.249).

¹¹⁶ Jost, F. (2015). *Op. Cit.*

¹¹⁷ Jost, F. (2015). *Op. Cit.*

un spectateur comprendrait un personnage, son approbation n'est pas garantie. Au delà de l'approbation, l'attachement est parfois inexistant ou très peu apparent.

En ayant pu mettre en exergue, au terme d'études de terrain et de ressources théoriques, les liens entre le format sériel et la construction affective d'un personnage principal, cette limite semble alors nous orienter vers de nouvelles perspectives à prendre en compte quant à l'attachement potentiel des publics à l'égard du tueur en série. Il apparaît maintenant comme fondé le postulat mettant la construction narrative d'un tueur en série au centre d'une création de liens entre les publics et son personnage principal, aussi malsain soit-il. Pour autant, nous choisirons à présent de dépasser cette vision presque matérielle de la construction du tueur en série pour interroger à présent sa représentation à l'écran. Si la construction narrative ne semble à elle seule pas suffire dans la création d'un potentiel attachement des publics, faut-il à présent reconsidérer la présence à l'écran du tueur en série à travers sa représentation ? Interroger cette fois-ci la représentation visuelle de son personnage dans l'environnement sériel et dépasser le stade de l'individu comme actant d'une intrigue mais l'envisager à présent comme spectacle et mise en lumière d'un événement.

3 - Esthétisme et représentation visuelle : éléments de renforcement et de maintien d'affect auprès du public

« Des personnalités très largement connues, familières à des millions de personnes et, dans certains cas, investies de forts sentiments d'attachement »

Nathalie Heinich, *La consommation de la célébrité*, 2011

Nous avons précédemment tenté d'interroger et de comprendre les mécanismes permettant la création d'un potentiel d'affect de la part du public à l'égard du tueur en série au sein des fictions sérielles. A travers une première approche que l'on pourra qualifier de narrative, l'affect à l'égard dudit personnage semble reposer sur un ensemble de procédés propres à la série chargés de construire le personnage afin de proposer une figure plus acceptable et attachante aux yeux des publics. Pour autant et face aux limites que semble mettre en lumière cette première approche, nous tenterons à présent d'enrichir notre étude en interrogeant cette fois-ci une approche visuelle en portant notre réflexion sur l'incarnation et la représentation du tueur en série à l'écran. Nous émettrons alors l'hypothèse d'un affect rendu possible grâce à des procédés visuels reposant sur un travail esthétique de mise en

image du tueur en série. Appréhender désormais l'aspect esthétique de sa représentation pour tenter de déceler les ressorts additionnels d'une construction médiatique chargée de créer, ou bien de renforcer, l'affect des publics vis à vis d'un personnage et dans le cadre de notre recherche, du tueur en série.

En préambule et afin d'interroger la notion d'esthétisme au fil des prochaines pages, il nous semblera pertinent dans un premier temps de définir ce concept afin d'en saisir son importance et sa valeur au sein de la fiction. L'esthétisme selon Vincent Jouve se qualifie par « le plaisir suscité par la dimension artistique d'un objet »¹¹⁸. Il nous faut donc appréhender dès à présent ce concept à travers un caractère représentatif, presque performatif, qui exprimera sa singularité dans sa capacité à susciter une émotion positive, un plaisir, à l'égard de celui qui regarde. Dans le cadre de notre travail, nous chercherons alors à interroger l'esthétisme de la représentation du tueur en série pour comprendre et interroger la création de ce *plaisir* auprès des publics, porte d'entrée de la création d'un affect. Pour tenter de rattacher la notion d'esthétisme à la fiction, nous nous appuierons sur les propos de Frederic Jameson qui, en 1991, pour souligner le rôle fondamental de l'esthétisme dans la création de sens déclarait que « les signes esthétiques servent à programmer le spectateur »¹¹⁹. Ainsi nous comprendrons et envisagerons l'esthétisme et la représentation visuelle comme nécessaires dans la création et le développement d'une production sérielle d'une part mais également dans la représentation des éléments la constituant. Ces premiers éléments théoriques permettent alors d'initier notre hypothèse sur la nécessité d'une représentation esthétique dans la création d'un affect chez les publics, quand bien même l'objet traité ne semble pas relever d'une acceptation émotionnelle évidente et normative. Le critique littéraire Boris Tomachevski affirmait déjà un siècle plus tôt que « l'auteur d'une fiction peut susciter la sympathie à l'égard de personnages au comportement douteux, car le rapport émotionnel qui existe entre le destinataire et le héros relève de la construction esthétique de la fiction ».¹²⁰ Il semblerait donc que la forme et la représentation l'emportent sur l'idéologie et les principes initialement avancés par les récepteurs de la fictions sérielle à la suite de procédés de mise en scène. En soulevant des enjeux cruciaux dans la représentation à travers la création d'une

¹¹⁸ Wagner, F. (2019). « De la force d'attraction des récits de fiction. Entretien avec Vincent Jouve ». *Cahiers de Narratologie* (numéro 36). (pp.5). <http://journals.openedition.org/narratologie/10136>

¹¹⁹ Jameson, F. (1989). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Beaux-Arts de Paris.

¹²⁰ Jouve, V. (1998). L'image-personnage. Dans Jouve, V. *L'effet-personnage dans le roman* (pp. 40-55). Presses Universitaires de France. (pp.43).

<https://www.cairn.info/l-effet-personnage-dans-le-roman--9782130442707-page-40.htm>

dimension affective et ainsi une fidélisation de la part des publics, la notion d'esthétisme nous conduit alors à nous interroger sur son caractère prédominant au sein des fictions sérielles mettant en scène et en image le tueur en série. Tenter alors de distinguer les éléments constitutifs de cette véritable valeur visuelle nous permettra ainsi de déceler avec plus de précision le processus de création d'affect relevant dans ce cadre d'un plaisir qui semble construit sur des ressorts de perception auprès des publics.

Nous débuterons notre analyse à travers une première approche sémiologique des affiches promotionnelles officielles des séries de notre corpus. Point de départ et premier élément d'une fiction, l'affiche promotionnelle endosse un rôle majeur quant à la construction visuelle et aux attentes des publics vis à vis d'une production. Présente en premier lieu pour incarner la fiction à travers une visée artistique et commerciale, cette dernière « occupe toujours le premier rang sur la ligne de front, bien avant la sortie »¹²¹. Dans un deuxième temps, il sera également nécessaire d'appréhender ces affiches comme jouant « un rôle d'accompagnement et d'annonce pour renseigner le public sur le type de contenu »¹²². Gérard Genette théorise cette idée d'accompagnement en attribuant à ces productions annexes et détachées de l'oeuvre principale le rôle de *paratexte*. Il s'agit alors de comprendre ce nouveau rôle comme étant constitué de « signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire »¹²³. Étudier les affiches de séries à travers cette fonction nous permet alors de les envisager comme pouvant orienter et déterminer « dans une large mesure l'horizon d'attente du lecteur, et donc la réception de l'oeuvre »¹²⁴. A la suite de ces premières théorisations quant au rôle et à la fonction des affiches de productions sérielles, nous tenterons à présent d'analyser la première représentation du tueur au série proposée aux publics dans les prochaines lignes.

¹²¹ Racine, C. (1989). « L'affiche de cinéma, miroir du film ». *24 images* (numéro 42), 41–45. (pp. 41). <https://id.erudit.org/iderudit/22430ac>

¹²² Mariau, B. (2019). « Analyser l'objet médiatique au regard de ses relations transtextuelles : le cas du documentaire ». *Communication & langages* (numéro 202), 67-81. (pp. 69). <https://doi.org/10.3917/comla1.202.0067>

¹²³ Genette, G. (1992). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil. (pp. 10).

¹²⁴ *Ibid.* (pp. 12).

Affiches promotionnelles des séries de notre corpus principal



The Serpent



Night Stalker: The Hunt For a Serial Killer



Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story

Nous avons élaboré notre analyse sémiologique en nous basant sur la grille d'analyse fournie par Thierry Devars au sein du cours d'*Analyse Sémiologique des Médias*¹²⁵ dispensé durant l'année. Nous choisissons ici de concentrer notre analyse sur la représentation du tueur en série, sujet principal de notre recherche. À travers l'étude de sa représentation, nous nous interrogerons alors sur les ressorts permettant de rendre compte de la dualité d'un personnage charismatique, à la fois inquiétant et redouté, cultivant dans un même temps l'image d'un personnage attrayant créant, ou entretenant, un attrait et un affect de la part du public. Notre regard se portera premièrement sur l'importance de l'agencement de ces affiches qui laisse transparaitre une mise en avant centrale et évidente du tueur en série, personnage principal de ces productions sérielles. Toutes mettent en leur centre le visage du tueur au moyen d'un plan que l'on nommera *rapproché poitrine* au cinéma ou *gros plan* en photographie. Ce type de plan, permet de créer une certaine proximité avec le personnage, le spectateur semble ainsi se rapprocher du sujet dans une logique de création d'intimité. Au delà de cette intention, ce type de plan est principalement utilisé pour « comprendre, décrire, la psychologie et les émotions d'un personnage »¹²⁶, il est par ailleurs surnommé par les réalisateurs *plan de l'analyse psychologique*. Ainsi nous comprenons ce choix de cadrage comme une réelle volonté de créer un lien entre les spectateurs et le tueur en série qui seront amenés à comprendre et à appréhender intimement le personnage qu'ils visionneront par la suite. Dans cette recherche de compréhension du personnage, les éléments iconiques de ces affiches nous

¹²⁵ Pour plus de détails sur la constitution de la grille d'analyse sémiologique, voir ANNEXE 10.

¹²⁶ Guyon, C. (2011, 6 juillet). *Plan rapproché au cinéma*. Devenir réalisateur. Consulté le 23 juin 2023 sur <https://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/plan-rapproche/>

mènent sur la découverte d'un personnage semblant convaincu, sûr de lui. Encore une fois, ces affiches mettent en leur centre un personnage au regard droit et franc dirigé vers l'objectif, défiant presque du regard le spectateur. A travers la seule présence de son regard dominateur, le tueur en série laisse alors transparaître la posture d'une personne dont le charisme personnel, si nous nous appuyons sur les définitions proposées par Max Weber, témoigne et induit naturellement à l'égard des publics « un mode de domination [...] favorisant la création de liens sociaux »¹²⁷. Pour autant si nous témoignons et analysons l'image connotée d'un personnage à la stature dominatrice et charismatique, créatrice d'un possible affect, nous choisirons à présent d'appréhender la part d'ombre et de mystère que semble revêtir ce même personnage. Pour cela nous releverons la présence dans les trois affiches d'un élément, obstruant la vue du tueur en série. En suivant successivement l'ordre des affiches précédemment disposées nous pouvons relever une paire de lunettes de soleil, l'obscurité, et la présence simultanée de lunettes de soleil et de typographie indiquant le nom de la production présentée. Comme une barrière face au monde extérieur, ces éléments masquant en partie le visage complet du tueur en série semblent lui conférer une posture et une aura à la fois fuyante, secrète mais également insaisissable. Nous pouvons également, dans le cas des affiches des séries *Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer* et *Le Serpent*, assimiler la présence des lunettes à une sorte de masque que revêtirait le tueur en série tout au long de sa progression au sein de la fiction. Dans l'ensemble des cas, nous choisirons de mettre en évidence la présence d'un obstacle empêchant la complète compréhension du personnage et qui dissimulerait sa personnalité, ses actions mais aussi ses motivations derrière une paroi opaque que le spectateur sera invité à percer en visionnant la série. Cette posture énigmatique semble dès lors renforcer l'attrait que pourrait développer les publics à l'égard du tueur en série. Nourris par le désir de résoudre une intrigue et un mystère qui semblent être entiers, les publics seraient dès lors plus enclins à visionner un contenu malgré la présence d'un personnage à l'histoire et aux actes immoraux pourtant connus du plus grand nombre.

Nous choisirons à présent de nous consacrer à l'étude des couleurs dominantes de ces affiches pour étayer et approfondir notre argumentaire sur la présence énigmatique et charismatique du tueur en série qui semble émaner de ces supports visuels. Notre analyse sera fondée sur les textes de Michel Pastoureau au regard de ses travaux sur l'analyse et la signification des couleurs. En suivant l'ordre d'affichage des affiches exposées

¹²⁷ Dericquebourg, R. (2007). « Max Weber et les charismes spécifiques ». *Archives de sciences sociales des religions* (numéro 137). 21-41. (pp.24). <https://doi.org/10.4000/assr.4146>

précédemment nous relèverons dans un premier temps sur l’affiche de la série *Le Serpent* une forte dominance de bleu et de vert. Selon le chercheur français, la couleur bleue a plusieurs fois changé de statut pour passer d’une couleur religieuse, reflet du « manteau de la vierge »¹²⁸, à une couleur royale, pour triompher à partir du XVIIIème siècle en devenant l’une des couleurs préférées des Français, symbole d’unité et de consensus. La dominance verte quant à elle relève d’une face bien plus sombre d’après le chercheur. Associée « au poison, au malheureux, au Diable et à ses créatures »¹²⁹, le vert présent sur l’affiche semble nous indiquer dès à présent un aspect du tueur bien plus en accord avec ses actes et ses pensées. La dualité des couleurs mises en avant semble faire transparaître la même dualité du tueur en série qui émane de ces affiches, alimentant les désirs de visionnage des publics face à ce personnage mystérieux et charismatique. Tel un être ambiguë oscillant entre des penchants appréciables et des aspects sombres et maléfiques, le tueur en série semble se confondre dans sa mise à l’image et dans l’image renvoyée aux futurs spectateurs. Cette observation semble également se confirmer dans l’affiche de la série *Le Traqueur de la nuit : Chasse à l’homme en Californie* avec la présence de la couleur rouge, aussi bien dans les choix typographiques que dans le découpage de l’affiche dans sa verticalité. La couleur rouge « symbole de puissance, de richesse et de majesté »¹³⁰ semble mettre en avant une fois encore le charisme du tueur en série qui vient se heurter à la connotation de « l’orgueil, de la violence et de la luxure »¹³¹ que représente également cette couleur. Enfin, l’affiche de *Dahmer* témoigne elle aussi d’une ambiguïté chargée d’entretenir la création de liens entre le spectateur et le tueur en série. La dominance de la couleur jaune rend compte d’une alternance entre une coloration synonyme « de mensonge, d’avarice, [...] de folie »¹³² mais également une vision bien plus appréciable en étant directement relié à un environnement « sain, tonique, bienfaisant »¹³³. Nous avons ainsi dans un premier temps étudié, grâce à l’analyse sémiologique de notre corpus, la capacité du tueur en série à se représenter comme un personnage provoquant à l’égard des publics un sentiment d’intérêt mais aussi d’attrait qui semblerait provoquer une consommation facilitée des programmes le mettant en scène.

¹²⁸ Pastoureau, M. (2000). *Bleu. Histoire d’une couleur*. Seuil

¹²⁹ Pastoureau, M. (2013). *Vert. Histoire d’une couleur*. Seuil

¹³⁰ Pastoureau, M. (2016). *Rouge. Histoire d’une couleur*. Seuil

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Pastoureau, M. (2019). *Jaune. Histoire d’une couleur*. Seuil

¹³³ *Ibid.*

Dans cette même recherche de création d'attrait et d'affect à travers une approche visuelle, nous pouvons dès lors interroger le choix de l'acteur incarnant le tueur en série au sein de la fiction sérielle. Nous émettrons l'idée que la figure de l'incarnant relève ainsi d'un choix stratégique mais également esthétique chargé, lui aussi, de conforter les publics dans leur désir de visionnage, ou du moins d'en susciter l'intérêt. En effet, si un acteur peut se révéler être l'un des éléments du succès d'une production, par ses talents dramaturgiques par exemple, il n'en reste pas moins un élément visuel chargé d'attirer le regard et de susciter l'intérêt des publics, en permettant comme le souligne Nathalie Heinich de « reconnaître un individu singulier en mettant, comme on dit, un *nom sur un visage* »¹³⁴. Appréhender la question du choix de l'acteur, incarnant du tueur en série, nous oblige dès lors à questionner les enjeux de cette visibilité et de cette reconnaissance visuelle et esthétique dans le cadre de la mise en valeur d'une série. Pour tenter d'interroger cette notion de reconnaissance, nous nous intéresserons à l'évolution de la figure de la personnalité publique et sa médiatisation dès le XXe siècle. Conjointement reliée aux nouvelles techniques de médiatisation, la personnalité publique crée, développe et entretient ce que Nathalie Heinich nomme dans son ouvrage le « culte des vedettes »¹³⁵. Cette nouvelle représentation et prise en compte de la visibilité et de la célébrité laisse alors apparaître le phénomène du *fans*, que Bourdieu décrit comme « dominé et n'ayant aucune distance par rapport à sa passion »¹³⁶. Si l'étude des *fans* au travers des *Fans Studies* aura su montrer dans le temps les limites et nouvelles perspectives de cette approche, nous choisirons ici et dans le cadre de notre recherche de nous intéresser tout particulièrement à cette notion d'engagement émotionnel.

Nous envisagerons alors en prolongeant cette idée, que l'attachement émotionnel du *fan* à l'égard de sa célébrité privilégiée se ferait en dépit du rôle endossé par cette dernière. L'incarnation d'un tueur en série au sein des productions sérielles ne remettrait ainsi pas en cause l'affect du *fan* pour la célébrité présentée. Afin de comprendre les ressorts de cet attachement, nous considérerons dans un premier temps le fait que le *fan* aura su, au fil du temps, développer un affect particulier à l'égard de la célébrité en suivant productions après productions sa carrière et son évolution. Matt Hills, chercheur spécialisé dans les *Fans Studies*, relève en effet un véritable effort d'investissement de la part des *fans* dans leur consommation de produits culturels et dans la création d'un affect vis à vis d'une célébrité. Les *fans* seraient ainsi capables à terme « d'offrir des informations, [...] de citer ses lignes de

¹³⁴ Heinich, N. (2011). « La consommation de la célébrité ». *L'Année sociologique*, volume 61, 103-123. (pp. 106). <https://doi.org/10.3917/anso.111.0103>

¹³⁵ *Ibid.* (pp. 104).

¹³⁶ Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Les Editions de Minuit

dialogue favorites ou les paroles de chanson, les vers ou chapitre qu'il préfère. »¹³⁷. Dès lors, envisager le choix d'un acteur comme personnage principal implique d'envisager et de prendre en compte la puissance de sa communauté qui, face aux efforts d'investissement développés dans le cadre de sa pratique de *fan*, ne se permettra pas de refuser dans son expérience et sa consommation, un élément de la personnalité qu'il aura suivi assidûment. Au sein de notre corpus¹³⁸, nous pouvons tenter de confirmer cette idée en observant les communautés des acteurs Evan Peters et Tahar Rahim, incarnant respectivement Jeffrey Dahmer et Charles Sobhraj au sein des séries. Nous choisirons d'observer la présence de leur communauté sur le réseau social *Instagram*, plateforme numérique reposant dans sa nature même par une promotion de l'esthétisme au travers des clichés partagés par les utilisateurs.

En partageant des éléments de son actualité professionnelle mais également des moments de sa vie privée, Tahar Rahim permet aux plus de 305 000 utilisateurs¹³⁹ le suivant sur *Instagram* d'appréhender son quotidien. Avec une moyenne de 12 300 *likes* et 201 commentaires¹⁴⁰ sur ses publications, sa communauté semble ainsi témoigner d'un réel attachement mais également d'une interaction continue à son égard. Evan Peters n'ayant pas *Instagram*, l'observation de sa propre activité nous apparaît alors comme plus complexe à saisir et analyser. Néanmoins, la communauté d'Evan Peters semble témoigner d'une activité presque plus forte et engagée que celle de Tahar Rahim. Si la communauté *Instagram* de Tahar Rahim pouvait paraître comme dépendante de l'activité de ce dernier afin de manifester son soutien, la communauté d'Evan Peters se voit investie d'une véritable activité productrice. En effet, nous pouvons relever une multitude de *compte-fans*¹⁴¹ alimentant continuellement la plateforme à travers des informations sur l'actualité de l'acteur grâce à des photos et des vidéos qui se voudront inédites. Nous pouvons ainsi observer que ces acteurs, investis d'une forte communauté participent activement à l'intérêt de groupes de *fans* en incarnant une personnalité « largement connue, familière à des millions de personnes et, dans certains cas, investie de forts sentiments d'attachement »¹⁴² d'une part, mais également en incarnant une

¹³⁷ Matt Hills par Bourdaa, M. (2019). « Les fans, ces publics si spécifiques. Définition et méthodologie pour le chercheur ». *Belphégor* (numéro 17). 1-10 (pp. 1). <https://doi.org/10.4000/belphegor.1701>

¹³⁸ Nous nous intéresserons uniquement aux séries *Le Serpent* et *Dahmer*, la production *The Night Stalker* étant un docu-série constitué d'images d'archives, aucun acteur n'incarne le tueur en série Richard Ramirez.

¹³⁹ *Statistiques au 28 août 2023*. Pour plus de détails sur le profil *Instagram* de Tahar Rahim, voir ANNEXE 11.

¹⁴⁰ *Statistiques au 28 août 2023*. Ces données sont issues de la plateforme d'analyses *HypeAuditor* permettant d'évaluer les performances de différents comptes sur les médias sociaux.

¹⁴¹ Pour plus d'informations sur les comptes fans d'Evan Peters sur *Instagram*, voir ANNEXE 12.

¹⁴² Heinich, N. (2011). *Op. Cit.* (pp. 107).

personnalité qui sera perpétuellement supportée par ces mêmes groupes d'autre part. Balayer ainsi la capacité des *fans* à développer un attachement à l'égard d'une célébrité nous permet dans un premier temps de mieux comprendre l'importance stratégique du choix éditorial dans la sélection de l'incarnant du tueur en série.

En complément de cette observation, nous appréhenderons à présent, et afin de rendre compte des enjeux de l'esthétisme au sein des séries, la dimension physique et visuelle de la célébrité en question comme créatrice d'affect auprès des *fans*, et par affiliation, de la série en question. Sabine Chalvon-Demersay, directrice de recherches au CNRS en sociologie des médias, relève l'importance de cette représentation corporelle de l'artiste en mettant en exergue la typologie de remarques positives que ce dernier peut recevoir de la part de ses *fans*. A travers une méthodologie construite sur un ensemble de lettres de *fans* reçues par des célébrités, Sabine Chalvon-Demersay distingue en majorité des éléments reliés « essentiellement au physique de la personne [...] c'est l'élément le plus partagé [...] ce sont ses yeux, son sourire, son allure qui suscitent tous les suffrages »¹⁴³. Ainsi nous comprendrons que la beauté esthétique d'une célébrité est un élément créateur de sens et d'affect permettant d'entretenir ce lien si particulier entre publics et série. Ce deuxième élément mettant ainsi au centre le culte de la beauté, semble encore une fois représentatif des acteurs de notre corpus choisis pour incarner des tueurs en série. En effet et comme un témoignage de leur attractivité esthétique et visuelle, les deux acteurs sont régulièrement sollicités par des marques et des médias à la recherche d'*égérie*. Cette posture dès lors publicitaire et renvoyant nécessairement à une notion d'esthétisme permet ainsi à ces derniers de capitaliser « sur les émotions afin de mieux persuader le prospect [...] en attirant l'attention par la beauté »¹⁴⁴.

Nous pouvons ainsi relever pour l'acteur Tahar Rahim le rôle d'*égérie* qu'il endosse pour les montres « Tambour Street Diver » de la marque *Louis Vuitton* depuis 2021, ou encore pour le parfum « Pour Un Homme » de la maison française *Caron* un an plus tard¹⁴⁵. Evan Peters, bien plus discret quant à ses collaborations publicitaires et commerciales n'en reste pas moins une personnalité de choix régulièrement présent et photographié en une de magazine¹⁴⁶.

¹⁴³ Chalvon-Demersay, S. (2011). *Op. Cit.* (pp. 198).

¹⁴⁴ De Barnier, V. & Joannis, H. (2016). Chapitre 8. La valeur d'attention, la valeur spectacle. Dans De Barnier, V. & Joannis, H. (Dir), *Marketing & création publicitaire: Réseaux sociaux, Mobile, TV, Radio, Print* (pp. 271-308). Paris, Dunod.

<https://www.cairn.info/marketing-et-creation-publicitaire--9782100746033-page-271.htm>

¹⁴⁵ Pour plus de détails sur les campagnes publicitaires réalisées, voir ANNEXE 13.

¹⁴⁶ Pour plus de détails sur les unes de magazine, voir ANNEXE 14.

Incarnant et témoignant ainsi d'une « forme particulière de récit visuel »¹⁴⁷, la présence de l'acteur en première page « transforme la relation avec le lecteur, en mettant l'accent sur l'émotion, la séduction et le plaisir »¹⁴⁸. Comprendre ainsi le développement de ce *culte des vedettes*, reposant en partie sur une approche visuelle, nous permet dès lors de discerner la nature esthétique de la représentation du tueur en série comme créatrice d'un lien fort entre la célébrité l'incarnant et ses *fans*.

Au travers des différents éléments exposés nous pouvons tenter de confirmer notre hypothèse sur le rôle central de l'esthétisme au sein des séries. Présent dans les séries aussi bien en amont au travers de leurs promotions qu'en leur sein avec l'incarnation du personnage principal, il nous semble dès lors plus aisé de comprendre l'attachement des publics à l'égard du tueur en série au sein des fictions sérielles. Les différents éléments avancés jusqu'à présent nous permettent de guider notre réflexion et de comprendre la création d'un affect en pensant conjointement une création de sens reposant sur des stratégies narratives et visuelles. L'opportunité pour les productions sérielles de s'appuyer sur des mécanismes à la fois indépendants, mais encore plus puissants lorsque complémentaires, pour tenter de proposer une représentation normative et attachante du tueur en série dans les productions le mettant en scène. Nous émettrons néanmoins et avant de poursuivre notre développement, une potentielle limite à notre recherche actuelle. En effet, nous ne pouvons affirmer que tous les *fans* considéreront le rôle de tueur en série endossé par leur célébrité favorite comme normatif et acceptable. Si l'approche Bourdieusienne évoquée précédemment pointait un manque de distance du *fan* par rapport à sa passion, nous nuancerons le propos en introduisant au contraire la capacité de discernement du *fan* dans sa consommation et pratique culturelle. Henry Jenkins évoquait à ce titre dans son ouvrage, la capacité des *fans* à effectuer une « réception active »¹⁴⁹ qui rompait avec la vision du *fan* passif et obnubilé par sa passion en lui accordant la possibilité de participer, ou non, à la consommation et à l'appréciation d'une oeuvre culturelle. Dès lors, nous émettrons des réserves quant à l'affirmation de la corrélation entre représentation narrative et esthétique du tueur en série et son acceptation de la part des publics. Pour autant, et afin de poursuivre notre recherche initiale, nous releverons et choisirons de mettre en évidence leur importance dans le

¹⁴⁷ Charon, J. (2001). « La presse magazine : Un média à part entière ? ». *Réseaux* (numéro 105), 53-78. (pp.58). <https://www.cairn.info/revue--2001-1-page-53.htm>

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge

processus de médiatisation et de représentation du tueur en série, afin de comprendre la création d'un affect et de la figure du tueur en série au sein des fictions.

Appréhender successivement la construction du tueur en série en rendant compte de sa capacité à se rendre attractif au sein des séries nous invite à présent à questionner la conception de sa figure au sein de l'espace public. Si nous avons en effet mis en évidence sa figure au sein des productions sérielles grâce à des procédés divers, cela ne semble pas pour autant expliquer la perception de sa personne, presque mythifiée, en dehors de l'écran. Comment expliquer à présent et en dehors de la fiction, l'intérêt et l'attrait pour le tueur en série auprès des publics ? Nous avancerons alors pour répondre à cette interrogation, l'hypothèse d'une construction intermédiatique accentuant la présence du tueur en série auprès des publics, le rendant omniprésent et récurrent dans la consommation culturelle des publics.

III - Le tueur en série au-delà de la série : construction médiatique et évolution d'une personnalité publique en une figure mythique

Nous aurons ainsi pu appréhender au fil des pages précédentes la construction médiagénique et la représentation du tueur en série au sein de l'écosystème sériel. Pour autant, tenter d'interroger à présent le statut mythique de ce dernier nous imposera d'élargir notre recherche au-delà des séries. Il s'agira au sein de cette dernière partie de prendre du recul et de dépasser notre objet d'étude principal pour observer et questionner un écosystème médiatique pluriel permettant une diversité de traitements d'un même sujet. Comprendre ainsi les séries comme imbriquées dans un puissant engrenage médiatique créateur et transmetteur d'idéologies et de représentations. Tenter de mettre en exergue les processus médiatiques permettant une mythification du tueur en série nous imposera dans un premier temps de rendre compte d'un phénomène d'intermédialité entraînant une omniprésence du sujet au sein des discours produits. Il nous semblera par la suite pertinent d'observer et d'explorer cette pluralité de discours afin de rendre compte de la construction et de l'alimentation d'un mythe mais également des mécanismes permettant sa pérennité.

1 - Rendre compte de l'amplification et de l'omniprésence médiatique du tueur en série au regard du concept d'intermédialité

« Notre notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes »

Jürgen E. Müller, *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire*, 2000

Appréhender dès à présent la présence et la figure du tueur en série au delà de la production sérielle nous pousse alors à agrandir et élargir notre terrain d'études initial. Si nous avons pu jusqu'à présent déceler des mécanismes et procédés initiateurs d'une mise à l'écran et d'une potentielle appréciation du tueur en série à travers les séries, il sera désormais question d'observer sa construction, sa représentation mais également sa circulation au sein d'un écosystème médiatique plus complexe et pluriel. Interroger sa présence médiatique au-delà des séries pour appréhender à présent son statut de mythe médiatique. À travers notre tentative de rendre compte d'une présence sur l'ensemble des canaux médiatiques nous interrogerons la question de la complémentarité des médias et leurs enjeux dans la construction et la circulation de la figure du tueur en série au sein de l'espace public. Nous

émettrons alors l'hypothèse que cette omniprésence médiatique, *quasi* continue, tend à accroître la visibilité du tueur en série aux publics tout en facilitant son appréciation. Cette appréciation serait favorisée par un traitement médiatique du tueur en série au sein de l'espace public qui serait rendu plus accessible pour inscrire désormais la figure du tueur en série dans le quotidien des usages médiatiques des différents publics .

Afin de comprendre et d'appréhender cette omniprésence sur les différents canaux médiatiques, il nous semblera essentiel dans un premier temps de remettre au centre de notre réflexion, la notion de *médiagenie*. Cette dernière permettant en effet de rendre compte dans un même temps du tueur en série mais également du récit dans lequel il s'insère. Si nous avons précédemment évoqué la notion de médiativité, il faudra comprendre la médiagenie comme sa symétrie, permettant de qualifier le potentiel d'un sujet « à se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux ». ¹⁵⁰ En somme il faudrait dès lors comprendre et prendre en compte la capacité d'un sujet à posséder des qualités intrinsèques lui permettant d'être représenté du mieux possible au sein d'un média. Au regard de notre recherche, le tueur en série, nous l'avons démontré précédemment, semble trouver sa médiagenie au sein des formats sériels qui lui permettent de construire, d'évoluer et d'incarner aux yeux des publics une figure normative au potentiel attractif. Qualité propre du sujet, la médiagenie semble également qualifier le récit même au sein duquel s'inscrit le tueur en série. Nous l'aurons de la même manière abordé en prémisses de notre recherche, le fait divers criminel puise sa condition d'existence et sa faculté à être réalisé au sein de l'univers médiatique. Sans cesse traité au fil des périodes, ce récit impose et facilite un traitement médiatique en reposant sur « une histoire simple, qui ne nécessite pas de connaissances préalables, qui touche à des sentiments universels avec une part de mystère où il manque des éléments de réponse » ¹⁵¹. Roland Barthes, dans cette même idée de représentation facilitée, évoquait au sujet du fait divers son *immanence* à travers sa capacité à contenir « en soi tout son savoir » ¹⁵². Ce caractère immanent permettrait ainsi à cet événement de donner à lire aisément tous ses éléments constitutifs, qu'il s'agisse de « ses circonstances, ses causes, son passé, son issue; sans durée et sans contexte » ¹⁵³ afin de se représenter comme une information totale, existant par sa simple présence. Ainsi le tueur en série, et plus largement son récit, semblent s'inscrire dans une logique représentative facilitée

¹⁵⁰ Marion, P. (1997). *Op. Cit.* (pp. 86).

¹⁵¹ Formule issue d'un entretien avec Bérénice Mariau, le 7 juin 2023.

¹⁵² Barthes, R. (1964). *Op. Cit.* (pp. 189).

¹⁵³ *Idem.*

par leurs caractéristiques respectives entraînant et facilitant un traitement médiatique. Pour autant et si nous avons centré jusqu'à présent notre recherche sur les séries audiovisuelles nous chercherons à présent à mettre en lumière la capacité du tueur en série à se représenter au sein de l'ensemble médiatique au général. Si nous avons mis en évidence l'adéquation du format sériel, dans sa structure et sa narration, permettant de rendre compte avec facilité du tueur en série ; il semble que l'ensemble des autres médias rassemblent également les qualités nécessaires pour traiter respectivement du tueur en série et de son récit. En effet nous pouvons avancer l'idée que chaque média possède intrinsèquement une spécificité lui permettant de rendre compte et de traiter médiatiquement du tueur en série, et de son récit en rendant sa présence médiatique omniprésente et adapté aux besoins. Penser ainsi la propriété d'un média et sa médiativité à travers ce que Philippe Marion nomme le *potentiel spécifique* de chaque média. Cet élément caractéristique de la médiativité nécessite d'appréhender et de repérer les divers éléments propres de chaque média contribuant à la facilité d'un traitement médiatique. Ainsi il faudrait comprendre la capacité de représentation de chaque média comme reposant sur un ensemble de facteurs internes formés d'une « technologie [et de] pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie »¹⁵⁴.

Afin d'appréhender dans le cadre de notre recherche les caractéristiques propres de chaque média permettant de traiter et de valoriser la figure du tueur en série, nous nous appuyerons dès à présent sur les éléments théoriques fournis par Thierry Devars au sein du cours *Médias et Politique* mettant en perspective les apports de chaque média lors d'acte communicationnel. Nous traiterons dans un premier temps la presse écrite, historiquement premier média de masse permettant une large couverture médiatique grâce à sa diffusion. Média valorisant le *logos*, ou discours écrit et par extension la raison, la presse semble imposer une relation d'autorité à l'égard de son public. A travers un effet de crédibilité médiatique reposant essentiellement sur une temporalité plus étendue, la presse permet de cadrer le débat et le récit tout en alimentant le désir d'informations à travers une visée, *a priori*, informationnelle. Le temps de la réflexion attribué à ce média au travers de sa production semble retranscrire dans le cadre de notre recherche cette véracité d'informations demandée par les publics dans le traitement des affaires criminelles et de la figure du tueur en série. Associée dans l'imaginaire collectif à un travail journalistique fondé et avéré, la presse

¹⁵⁴ Marion, P. (1997). *Op. Cit.* (pp. 79).

écrite semble au sein de notre étude prendre la place du média sur lequel les publics peuvent s'appuyer afin d'être informé du récit et des actes d'un tueur en série.

Deuxième média évoqué à présent, la radio reposant sur l'éloquence oratoire semble revêtir l'habillage d'un média de proximité par excellence. Si son usage massif dans les années 30 fit naître l'expression des *causeries au coin du feu*¹⁵⁵, la radio dans l'usage qu'elle permet, instaure dans un même temps une mise en avant de l'émotion et de l'intellectuel, le tout sous l'ordre de l'intime. Nous employons ici le terme intime en faisant référence aux différents espaces couramment dotés d'un poste de radio : qu'il s'agisse de foyers ou de véhicules motorisés, la radio comble le vide des espaces clos pour permettre aux publics une immersion dans ses récits. En captivant les auditeurs à la seule force de l'ouïe, la radio semble puiser sa puissance médiatique dans sa capacité à transporter les publics. Nous choisirons ici d'étendre cette notion de radiophonie en intégrant le *podcast*¹⁵⁶, dérivé moderne de la radio traditionnelle. Si le principe de communication sonore est évidemment préservé, la sphère intime se voit dans le cadre de cette mutation technologique agrandie. En étant disponible en tout temps et en tout lieu, le *podcast* devient dès lors le réel média de l'intime, projetant les publics au sein du récit en garantissant un anonymat et une consommation personnelle. Ainsi et au regard de notre recherche, le modèle du média sonore semble permettre un traitement médiatique reposant sur le développement d'un imaginaire personnel d'une part, l'auditeur se projetant dans le récit ainsi conté, tout en permettant d'autre part une consommation intime et potentiellement discrète du contenu. Appréhender le tueur en série par le seul biais du son semble dès lors accroître les possibilités de projection et de consommation des publics qui verront les capacités de représentation se multiplier.

Au fil de notre réflexion nous choisirons à présent de nous intéresser au média télévisuel. Indicateur d'une modernité, la télévision incarne également le champ du professionnalisme en reposant sur un ensemble de qualités et de mécanismes lui permettant de revêtir une certaine autonomie. Si ces caractéristiques relative à la légitimité semblent se confondre avec ceux de la presse écrite évoquée précédemment, la télévision dispose de l'atout majeur de la puissance de la représentation. Organe de la médiagenie par excellence, nous parlerons dans ce cas précis de la *télégenie*, la télévision repose sur l'art de la mise en scène, de la mobilisation de codes pour donner à voir aux publics une représentation sélective du monde. Les publics, par leur consommation du tueur en série au travers de la télévision s'expose alors

¹⁵⁵ Surnom donné à la série de discours radiophoniques prononcés le soir par le président Franklin D. Roosevelt entre 1933 et 1934.

¹⁵⁶ Anglicisme décrivant les fichiers audio ou vidéo diffusés par Internet.

à un traitement potentiellement enjolivé, car répondant aux exigences et codes télévisuels, teintés d'un caractère officiel et professionnel. L'information attractive mais pour autant divertissante devient dès lors possible et visible.

Nous prendrons à présent la liberté d'inclure dans notre analyse médiatique le cinéma en raison de sa capacité à être reconnu « dans la première partie du XXe siècle comme média principal de la société »¹⁵⁷. A travers sa capacité à rassembler un public qui « riait, pleurait, criait, commentait collectivement à haute voix les actions du grand écran »¹⁵⁸, le cinéma semble s'inscrire comme un véritable acteur de diffusion et de traitement du récit. En réalisant des offres de sens associées à l'univers de la fiction, la mise en récit du tueur en série se voit proposée aux publics avec une potentielle réadaptation vis à vis du récit initial. En effet, la « capacité à manipuler »¹⁵⁹ du cinéma « lui a valu à maintes reprises d'être considéré comme [...] un médium privilégiant *les sens sur le sens* »¹⁶⁰. Ainsi, si le cinéma semble introduire ce doute palpable au regard de la véracité du récit et de la vie du tueur en série, il n'en reste pas moins un média pouvant permettre une distanciation face aux événements. En étant rattaché aux notions d'évasion, de loisir ou encore de plaisir, le cinéma semble offrir aux publics la possibilité de consommer et de prendre connaissance d'une information et du récit d'un événement sans pour autant le rattacher à un traitement officiel et anxiogène comme cela aurait été possible au travers des précédents médias détaillés précédemment.

Nous terminerons notre panorama médiatique en tentant de mettre en exergue les caractéristiques des nouveaux médias digitaux dans leur traitement du tueur en série. Nous nous appuierons sur les écrits de Françoise Paquienséguy qui mit en évidence la place grandissante du multimédia, puis d'Internet, dans la création de nouvelles pratiques culturelles. Nous tenterons alors d'interpréter ses théories au regard de notre recherche en relevant les apports majeurs d'Internet et notamment des réseaux sociaux numériques dans le traitement médiatique du tueur en série. Françoise Paquienséguy fait reposer l'émergence de nouvelles pratiques culturelles sur Internet sur 3 piliers majeurs. Tout d'abord *l'interactivité*. Créatrice d'un lien entre le produit culturel et les internautes, l'interactivité témoigne d'un

¹⁵⁷ Wagner, H. (2014). « Le cinéma au xxe siècle : une approche communicationnelle ». *Hermès, La Revue* (numéro 70), 166-170. (pp.166). <https://doi.org/10.3917/herm.070.0166>

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ *Ibid.* (pp.169).

¹⁶⁰ *Ibid.* (pp.168).

« changement dans les modes de consommation des médias »¹⁶¹ de la part des publics qui se voient intégrer à l'expérience numérique grâce à un phénomène de « personnalisation de l'identité »¹⁶² qui les valoriseraient alors en tant qu'individu. Dans cette optique de création de sens participative, Françoise Paquienséguy relève l'importance de *l'écriture* dans la naissance de ces nouvelles pratiques culturelles. Si l'écriture et la création de sens étaient dans les médias précédents réservées à des professionnels de la filière, Internet semble briser cette frontière entre médias et publics en proposant à ces derniers de prendre part au processus créatif. Sur la base d'une inclusion grandissante et participative, ces nouvelles pratiques innovantes car « plus riches et plus complexes »¹⁶³ s'inscrivent dans un traitement enrichi de sens et de perspectives. Enfin, le dernier axe constituant à la fois la combinaison et la conclusion des deux piliers précédemment évoqués relève de la *médiation* qui semble être au centre des nouveaux usages et traitements permis sur et par Internet. En incitant les publics à prendre part au processus créatif et au traitement médiatique d'un produit culturel, Internet se voit être à l'origine d'une médiation à travers des collaborations et des négociations de sens. Il s'agit ici pour les publics de « défendre leur identité »¹⁶⁴ au travers de leurs actions afin de les valoriser tout en se les appropriant. Au regard de notre recherche, le traitement du tueur en série sur Internet et les réseaux sociaux semblent offrir un traitement médiatique large et diversifié aux publics en reposant sur les trois piliers mis en évidence par Françoise Paquienséguy et évoqués précédemment. En opposition aux médias traditionnels, les réseaux sociaux numériques laissent entrevoir la possibilité d'une implication de la part des publics qui résulte d'une possibilité d'*écriture*, d'*interactivité* et ainsi d'une *médiation* dans le traitement du tueur en série. Participer ainsi à son traitement semble permettre aux publics d'avoir une consommation bien moins passive, en opposition aux autres médias, quant à leur consommation du tueur en série et de son récit.

Nous avons ainsi au fil de l'étude du *potentiel spécifique* de chaque média, tenté de mettre en évidence leurs caractéristiques respectives permettant dès lors de faciliter le traitement du tueur en série. Ces représentations médiatiques spécifiques semblent alors offrir aux publics un traitement diversifié et adapté à leurs envies et habitudes de consommation. Si notre analyse était jusqu'alors isolée et propre à chaque média nous envisagerons dès à présent et

¹⁶¹ Paquienséguy, F. (2011). « Multimédia et web 2.0 : entre pratiques éditoriales et industries créatives ». *Les Enjeux de l'information et de la communication, volume 12* (numéro 2), 3-10. (pp.4). <https://doi.org/10.3917/enic.hs03.0001>

¹⁶² *Ibid.* (pp.5).

¹⁶³ *Ibid.* (pp.6).

¹⁶⁴ *Ibid.* (pp.7).

en suivant les théories de Jürgen E. Müller, l'idée qu'il s'agit désormais d'appréhender ces traitements médiatiques pluriels comme un ensemble coexistant et s'auto-alimentant. Penser une imbrication et des liens entre les différents médias qui permettraient alors de construire et d'offrir aux publics un traitement d'une part diversifié, nous l'avons exposé, mais également *médiatiquement complet* du tueur en série. À travers la notion d'*intermédialité*, Jürgen E. Müller met avant les « relations médiatiques variables entre les médias »¹⁶⁵ permettant le développement et l'existence d'un traitement médiatique plus complexe. Il ne s'agit alors plus de concevoir les médias « comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes [...], des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition »¹⁶⁶. Il s'agit dès lors de penser la complémentarité des médias dans la création de sens mais également dans la création d'un traitement médiatique où chaque média semble puiser dans son *potentiel spécifique* des caractéristiques qui seront complétées et/ou renégociées par les caractéristiques d'un autre. Penser ainsi des interactions possibles entre les médias en gardant à l'esprit leurs différences afin de pouvoir les appréhender et rendre compte de leur capacité à complexifier et à diversifier les traitements médiatiques offerts aux publics. Cette notion d'*intermédialité* et les enjeux qu'elle soulève semble alors mettre en exergue la création d'un écosystème médiatique permettant une appréciation du public à l'égard du tueur en série. Par son omniprésence médiatique, le tueur en série se voit ainsi proposé à travers un traitement d'une part mis en bonne forme grâce aux *potentiels spécifiques* de chaque média mais également accessible par sa capacité à être présent sur tous les environnements médiatiques appréhendés et consommés par les publics. Dans le cadre de notre recherche et afin de rendre compte de l'omniprésence médiatique du tueur en série nous avons entrepris de répertorier pour chaque tueur en série de notre corpus un traitement médiatique produit par chaque média précédemment cité¹⁶⁷. Cette énumération qui se voudra succincte et illustrative aura pour but d'appuyer et d'illustrer nos précédents propos. Elle sera réalisée sur le critère principal de la mise en récit et du traitement médiatique de tueur en série et aura pour objectif de rendre compte de la pluralité de traitements médiatiques disponibles et mis à disposition du public.

Nous aurons ainsi exploré au fil de ces dernières pages l'omniprésence du tueur en série au sein de l'espace médiatique contemporain. Représentatifs de la notion de médiagenie, le tueur

¹⁶⁵ Müller, J. E. (2000). *Op. Cit.* (pp. 112).

¹⁶⁶ Müller, J. E. (2000). *Op. Cit.* (pp. 113).

¹⁶⁷ Pour plus de détails sur les exemples de discours et produits médiatiques, voir ANNEXE 15.

en série et son récit semblent évoluer au delà des productions sérielles pour pouvoir se retranscrire au sein de chacun des médias, tout en tirant profit des attributs spécifiques de ces derniers. Son traitement permet alors de l'inscrire avec précision dans les attentes et usages de consommation des publics. En reposant simultanément sur une *intermédialité*, ces divers traitements médiatiques du tueur en série tendent à complexifier et à rendre compte d'un écosystème médiatique plus riche, rendant omniprésente sa représentation médiatique au sein de l'espace public. Dès lors, la figure du tueur en série semble bénéficier de traitements médiatiques pluriels qui semblent dans un premier temps confirmer notre hypothèse, remettant au centre de notre recherche la question de l'appréciation du tueur en série de la part des publics reposant sur une plus forte visibilité. La présence médiagénique mais également répétée et adaptée aux usages et besoins des publics semblent ainsi participer à l'appréciation à la fois personnelle et collective de la figure du tueur en série au sein de l'espace public. Pour autant, si nous évoquons jusqu'à présent la présence médiatique du tueur en série auprès des publics, cette omniprésence ne semble pas pour autant justifier dans son entièreté du statut que semble avoir revêtit le tueur en série au sein de l'espace public. Initialement personnage public, car largement représenté et mis en scène dans les médias, le tueur en série semble avoir désormais acquis le statut de réel personnage mythique auprès des publics. Il nous semblera alors pertinent d'appréhender ce processus de mythification. Tenter d'interroger ces processus de mythification au regard d'une intermédialité croissante en agrandissant notre regard et notre analyse pour tenter de déceler au sein de l'écosystème médiatique les éléments et mécanismes visant à mythifier la figure du tueur en série dans un système médiatique global.

2 - Appréhender le processus de mythification du tueur en série à travers sa construction médiatique

« *Des lettres d'amour aux demandes en mariages, certaines personnes adulent ces criminels* »
Agathe Renac, *Pourquoi les tueurs en série nous fascinent-ils tant ?*, 2021

Nous aurons ainsi démontré en nous appuyant sur la notion d'intermédialité, l'omniprésence du tueur en série au sein d'un écosystème médiatique complexe grâce une capacité à se retranscrire au sein de chaque média pour s'implanter dans le quotidien et les usages des différents publics. Pour autant, et au-delà de son traitement médiatique continu, nous chercherons à présent à appréhender la représentation médiatique de sa figure au regard

de l'engouement que sa personne semble susciter. Nous formulerons dès lors l'hypothèse d'une perception mythifiée du tueur en série qui semble découler de processus médiatiques entraînant un conditionnement quant à la perception de son statut. En initiant nos recherches à travers les notions de *star*, de *mythe* mais également de *mythification*, nous tenterons ainsi d'appréhender le statut accordé au tueur en série, comme un témoignage des processus médiatiques permettant une nouvelle forme d'appréciation.

En préambule et afin de pouvoir explorer dans un temps futur, la question de la mythification du tueur en série au sein de l'espace public, il nous semblera important d'initier notre recherche à partir de l'observation des comportements des publics à son égard. En effet, nous supposerons ici que les tueurs en série possèdent un statut similaire à celui des célébrités, conduisant à une appréciation manifeste de la part des publics. Nous entendons ici que ces *Héros du Mal*, alors considérés comme des *stars*, provoquent un affect positif et une démonstration d'appréciation et d'attachement de la part des communautés de *fans*. Nous choisirons volontairement l'anglicisme de *star*, « équivalent américain de vedettes »¹⁶⁸, pour son usage dominant dans le langage courant mais également pour sa connotation prestigieuse. Si les définitions de cette désignation sont multiples, nous retiendrons de son usage qu'il renvoie à « une nouvelle figure de la célébrité »¹⁶⁹ pour désigner « toute personne d'exception [...] dont l'image est façonnée, consacrée par les médias »¹⁷⁰. Au regard de notre objet d'étude, le tueur en série semble ainsi être considéré comme une *star* en raison, non seulement de sa construction et de son omniprésence médiatique, mais également en raison de la fascination et de l'appréciation que sa présence et son existence semblent susciter. Adorés par les *fans* au même titre que les plus grands acteurs de cinéma, les tueurs en série monopolisent l'attention de communautés entières en provoquant l'admiration la plus extrême, « des lettres d'amour aux demandes en mariages, certaines personnes adulent ces criminels »¹⁷¹. Au delà même de la déclaration, certains *fans* recherchent le contact du tueur en série à travers la possession de certains de ses objets dans une tentative de rapprochement

¹⁶⁸ Juan, M. (2012). « La célébrité à l'heure de la reproductibilité: L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres ». *Hypothèses*, volume 15, 127-144. (pp. 128).
<https://doi.org/10.3917/hyp.111.0127>

¹⁶⁹ *Ibid.* (pp. 128).

¹⁷⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2023). *Star*. Dans CNRTL

¹⁷¹ Renac, A. (2021, 2 octobre). *Pourquoi les tueurs en série nous fascinent-ils tant ?* L'Éclaireur Fnac. Consulté le 12 mars 2023 sur
<https://leclaireur.fnac.com/article/33744-pourquoi-les-tueurs-en-serie-nous-fascinent-ils-tant/>

ultime. Ces demandes augmentant, le phénomène de *murderabilia*¹⁷² tend alors à se développer pour permettre de répondre à ces désirs en proposant à la vente « des dessins de crânes effectués par Richard Ramirez, des peintures à l'huile créées par John Wayne Gacy et même un burrito que Charles Manson n'avait pas terminé dans sa cellule »¹⁷³. A travers les divers processus d'admiration exposés et couplés à la notion d'intermédialité évoquée précédemment, nous pouvons tenter de confirmer notre hypothèse initiale quant à la perception du tueur en série en tant que *star* en nous appuyant également sur les écrits de Nathalie Heinich. En effet, en détaillant les 2 niveaux de consommation de la célébrité que la sociologue octroyait initialement aux *stars*, nous pouvons aisément assimiler cette appellation à la personne du tueur en série. Le premier niveau dit de la « consommation des images »¹⁷⁴ semble dès lors renvoyer à une présence médiatique renforcée par l'intermédialité et une consommation accrue et plurielle des traitements médiatiques de sa personne. Dans un deuxième temps, et au regard des éléments de fascination mentionnés précédemment, le deuxième niveau, celui de la « consommation de la présence »¹⁷⁵ renvoie à la volonté de consommer « les empreintes du passage de la célébrité [...] il est alors souvent question de reliques, fétiches, pèlerinages »¹⁷⁶. Ces niveaux à présents détaillés, le statut du tueur en série en tant que *star* semble désormais établi notamment grâce à la présence de communautés investies en tout point dans leur consommation et leurs usages.

Après avoir ainsi appréhendé la figure particulière du tueur en série et sa reconnaissance auprès des *fans*, il nous semblera à présent pertinent de nous interroger sur les ressorts médiatiques permettant à cet individu d'endosser cette posture relevant d'une affection bien plus supérieure et participative que celle d'une simple personnalité publique. Dans son ouvrage *Les Stars*, Edgar Morin assimilait la personnalité de *star* à la notion de « mythe et de marchandise »¹⁷⁷. Nous choisirons volontairement de ne pas nous attarder ici sur la valeur *marchande* de la star, les nombreux traitements médiatiques précédemment exposés semblant à notre sens témoigner de la valeur marchande du fait divers criminel et de son incarnant. Nous choisirons en revanche d'interroger la question du *mythe* que le sociologue définit

¹⁷² Mot-valise formé à partir des termes *memorabilia* (en latin : souvenirs) et *murder* (en anglais : meurtre) désignant des marchés dédiés à la vente d'objets liés à des meurtriers et notamment les tueurs en série.

¹⁷³ Renac, A. (2021, 2 octobre). *Op. Cit.*

¹⁷⁴ Heinich, N. (2011). *Op. Cit.* (pp. 111)

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ Morin, E. (1957). *Les Stars*. Le Seuil

comme « le processus de divinisation [...] qui fait d'elle [*la star*] l'idole des foules »¹⁷⁸. Afin de tenter de mettre en exergue les ressorts médiatiques construisant le mythe, il nous semblera pertinent dans un premier temps de définir ce terme et de soulever les enjeux de représentation qu'il suscite. Sorte d'imaginaire parfait livré aux publics, le mythe « offre des récits qui permettent de comprendre le monde »¹⁷⁹ tout en suscitant « admiration et fascination car porteur de sens »¹⁸⁰. Ainsi il nous faudra comprendre le mythe comme une histoire narrée et construite de manière à rendre compte d'un certain idéal auprès des publics qui l'appréhenderont. Idéal d'autant plus puissant car capable d'influencer les croyances, les valeurs et les comportements des gens comme le souligne également Stuart Hall. Dès lors, l'analogie entre les notions de *star* et de mythe semble se préciser en reposant sur leur capacité à susciter une admiration et à conditionner des comportements de la part des publics. Il sera alors nécessaire dans le cadre de notre recherche de nous interroger sur les conditions permettant de mythifier des *stars*, et par affiliation au regard de notre recherche, de mythifier des tueurs en série. Nous emploierons ainsi le terme de *mythification* pour tenter de rendre compte des processus permettant de donner une dimension mythique à une personne, un texte ou un objet.

Nous émettrons à la suite de ces redéfinitions lexicales l'hypothèse d'un rôle prédominant des médias dans la mythification des tueurs en série. Le linguiste Henri Boyer évoquait à ce titre ses réflexions au regard des ressorts sémiotiques nécessaires à la construction de figures mythiques dans l'espace public en désignant les médias comme « principaux pourvoyeurs »¹⁸¹. En effet, en caractérisant les espaces publics modernes de « sociétés médiatisées »¹⁸², Henri Boyer voit en cette omniprésence médiatique, cette intermédialité, la possibilité pour les médias de devenir « des lieux d'élaboration et [...] de diffusion de représentations partagées »¹⁸³. Permettant une large production de discours destinés aux publics, les médias semblent ainsi endosser le rôle d'institutions permettant de traiter d'un sujet ou d'une personne en ayant la caractéristique non négligeable de produire des « discours

¹⁷⁸ Morin, E. (1957). *Op. Cit.*

¹⁷⁹ Drouin-Hans, A. (2011). « Mythes et utopies ». *Le Télémaque* (numéro 40), 43-54. (pp.44). <https://doi.org/10.3917/tele.040.0043>

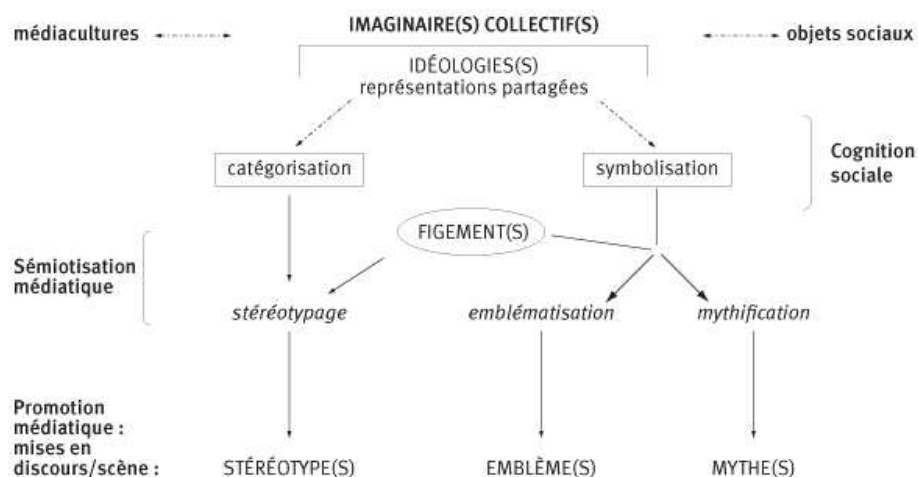
¹⁸⁰ *Ibid.* (pp.43).

¹⁸¹ Boyer, H. (2008). « Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel ». *Mots. Les langages du politique* (numéro 88), 99-113. (pp. 100). <https://doi.org/10.4000/mots.14433>

¹⁸² *Ibid.* (pp. 104).

¹⁸³ *Ibid.* (pp. 99).

promotionnels, sélectifs, filtrants [...] mais aussi redondants et emphatiques »¹⁸⁴. En illustrant ainsi ce pouvoir des médias et leur capacité à mettre en scène des idéologies¹⁸⁵ issues d'imaginaires collectifs, Henri Boyer met en lumière le processus de *sémiotisation médiatique* capable de transformer un objet en mythe à travers le processus de mythification. Il résume notamment sa pensée à travers la schématisation suivante permettant d'illustrer les processus de *sémiotisation médiatique* permettant la mise en discours et la mise en scène d'objets sociaux :



Henri Boyer dans *Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel*, 2008

Il sera ainsi nécessaire de rendre compte de la capacité des médias en tant qu'« éléments décisifs concernant la promotion et la circulation des constituants des imaginaires collectifs »¹⁸⁶. À cette faculté de construction et de circulation devra impérativement être prise en compte la capacité active des médias à proposer une « recherche maximale d'empathie et donc de soumission »¹⁸⁷ à l'égard des publics. Cette approche concernant le rôle prédominant des médias semble confirmer notre hypothèse initiale en démontrant l'implication centrale des médias dans le processus de mythification au travers de la mise en circulation de discours proposés aux publics, le tout grâce à une pluralité de canaux médiatiques possibles.

¹⁸⁴ Boyer, H. (2008). *Op. Cit.* (pp. 100).

¹⁸⁵ Henri Boyer définit dans son ouvrage le terme idéologie comme « un système de représentation en interconnexion ».

¹⁸⁶ Boyer, H. (2008). *Op. Cit.* (pp. 109).

¹⁸⁷ *Idem.*

Pour autant, les écrits cités jusqu'à présent ne semblent pas mettre en évidence les ressorts utilisés par ces institutions médiatiques lors du processus de mythification. Afin d'approfondir notre recherche nous tenterons à présent de rendre compte des moyens mis en oeuvre par les différents médias dans ce long processus de mythification du tueur en série. Interroger ces ressorts médiatiques nous conduira dans un premier temps à tenter de mettre en évidence la nécessité de l'utilisation d'un nom, d'une expression propre au tueur en série. Si comme chaque individu ce dernier est doté d'une identité civile, composée d'un nom et d'un prénom, cette identité formelle semble rarement mise en avant par les médias lors de la production de discours incluant le tueur en série. Le tueur en série se voit ainsi affublé d'un nom de scène identifiable et personnalisé qui lui confère dès lors un caractère mythique chargé d'être gravé et identifié au sein de l'esprit des publics. Nous releverons dans le cadre de notre corpus les surnoms du « Serpent », du « Traqueur de la Nuit » ou encore du « Cannibale de Milwaukee » pour désigner respectivement Charles Sobhraj, Richard Ramirez et Jeffrey Dahmer. Pour autant l'utilisation de ces surnoms créés de toute pièce par les médias, dans un premier temps à travers un souci d'identification du tueur en série mais également à travers une logique sensationnelle, ne se limite pas à notre corpus. Ainsi nous pouvons relever pour une grande majorité de tueurs en série un surnom¹⁸⁸ qui sera régulièrement construit selon 5 critères, parfois combinés, mis en évidence par la journaliste française Camille Polloni¹⁸⁹. Ainsi, la construction de la nouvelle identité du tueur en série peut reposer sur *son mode opératoire*, citons « le tueur au bain d'acide » ; *une analogie à la fiction*, « Ken et Barbie » ; *le périmètre d'actions* avec « le tueur de l'Est parisien » ; *le détail physique ou signalétique*, « le clown tueur » ; ou encore *le point commun entre les victimes*, citons pour conclure « le tueur de vieilles dames ». L'intérêt de cette construction, fabriquée de toute pièce par les médias, semble ainsi renforcer le caractère mythique de ce dernier. En effet, le nom est le principal signe d'identité, symbole de singularité, il possède et représente les caractéristiques permettant la reconnaissance. À travers la tentative de compréhension des caractéristiques de la célébrité et de mythification, Myriam Juan distingue dans le surnom la capacité pour une *star* de « trouver [son] personnage, en présentant des caractéristiques plus spécifiques qui font d'elle un être unique non reproductible »¹⁹⁰. Observer ainsi le surnom des tueurs en série semble nous indiquer la nécessité de différenciation vis à vis des foules mais

¹⁸⁸ Pour plus de détails sur les exemples de surnoms attribués aux tueurs en série, voir ANNEXE 16.

¹⁸⁹ Polloni, C. (2011, 7 décembre). Comment surnommer un criminel en série en cinq points ? *Les Inrockuptibles*. Consulté le 29 mai sur <https://www.lesinrocks.com/actu/comment-surnommer-un-criminel-en-serie-en-cinq-points-34637-07-12-2011/>

¹⁹⁰ Juan, M. (2012). *Op. Cit.* (pp. 135).

également vis à vis des autres tueurs en série. Véritable être identifié et identifiable par ses actions, le tueur en série peut ainsi être nommé par les médias et les publics qui intégreront cette dénomination dans un souci de facilité intellectuelle en faisant appel à l'imaginaire collectif, mais également dans une *recherche maximale d'empathie* d'après les termes d'Henri Boyer. Si le surnom permet l'identification il renforce tout autant la mythification en s'inscrivant ainsi dans le langage courant et en érigeant la figure du tueur en série comme une référence dans le fait divers criminel.

Dans un deuxième temps et comme une conclusion à la vie du tueur en série, les médias, alors créateurs de son ascension mythique par son appellation, semblent également inscrire le tueur en série en tant que mythe à travers la mise en discours et le récit de sa chute. Si nous avons pu évoquer la capacité des médias à mettre en récit jour après jour, à travers une recherche de sensationnalisme, le fait divers criminel impliquant le tueur en série ; il n'en est pas de reste pour le procès de ce dernier, synonyme de dénouement de cette chasse à l'Homme effréné. Comme une conclusion à ce récit, les médias semblent transformer cette actualité en véritable événement. Véritable « rupture dans un ordre des choses »¹⁹¹, provoquant un *avant-événement* et un *après-événement*, l'arrestation suivie du procès du tueur en série marque l'apogée de la production de discours médiatiques dédiés au tueur en série. Largement traité et relayé sur tous les médias, l'événement devient dès lors un *événement médiatique* au sein duquel les médias vont opérer une représentation du réel, participant ainsi à la construction médiatique du mythe du tueur en série. Ce qui semble distinguer l'arrestation et le procès du tueur en série des autres moments de sa vie et la capacité de cet événement à s'inscrire comme la dernière image du tueur auprès des publics. En effet, ce tournant de l'enquête criminelle marque la fin des informations inédites, des récits, mais également de ce sensationnalisme jusque là fournis par les médias. Il semble donc primordial pour ces institutions de soigner et de *sur-médiatiser* cette rupture. Dans cette recherche de mythification du tueur en série, la médiatisation de l'arrestation et du procès « fixe les traits du héros, en fait un personnage du crime ou du malheur et prépare sa mythification »¹⁹². Fixant les traits du tueur en série pour la postérité, les médias fournissent

¹⁹¹ Arquembourg, J. (2003). Un problème de définition. Dans Arquembourg, J. *Le temps des événements médiatiques* (pp. 27-44). Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.

¹⁹² Chevalier, L. (2004) cité dans Holuigue, B. (2005). *Médiatisation et sur-médiatisation du phénomène des tueurs en série en France : un âge d'or du fait divers, 1980-2005*. [Mémoire, Université de Nice]. <https://docplayer.fr/148147-Mediatisation-et-sur-mediatisation-du-phenomene-des-tueurs-en-serie-en-france-un-age-d-or-du-fait-divers-1980-2005.html>

dès lors aux publics les derniers éléments d'une personnalité médiatique inscrivant ce dernier comme un mythe dans l'histoire du fait divers criminel.

Illustrations des procès et arrestations des tueurs en série de notre corpus principal



Charles Sobhraj, 1977



Richard Ramirez, 1988



Jeffrey Dahmer, 1992

Nous aurons donc au fil de ses dernières pages, tenté de mettre en lumière le caractère mythique du tueur en série en interrogeant le statut de célébrité que ce dernier semble revêtir. Tel un être mouvant mais pourtant bien implanté au sein de l'espace public mais également auprès des publics, le tueur en série ne cesse de se construire et de se raconter au travers des discours médiatiques qui possèdent dès lors la capacité de leur conférer un statut mythique. À travers des procédés et des discours permettant une mythification de sa personne, les médias semblent ainsi rendre compte d'une nouvelle forme de célébrité mythique appréciée, mais également demandée par les publics. Il n'est donc plus nécessaire à ce stade et vis à vis de notre recherche de tenter de mettre une nouvelle fois en évidence le caractère mythique du tueur en série. Pour autant, et si nous avons ainsi observé la manière dont les médias semblent construire et fixer sa personne dans le temps en lui conférant un nouveau statut, il nous semblera à présent intéressant de questionner leur capacité à alimenter l'attention et le désir des publics à son égard une fois le fait divers criminel clos. Nous nous questionnerons ainsi sur leur habilité à fournir et à construire un ensemble de discours visant à perpétuer et à prolonger le mythe du tueur en série.

3 - Alimenter et perpétuer le mythe du tueur en série à travers la production de discours et récits médiatiques annexes

« *Les victimes font généralement les titres des articles mais que ceux-ci parlent ensuite essentiellement des criminels* »

Przygodzki-Lionet, N. et Toutin, T., *Crimes en série, série de victimes*, 2007

Si nous avons ainsi tenté de démontrer le caractère mythique du tueur en série en relevant les différents processus médiatiques nécessaires à son développement, nous choisirons à présent d'appréhender la construction de sa postérité. Par essence même, le mythe impose de s'établir et de perdurer dans le temps¹⁹³ au travers de discours médiatiques de toutes formes lui permettant de continuer à exister, d'être renouvelé et d'être transmis au sein de l'espace public. Pour autant, la possibilité d'alimenter un mythe reposant un événement médiatique délimité et acté dans le temps semble se complexifier à travers, nous l'avons vu précédemment, l'arrestation ou encore le décès du tueur en série. Marquant la fin pour les médias l'occasion de construire des récits neufs à l'égard de ce dernier, il semblera alors nécessaire de renouveler ces discours pour offrir de nouvelles productions médiatiques aux publics et ainsi continuer à alimenter ce mythe. Nous supposons donc à présent que les médias vont permettre une perpétuation et une postérité du mythe du tueur en série en produisant des récits et discours annexes¹⁹⁴. Nous envisagerons alors un déplacement de la focale dans la production de ces discours qui ne seront plus centrés sur le tueur en série en tant qu'individu mais sur l'ensemble des éléments qui lui auront permis d'exister. L'opportunité ainsi pour les médias de continuer à alimenter l'attrait et l'attachement des publics pour le tueur en série en capitalisant sur la production d'un ensemble de discours nécessaires à la pérennité de son mythe.

En appréhendant dès à présent la question de la production de discours annexes, nous tenterons de rendre compte de la représentation et de la médiatisation des victimes de tueurs en série. Ces individualités, bien que victimes des oeuvres du tueur en série, n'en sont pas moins les éléments constitutifs de l'identité de ce dernier. Comme évoqué précédemment, le

¹⁹³ Durand, G. (1996). Pérennité, dérivations et usure du mythe. Dans Durand, G. & Chauvin, D. (Dir.), *Champs de l'imaginaire*. (pp. 81-107). Grenoble, Ateliers de l'imaginaire. <https://books.openedition.org/ugaeditions/5160#notes>

¹⁹⁴ Nous choisirons de nommer « *récits et discours annexes* » l'ensemble de productions n'étant pas directement reliées à la biographie du tueur en série. Ainsi nous désignerons la pluralité de textes pouvant rendre compte de tous les éléments constitutifs du fait divers criminel reliés au tueur en série.

tueur en série peut construire son nom de scène, sa *quasi* identité médiatique, à travers « le point commun des victimes »¹⁹⁵, il faudra alors voir en l'identité de la victime, l'identité même du tueur en série. Il nous semblera donc pertinent de porter notre regard sur le traitement des victimes du tueur en série, individus permettant à leur insu l'existence de ce dernier. En produisant ainsi de nouveaux récits sur les victimes du tueur en série, les médias semblent dès lors en capacité de faire perdurer le statut mythique du tueur en série en alimentant continuellement son traitement médiatique.

Après avoir préalablement exposé les intentions de ce tri médiatique et les enjeux que semblent soulever le statut des victimes, nous tenterons dès à présent de rendre compte du traitement dont ces dernières bénéficient au sein de l'espace médiatique. Si le profil de la victime est régulièrement mis en avant dans les médias à la suite d'événements, et notamment dans le cas précis du fait divers criminel, il semble que sa personne ne soit pas un « sujet abordé prioritairement [...] les victimes font généralement les titres des articles mais que ceux-ci parlent ensuite essentiellement des criminels »¹⁹⁶. Il faudrait alors comprendre la mise en avant médiatique des victimes comme servant la production de discours concernant le tueur en série et alimentant sa mythification. Si le traitement médiatique des victimes semble alors être envisagé sous l'angle de la logique de production servant le tueur en série, les procédés de narration et de mise en récit semblent également rendre compte d'une logique d'attractivité visant les publics. Nathalie Przygodzki-Lionet et Thierry Toutin ont ainsi relevé dans leur article les caractéristiques de représentation médiatique des victimes en soulignant l'importance du traitement visuel qui leur était accordé. Longuement évoqué en préambule de notre recherche, le sensationnalisme représentatif du traitement des tueurs en série semble également se refléter dans la représentation des victimes. En effet, les deux auteurs relèvent un traitement médiatique au « caractère de plus en plus sensationnel »¹⁹⁷, qui semble se traduire par un phénomène de « chosification de la victime »¹⁹⁸. Les victimes ne seraient ainsi plus représentées pour leur individualité et leur vécu propre mais uniquement pour servir aux publics un plaisir de l'illustration qui permet la réalisation « d'une seule et unique expérience, celle du vécu morbide qui passe par le prisme de l'événement »¹⁹⁹. Au regard de ces premiers

¹⁹⁵ Polloni, C. (2011, 7 décembre). *Op. Cit.*

¹⁹⁶ Przygodzki-Lionet, N. et Toutin, T. (2007). « Crimes en série, série de victimes : Quelle présentation de la victime dans le cinéma français ? » *Criminocorpus, revue hypermédia*. <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.237>

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Idem.*

éléments, la représentation médiatique des victimes des tueurs en série semble soumise à des logiques de rentabilité et de création d'attractivité de la part des médias. Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière, dans leur ouvrage *Le temps des victimes*, explorent à ce titre le changement du statut des victimes, évoquant le passage d'un traitement médiatique individualisé et personnalisé de la victime à un traitement collectif et générique, gommant ainsi les caractéristiques individuelles de ces dernières. En désignant les médias comme les principaux contributeurs de la construction et de la visibilité des victimes au sein de l'espace public, les deux auteurs envisagent alors une massification et une perte d'individualité des victimes résultant de la domination des médias audiovisuels qui permettraient de donner à voir « de vrais morts, de vrais malheurs »²⁰⁰ à travers un « attrait pour les catastrophes »²⁰¹. Il s'agit alors de comprendre le traitement médiatique des victimes comme équivalent à celui du tueur, c'est à dire reposant sur une construction sensationnelle cherchant à procurer un attrait du visionnage de la part du public.

Il nous semblera alors pertinent d'interroger au regard de cette nouvelle perspective, mais également de notre terrain de recherches, les représentations des victimes de tueur en série au sein de productions sérielles. En nous appuyant sur notre précédente grille d'analyse²⁰², nous tenterons de relever au sein de notre corpus la récurrence de séquences relevant du sensationnalisme et mettant en scène les victimes des tueurs en série. Nous préciserons en amont de notre compte-rendu que nous avons établi notre catégorisation en relevant les séquences donnant à voir les corps de ces victimes en dehors d'une quelconque contextualisation comme leur vie passée ou encore le moment de leur assassinat. Nous caractérisons alors cette catégorie comme sensationnelle dans le sens où la mise en scène de leur corps sans vie et leur apparition à l'écran ne semble pas ajouter d'éléments permettant un meilleur déroulé du scénario et une résolution de l'intrigue. Précisions faites, nous relevons dans un premier temps sur l'ensemble des épisodes constituant notre corpus la dominance de séquences sensationnelles donnant à voir le corps de victimes avec un total de 16 séquences sur 67 (*la deuxième catégorie mettant en scène des séquences de violence physique avec un total de 9 séquences*). Si cette tendance globale à l'échelle de notre corpus tend à confirmer l'hypothèse d'un traitement sensationnel des victimes, il nous semblera alors nécessaire de recentrer notre observation pour analyser à l'échelle de chaque production le type dominant

²⁰⁰ Eliacheff, C. et Soulez Larivière, D. (2007). *Le temps des victimes*. Paris, Albin Michel. (pp.150).

²⁰¹ *Ibid.* (pp.153).

²⁰² Pour plus de détails sur notre grille d'analyse du sensationnalisme, voir ANNEXE 9.

de séquences sensationnelles. Les productions *Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie* et *Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer* ne semblent alors pas déroger à cette observation générale en proposant une dominance de séquences sensationnelles mettant en scènes les victimes du tueur en série. Nous pouvons ainsi relever respectivement 8 séquences sur 20 pour *Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie* et 6 séquences sur 38 pour la série *Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer*. Cette analyse, à travers sa tentative de compréhension du traitement médiatique des victimes, semble également nous indiquer une tendance générale lors de la réalisation de productions audiovisuelles. En effet, en illustrant les 2 genres de contenus distincts que sont le docu-série et la série, le sensationnalisme lors de la mise en scène des victimes du tueur du série semble ici trouver une consistance dans sa représentation. La troisième série de notre corpus *Le Serpent*, se distingue très légèrement de nos observations actuelles mais tend à garder une orientation sensationnaliste. En effet, sur les 12 séquences jugées sensationnelles, la représentation des victimes se place comme la deuxième catégorie la plus exploitée avec un total de 2 séquences, juste derrière la représentation de la violence physique (5 séquences). Ainsi au fil de l'analyse de notre corpus et des types de séquences le composant, le sensationnalisme semble trouver sa place dans la représentation des victimes. Au même titre que la mise en scène du tueur en série, la mise en scène des dommages et pertes qu'il causera sera articulé de manière « à accrocher via un processus de sollicitation émotionnelle »²⁰³ permettant de réunir un maximum de spectateurs.

Si nous envisageons donc une représentation et un traitement des victimes comme reposant sur un ressort médiatique similaire à celui du tueur en série à travers l'usage du sensationnalisme, les victimes n'en restent pas moins des éléments chargés de complexifier et de fournir de la densité au tueur en série. En opposition au tueur en série aisément qualifiable de personnage principal au sein des discours produits à son égard, les victimes semblent être reléguées à un éternel rôle de personnages secondaires que Sarah Sepulchre caractérise comme « définis par une seule fonction ou une seule qualification »²⁰⁴. Quand bien même les victimes bénéficieraient des mêmes procédés narratifs et scénaristiques que le tueur en série au sein des productions médiatiques, ces dernières n'occuperaient « pas une place en tant qu'être humain, plutôt un rôle d'outil destiné à des fins d'enquêtes »²⁰⁵. Chargées une fois de plus de rendre compte et d'alimenter les discours déjà mythiques du tueur en série, l'Histoire

²⁰³ Przygodzki-Lionet, N. et Toutin, T. (2007). *Op Cit.*

²⁰⁴ Sepulchre, S. (2017). *Op. Cit.* (pp. 143).

²⁰⁵ Przygodzki-Lionet, N. et Toutin, T. (2007). *Op Cit.*

propre des victimes semblant ainsi s'effacer pour laisser place à un statut flou mis en récit au fil des productions médiatiques.

Cette ambiguïté du traitement médiatique des victimes semble nous apparaître comme la résultante d'une relation toute aussi ambiguë que ces dernières et les médias entretiennent conjointement. Les médias, dans leur processus de médiatisation opèrent nécessairement « un tri, d'un choix [...] des stratégies qui ne peuvent être réduites au seul désir d'informer »²⁰⁶. Il s'agit dès lors de rendre compte de choix éditoriaux instaurés par les médias dans une logique de rentabilité économique. Le tueur en série, au même titre que les récits produits à son égard, peut-être associé en reprenant les termes d'Edgar Morin cité précédemment, à une *marchandise* ; il en va alors de même pour les récits à l'égard des victimes produits par ces mêmes industries médiatiques. En effet, « l'augmentation spectaculaire des sujets mettant en scène des victimes »²⁰⁷ semble témoigner d'un intérêt marqué du public que les médias semblent pouvoir satisfaire à travers la mise en récit d'une « souffrance du prochain [*qui*] peut devenir un moyen de faire de l'audience »²⁰⁸. En répondant à ces logiques marchandes, les médias tout en alimentant le mythe du tueur en série, semblent accorder aux victimes un traitement industrialisé et marchand.

Néanmoins, et comme observation de cette ambiguïté entre ces deux parties, ces mêmes discours, aussi marchands soient-ils, semblent constituer une forme d'expression pour les victimes qui se voient alors placées sur le devant de la scène médiatique. Nous préciserons à présent notre décision et pour la fin de notre analyse d'agrandir le statut de victimes pour ne plus désigner uniquement les personnes décédées sous les agissements des tueurs en série. Il faudra à présent considérer ce terme comme englobant aussi bien les familles que l'entourage proche et éloigné de la victime, elles-mêmes victimes collatérales de cet événement. Cette inversion des rapports de force entre victimes et médias que Thierry Toutin qualifie « d'interchangeabilité des statuts »²⁰⁹, semble dès lors témoigner de la capacité des victimes à s'approprier les discours produits pour tenter de rendre compte de leur condition et de leur vécu. Tel un inversement de l'histoire du fait divers criminel, les victimes trouveraient *via* la résonance médiatique du tueur en série, l'opportunité de participer à la construction et à la

²⁰⁶ Châles-Courtine, S. (2011). « La médiatisation des affaires criminelles ». *Les grands dossiers de sciences humaines* (numéro 25), 4. <https://doi.org/10.3917/gdsh.025.0004>

²⁰⁷ Ben Saas-Dusseaut, F. (2011). « La reconnaissance médiatique des victimes ». *COMMposite, volume 14*, 27-55. (pp. 37). <http://www.composite.org/index.php/revue/article/viewFile/29/29>

²⁰⁸ Erder, G. (2006). *La société des victimes*. Paris Editions La Découverte

²⁰⁹ Przygodzki-Lionet, N. et Toutin, T. (2007). *Op Cit.*

reconnaissance de la victime dans l'espace public. Cette reconnaissance semble s'appuyer sur une construction en trois étapes majeures que nous prendrons la liberté de re-catégoriser en nous appuyant sur les travaux d'Alizé Reypens à travers sa recherche sur la représentation médiatique des victimes et l'évolution journalistique qui en découle. Dans un premier temps, la production de discours peut permettre de *rendre compte* de l'Histoire. Par le biais de cette médiatisation, les récits peuvent dès lors « raconter, faire connaître leur version des faits afin que l'information soit correcte et respectueuse »²¹⁰. Il s'agira alors de tenter de rendre compte de la véracité des informations pour tenter de minimiser le potentiel sensationnalisme des discours déjà produits. Dans un deuxième temps, les victimes peuvent être amenées à *témoigner* afin « d'exprimer leurs souffrances, réclamer une reconnaissance »²¹¹. L'individualisation de la victime et de son vécu sera au travers de cette deuxième étape la possibilité d'humaniser la victime en la faisant sortir de ce traitement de masse que nous avons pu évoquer précédemment. Enfin et en guise de dernière étape, ces médiatisation peuvent permettre de *se reconstruire*. Étape achevant cette construction symbolique, la médiatisation peut permettre aux victimes de « trouver un soutien lors de la diffusion [...] et, par-là, entamer leur reconstruction »²¹².

Il nous semblera alors, au vu des différents éléments avancés jusqu'à présent, complexe de qualifier les liens si caractéristiques qui semblent unir les médias et les victimes de tueurs en série. A travers une perpétuation du mythe du tueur en série, les médias semblent propulser les victimes sur le devant de la scène médiatique à travers la production de récits tout en permettant à ces dernières de faire reconnaître leur statut victimaire auprès des publics. Questionner ainsi la représentation mythique du tueur en série semble relever de processus bien plus longs et complexes que la simple médiatisation de sa personne. Rendre compte d'une connexion croissante entre les médias et les discours ainsi produits nous oblige à appréhender notre recherche à travers un prisme plus large et mouvant. La mythification du tueur en série semble également rendre compte du statut ambiguë des médias dans leur rapport à l'événement et à sa mise en récit. Oscillant entre logiques marchandes et tentatives de reconnaissance, les médias ne cessent de complexifier le statut tout aussi complexe du tueur en série et de sa représentation. Néanmoins, sa figure mythique et presque immortelle

²¹⁰ Reypens, A. (2015). *La représentation médiatique des victimes depuis l'affaire Dutroux : quelle évolution pour les journalistes ?* [Mémoire, Université catholique de Louvain]. (pp. 40). <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:2702>

²¹¹ *Idem.*

²¹² *Idem.*

semble trouver sa place au sein d'un large engrenage médiatique relevant de logiques et procédés dépassant le simple stade de la représentation.

Conclusion

À l'issue de notre recherche, nous pouvons dès à présent tenter de répondre à notre questionnement initial avec plus de recul et de connaissances. Ce questionnement, pour être succinct, tentait d'appréhender la figure complexe que laissait transparaître le tueur en série dans sa représentation médiatique, à l'origine d'une potentielle mythification de sa personne. De manière générale, il semble que les trois hypothèses fondatrices de notre travail de recherche soient vérifiées.

En premier lieu, nous avons pu confirmer le fait que la mise en récit et la narration du fait divers criminel se traduisent par une production médiatique sérielle et sensationnelle des événements. En effet et afin de mieux rendre compte du traitement médiatique du fait divers criminel, nous avons démontré en préambule le lien *quasi* historique entre les médias et cet événement. Nous avons ainsi pu explorer à travers une approche chronologique le traitement du fait divers criminel au fil des principaux médias de masse pour pouvoir mettre en exergue son caractère adaptable à chaque média d'une époque. Ces principales analyses associées à l'observation des nouveaux usages de consommation des publics nous ont ainsi permis de positionner la série comme étant le format médiatique permettant de rendre compte au mieux du fait divers criminel dans un écosystème médiatique de plus en plus riche et complexe. Outre son séquençage propice au traitement et à la narration de l'affaire, la série dans sa matérialité et sa médiativité offre de nombreux procédés permettant de s'inscrire dans le quotidien tout en créant un attachement émotionnel avec les publics. Nous avons également démontré que le traitement du fait divers criminel s'appuie sur des ressorts narratifs et une mise en scène sensationnelle que nous retrouvons, après analyses, également dans le format de la série, garantissant, toutes proportions gardées, son succès. En somme, fait divers criminel et série évoluent conjointement et de manière imbriquée pour proposer aux publics un récit médiatique attrayant et répondant à leurs envies et besoins.

En second lieu, nous avons pu conforter notre hypothèse et analyser la série comme étant le format audiovisuel permettant de rendre compte et de construire avec habileté le portrait du tueur en série. S'il a dans un premier temps été nécessaire de catégoriser le personnage que le tueur en série incarnait au sein de la série, la nomination de *Héros du Mal* nous a permis par la suite de pouvoir relever ses caractéristiques et attributs principaux permettant

d'appréhender son traitement médiatique. Nous avons par la suite démontré que ce traitement médiatique reposait sur un ensemble de procédés scénaristiques et narratifs permettant de rendre compte d'un personnage ambigu car redouté mais également attachant aux yeux des publics. Cette construction narrative du tueur en série se voit alors possible grâce à la sérialité du format audiovisuel qui permet dès lors de balayer la complexité et la profondeur du personnage tout en développant un affect de la part du public. En complément de cet angle narratif, nous avons également mis en évidence l'importance de l'esthétisme présent aussi bien au sein du format sériel que dans le choix de l'incarnant du tueur en série, favorisant et renforçant l'affect et l'attachement que les publics pouvaient avoir pour la personne du tueur en série.

Enfin, nous avons pu observer la représentation du tueur en série au sein de l'espace public en vérifiant notre hypothèse sur le processus de mythification de sa personne comme résultant d'une production de discours intermédiatique et continue. En rendant compte de l'omniprésence médiatique du tueur en série, nous avons par le biais de la notion d'intermédiarité traduit sa médiagénie mais également la médiativité de chacun des médias à rendre compte du fait divers criminel et de son incarnant principal. Ces observations nous ont permis de relever le processus de mythification opéré par les médias à l'égard du tueur en série en capitalisant dans un premier temps sur une appréciation du tueur en série similaire à celle d'une *star* au sein de l'espace public. Ce statut se voit par la suite enrichi de procédés de mises en discours permettant de construire dans les médias le caractère mythique du tueur en série. Nous avons enfin étendu notre observation en analysant la manière dont les médias permettent à cette personnalité mythique ainsi façonnée de perdurer à travers la productions de discours annexes, chargés d'alimenter de façon pérenne la figure mythique du tueur en série.

Les résultats de cette recherche et de nos différentes hypothèses nous ont ainsi permis de dessiner une formulation de réponse au regard de notre problématique générale. En effet, l'attachement et la mythification du tueur en série semblent résulter en une habile construction et narration médiatique mettant en récit des événements au moyen de divers procédés. Ces derniers permettant alors de manière graduelle de développer auprès des publics un intérêt, un attachement et enfin une mythification vis à vis de sa personne. Il s'agira dans un premier temps de contextualiser l'émergence de cet attachement et de cette mythification en replaçant le tueur en série au centre du fait divers criminel. En réel

événement médiatique par sa capacité à être mis en récit et adapté à de nombreux médias, le fait divers criminel et son principal incarnant se voient propulsés sur le devant de la scène médiatique et au sein de l'espace public, attirant l'intérêt des publics mais également des médias dans cette tentative de représentation du réel. Si le fait divers criminel et le tueur en série intéressent donc les publics par leur médiagénie respective, la mise en discours sérieelle de cet événement médiatique semble renforcer ce premier attrait et développer en parallèle un attachement de la part des publics. En s'inscrivant dans les usages de consommation à travers des procédés narratifs et scénaristiques distincts, la série développe également avec le public ce lien de l'ordre de l'intime à travers un lien affectif à l'égard du format. En appréhendant ainsi un sujet médiatique attractif à travers une mise en série relevant de l'attachement, le traitement médiatique du fait divers criminel semble dès à présent trouver sa place de choix dans l'espace public et auprès des publics. Si ce traitement sériel aura permis dans un premier temps de proposer aux publics la figure du tueur en série, l'attachement à ce dernier semble dans une première mesure s'expliquer par sa mise en récit et sa représentation au sein de ces nouveaux programmes de prédilection. Le tueur en série évolue et se construit alors à l'écran en reposant sur un ensemble de procédés narratifs propre au format sériel permettant alors grâce à une médiagénie poussée à son paroxysme, un attachement à sa personne de la part des publics. Si l'attachement des publics au tueur en série est alors rendu possible à travers une sérialité attachante, il nous faudra à présent quitter ce champ médiatique restreint pour rendre compte de son processus de mythification. Il s'agira à présent d'agrandir le spectre d'observations pour rendre compte de l'industrie médiatique au sens large et des interactions qui en découlent comme créatrice d'une mythification médiatique. Ces interactions et cette omniprésence médiatique, nous parlons alors d'intermédiarité, du tueur en série en dehors du format sériel rendent alors compte d'une figure construite par les médias et continuellement entretenue à travers une productions de discours et récits visant à alimenter cette dimension mythique. Il s'agit donc de considérer le tueur en série comme résultant d'un ensemble de productions médiatiques construisant, ensemble, une figure mythique au sein de l'espace public. Si nous avons initié et centré notre recherche sur les séries audiovisuelles, notre recherche progressive nous aura conduite à les considérer comme le maillon d'un engrenage médiatique bien plus large et complexe permettant de mythifier la personne du tueur en série.

Si nous avons pu à date vérifier nos hypothèses de recherche, ce mémoire présente néanmoins des limites qu'il sera nécessaire de relever afin d'apporter distance et réflexivité à notre travail. Si nous avons retracé dans les premières pages de notre réflexion le traitement

médiatique du fait divers criminel au fil des principaux médias, notre approche mériterait d'être étayée afin d'être représentative de la pluralité de médias existants. Notre étude de la presse et de la télévision nous a permis de dégager de grandes tendances de production et de consommation, tendances qui devraient être confirmées avec l'observation de traitements médiatiques complémentaires à travers l'observation de la radio par exemple.

Par ailleurs, la focale exercée sur le format de la série en particulier a nécessité un recentrage de notre recherche et ainsi de nos observations et conclusions. Cette réduction du champ d'analyses peut dès lors soulever des interrogations quant à la fiabilité de nos résultats. Ainsi, si le format sériel laisse indéniablement transparaître une figure charismatique et attachante du tueur en série, cette même tentative de représentation mériterait d'être étudiée au travers de productions médiatiques relevant d'un autre format tel que le long-métrage par exemple. La pluralité de formats nous permettrait ainsi de rendre compte d'un traitement médiatique commun et unanime dans la représentation d'un tueur en série plus proche et attachant.

De la même manière, si nous affirmons que la construction médiatique permet de créer un attachement des publics à l'égard du tueur en série et *in fine* une mythification de sa personne, il sera primordial d'envisager à la suite de cette affirmation de possibles réceptions différées de la part des publics. Si nous évoquions précédemment la capacité de discernement des *fans* à travers une « réception active »²¹³ il en sera de même pour les publics et récepteurs des productions médiatiques qui pourront avoir la capacité de « décoder »²¹⁴ les contenus proposés grâce à leurs propres capitaux et codes afin d'envisager une appréciation, ou non, du tueur en série. Il serait judicieux dans un temps futur d'effectuer une étude de réceptions des publics ayant consommé ces productions retraçant le parcours et la vie d'un tueur en série. L'occasion ainsi de rendre compte des disparités possibles dans la réception mais également dans les éléments ayant permis l'attachement potentiel à sa figure.

Enfin, un autre point qui gagnerait à être exploré serait les divergences de traitement en fonction des pays. En effet, les productions sérielles issues de notre corpus relevaient de productions américaines et britanniques, il serait à présent judicieux de mettre en perspective la représentation et la construction du tueur en série à travers des productions en provenance

²¹³ Jenkins, H. (1992). *Op. Cit.*

²¹⁴ Hall, S. (1994). « Codage/décodage ». *Réseaux*, volume 12 (numéro 68), 27-39. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2618>

d'autres nations. La vision charismatique et mythifiée du tueur en série produite au sein du pays historique du cinéma sensationnel, serait-elle toujours effective ? Ou bien cela serait-il plus largement la résultante d'une tendance narrative et scénaristique propre à une sphère géographique ?

Ainsi, bien que notre recherche soit limitée et recentrée au sein de la pluralité d'approches et d'analyses possibles, nous releverons néanmoins la propension *quasi* naturelle du traitement médiatique du fait divers criminel à rendre compte du tueur en série comme d'une figure mythique au sein de l'espace public. Néanmoins, interroger les enjeux de création de sens et de mise en récit implique non seulement de questionner les partis-pris scénaristiques et narratifs des productions, mais également et de manière sous-jacente les questions éthiques et morales de ces productions médiatiques. À travers un prisme plus large, dépassant le simple processus de médiatisation, quel rôle des Industries Culturelles dans la création et la production d'idéologies et représentations ? En amont même de la diffusion, et bien avant l'étude des effets produits auprès des publics : questionner la création, la recherche de sens, ce codage, qui au même titre que le tueur en série, semble osciller entre des extrêmes. *Flirtant* avec les limites morales, ne pouvant s'arrêter dans une course effrénée, soumis à une reproductibilité, un *modus operandi*, comme un engrenage témoin de sa grandeur mais également de sa fragilité.

Bibliographie

(Références classées par ordre alphabétique selon la norme APA)

Ouvrages

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Les Editions de Minuit

Carrazé, A. (2007). *Les séries télé*. Paris, Hachette Livre

Eliacheff, C. et Soulez Larivière, D. (2007). *Le temps des victimes*. Paris, Albin Michel

Erder, G. (2006). *La société des victimes*. Paris Editions La Découverte

Esquenazi, JP. (2010). *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?* Paris, Éditions Armand Colin

Frye, N. (1969). *Anatomie de la critique*. Gallimard

Genette, G. (1992). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Le Seuil

Glaudes, P. et Reuter, Y. (1990). *Personnages et histoire littéraire*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail

Greimas, AJ. (1966). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris, Larousse

Hickey, E.W. (1991). *Serial Murderers and Their Victims*. Wadsworth Pub.

Jameson, F. (1989). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Beaux-Arts de Paris.

Jauss, HR. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard

Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge

Jost, F. (2015). *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*. Paris, Bayard

Morin, E. (1957). *Les Stars*. Le Seuil

Pastoureau, M. (2000). *Bleu. Histoire d'une couleur*. Seuil

Pastoureau, M. (2013). *Vert. Histoire d'une couleur*. Seuil

Pastoureau, M. (2016). *Rouge. Histoire d'une couleur*. Seuil

Pastoureau, M. (2019). *Jaune. Histoire d'une couleur*. Seuil

Chapitres d'ouvrage

Arquembourg, J. (2003). Un problème de définition. Dans Arquembourg, J. *Le temps des événements médiatiques* (pp. 27-44). Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.

De Barnier, V. & Joannis, H. (2016). Chapitre 8. La valeur d'attention, la valeur spectacle. Dans De Barnier, V. & Joannis, H. (Dir). *Marketing & création publicitaire: Réseaux sociaux, Mobile, TV, Radio, Print* (pp. 271-308). Paris, Dunod.
<https://www.cairn.info/marketing-et-creation-publicitaire--9782100746033-page-271.htm>

Diguer, L. (1993). Présentation de la problématique. Dans Diguer, L. *Schéma narratif et individualité* (pp. 13-28). Presses Universitaires de France.
<https://www.cairn.info/schema-narratif-et-individualite--9782130453635-page-13.htm>

Dubied, A. (2004). Généalogie du fait divers. Dans Dubied, A. *Les dits et les scènes du fait divers* (pp. 17-43). Genève, Librairie Droz.
<https://www.cairn.info/les-dits-et-les-scenes-du-fait-divers--9782600008907-page-17.htm>

Durand, G. (1996). Pérennité, dérivations et usure du mythe. Dans Durand, G. & Chauvin, D. (Dir.), *Champs de l'imaginaire*. (pp. 81-107). Grenoble, Ateliers de l'imaginaire.
<https://books.openedition.org/ugaeditions/5160#notes>

Jost, F. (2011). Quelle est notre relation au héros ? Dans Jost, F. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* (pp. 17-24). Paris, CNRS Éditions.
<https://www.cairn.info/de-quoi-les-series-americaines-sont-elles--9782271072061-page-17.htm>

Jouve, V. (1998). L'image-personnage. Dans Jouve, V. *L'effet-personnage dans le roman* (pp. 40-55). Presses Universitaires de France.
<https://www.cairn.info/l-effet-personnage-dans-le-roman--9782130442707-page-40.htm>

Louveau, M. (2020). Chapitre 4. Résoudre les problèmes liés à l'intrigue. Dans Louveau, M. & Jabon, L. (Dir), *Le petit manuel du script-docteur: L'essentiel pour analyser et améliorer un scénario* (pp. 49-61). Paris, Armand Colin.

Ochsner, B. (2003). Le serial killer : un nouveau héros populaire et médiatique ? Dans Alavoine, B. (Dir), *Douleurs, souffrances et peines : figures du héros populaires et médiatiques* (pp. 247-263). Université de Lleida. <http://hdl.handle.net/10459.1/44365>

Sepulchre, S. (2017). Chapitre 4. Le personnage en série. Dans Sepulchre, S. *Décoder les séries télévisées* (pp. 115-162). Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur. <https://doi.org/10.3917/dbu.sepul.2017.01.0115>

Articles universitaires

Ambroise-Rendu, A. (2010). « L'affaire Troppmann et la tentation de la fiction ». *Le Temps des médias*, (numéro 14), 47-61. <https://doi.org/10.3917/tdm.014.0047>

Attimonelli, C. (2015). « Stratégie et bondage du générique : socio-sémiotique de la sérialité audiovisuelle ». *Sociétés, volume 2* (numéro 128), 9-18. <https://doi.org/10.3917/soc.128.0009>

Barnes, N. (2019). « Killer Folklore: Identity Issues in the True Crime Community ». *Ethnologies, volume 41* (numéro 1), 153–172. <https://doi.org/10.7202/1069850ar>

Barthes, R. (1964). « Structure du fait divers ». *Essais Critiques*, 188-198.

Ben Saas-Dusseaut, F. (2011). « La reconnaissance médiatique des victimes ». *COMMposite, volume 14*, 27-55. <http://www.composite.org/index.php/revue/article/viewFile/29/29>

Bourdaa, M. (2019). « Les fans, ces publics si spécifiques. Définition et méthodologie pour le chercheur ». *Belphégor* (numéro 17). 1-10. <https://doi.org/10.4000/belphegor.1701>

Boutet, M. (2015). « Les séries télévisées sont-elles l'art majeur du xxi^e siècle ? » *NECTART* (numéro 1), 107-117. <https://doi.org/10.3917/nect.001.0107>

Boyer, H. (2008). « Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel ». *Mots. Les langages du politique* (numéro 88), 99-113. <https://doi.org/10.4000/mots.14433>

Châles-Courtine, S. (2011). « La médiatisation des affaires criminelles ». *Les grands dossiers de sciences humaines* (numéro 25), 4. <https://doi.org/10.3917/gdsh.025.0004>

Chalvon-Demersay, S. (2011). « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée ». *Réseaux* (numéro 165), 181-214. <https://doi.org/10.3917/res.165.0181>

Charon, J. (2001). « La presse magazine : Un média à part entière ? » *Réseaux* (numéro 105), 53-78. <https://www.cairn.info/revue--2001-1-page-53.htm>

Chazal, S. (1997). « Meurtre et sérialité : l'émergence du serial killer dans la culture médiatique américaine ». *Études littéraires, volume 30* (numéro 1), 71–79. <https://doi.org/10.7202/501189ar>

- Combes, C. (2015). « Du rendez-vous télé au binge watching : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique ». *Études de communication*, volume 44, 97-114. <https://doi.org/10.4000/edc.6294>
- Damour, F. (2015). « Pourquoi regardons-nous les séries télévisées ? ». *Études*, 81-92. <https://doi.org/10.3917/etu.4216.0081>
- Damour, F. (2018). « Mindhunter, la fascination pour le serial killer ». *Études* (numéro 3), 105-106. <https://doi.org/10.3917/etu.4247.0105>
- Dericquebourg, R. (2007). « Max Weber et les charismes spécifiques ». *Archives de sciences sociales des religions* (numéro 137), 21-41. <https://doi.org/10.4000/assr.4146>
- Dramchini, M. (2021). « L'héroïsation de l'immoralité dans les séries TV ». *Multitudes* (numéro 84), 173-175. <https://doi.org/10.3917/mult.084.0173>
- Drouin-Hans, A. (2011). « Mythes et utopies ». *Le Télémaque* (numéro 40), 43-54. <https://doi.org/10.3917/tele.040.0043>
- Dziub, N. (2018). « Hannah Horvath (Girls), ou la fabrique d'une (anti-)héroïne sérielle ». *Télévision* (numéro 9), 161-177. <https://doi.org/10.3917/telev.009.0161>
- Eco, U. (1994). « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne ». *Réseaux*, volume 12 (numéro 68), 9-26. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2617>
- Glevarec, H. & de Saint Maurice, T. (2017). « Élargir la vie : les séries contemporaines ». *Le Débat* (numéro 194), 181-191. <https://doi.org/10.3917/deba.194.0181>
- Goetschel, P., Jost, F. & Tsikounas, M. (2015). « La promesse d'une fin ». *Sociétés & Représentations*, volume 1 (numéro 39), 7-12. <https://doi.org/10.3917/sr.039.0007>
- Granier, J. (2011). « Du Contrat de Lecture au Contrat de Conversation ». *Communication & langages*, (numéro 169), 51-62. <https://doi.org/10.4074/S033615001100305X>
- Hall, S. (1994). « Codage/décodage ». *Réseaux*, volume 12 (numéro 68), 27-39. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2618>
- Heinich, N. (2011). « La consommation de la célébrité ». *L'Année sociologique*, volume 61, 103-123. <https://doi.org/10.3917/anso.111.0103>
- Jost, F. (2012). « La promesse des genres. Comment regardons – nous la télévision ? ». *Revista Rastros Rostros*, volume 14 (numéro 27), 25-35. [hal-01796121](https://doi.org/10.3917/rr.14.025)
- Jost, F. (2018). « Éditorial ». *Télévision*, (numéro 9), 7. <https://doi.org/10.3917/telev.009.0007>

- Juan, M. (2012). « La célébrité à l'heure de la reproductibilité: L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres ». *Hypothèses*, volume 15, 127-144. <https://doi.org/10.3917/hyp.111.0127>
- Mariau, B. (2019). « Analyser l'objet médiatique au regard de ses relations transtextuelles : le cas du documentaire ». *Communication & langages* (numéro 202), 67-81. <https://doi.org/10.3917/comla1.202.0067>
- Marion, P. (1997). « Narratologie médiatique et médiagenie des récits ». *Le récit médiatique*, volume 7, 61-87. <https://doi.org/10.14428/rec.v7i7.46413>
- Mercier, A. (2006). « Logiques journalistiques et lecture événementielle des faits d'actualité ». *Hermès, La Revue*, volume 46, 23-35. <https://doi.org/10.4267/2042/24051>
- Müller, J. E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinéma*, volume 10, 105–134. <https://doi.org/10.7202/024818ar>
- Paquienéguy, F. (2011). « Multimédia et web 2.0 : entre pratiques éditoriales et industries créatives ». *Les Enjeux de l'information et de la communication*, volume 12 (numéro 2), 3-10. <https://doi.org/10.3917/enic.hs03.0001>
- Poels, G. (2016). « Télévision : l'invention de l'âge d'or ». *Le Temps des médias*, (numéro 27), 111-123. <https://doi.org/10.3917/tm.027.0111>
- Przygodzki-Lionet, N. et Toutin, T. (2007). « Crimes en série, série de victimes : Quelle présentation de la victime dans le cinéma français ? » *Criminocorpus*, revue hypermédia <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.237>
- Racine, C. (1989). « L'affiche de cinéma, miroir du film ». *24 images* (numéro 42), 41–45. <https://id.erudit.org/iderudit/22430ac>
- Ricoeur, P. (1992). « Le retour de l'Événement ». *Mélanges de l'École française de Rome*, tome 104, (numéro 1), 29-35. <https://doi.org/10.3406/mefr.1992.4195>
- Sécail, C. (2012). « L'essor du fait divers criminel à la télévision française (1950-2010) ». *L'information psychiatrique*, volume 88, 51-59. <https://doi.org/10.1684/ipe.2012.0875>
- Seguy, F. (2002). « Bernard MIÈGE, Les industries du contenu face à l'ordre informationnel ». *Communication*, volume 21, 291-295. <https://doi.org/10.4000/communication.5644>

Tourret, M. (2011). « Qu'est-ce qu'un héros ? ». *Inflexions* (numéro 16), 95-103. <https://doi.org/10.3917/infle.016.0095>

Vérilhac, Y. (2019). « Déréalisation et sensationnalisme dans le traitement de l'affaire Lindbergh : vers une poétique historique des médias ». *ConTEXTES*, volume 24. <https://doi.org/10.4000/contextes.8233>

Verón, E. (1985). « L'analyse du contrat de lecture ». *Les médias : expériences et recherches actuelles*, Institut de Recherches et d'Etudes Publicitaires.

Wagner, F. (2019). « De la force d'attraction des récits de fiction. Entretien avec Vincent Jouve ». *Cahiers de Narratologie* (numéro 36). <http://journals.openedition.org/narratologie/10136>

Wagner, H. (2014). « Le cinéma au xxe siècle : une approche communicationnelle ». *Hermès, La Revue* (numéro 70), 166-170. <https://doi.org/10.3917/herm.070.0166>

Mémoires et thèses

Holuigue, B. (2005). *Médiatisation et sur-médiatisation du phénomène des tueurs en série en France : un âge d'or du fait divers, 1980-2005*. [Mémoire, Université de Nice]. <https://docplayer.fr/148147-Mediatisation-et-sur-mediatisation-du-phenomene-des-tueurs-en-serie-en-france-un-age-d-or-du-fait-divers-1980-2005.html>

Reypens, A. (2015). *La représentation médiatique des victimes depuis l'affaire Dutroux : quelle évolution pour les journalistes ?* [Mémoire, Université catholique de Louvain]. <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:2702>

Articles en ligne

Guyon, C. (2011, 6 juillet). *Plan rapproché au cinéma*. Devenir réalisateur. Consulté le 23 juin 2023 sur <https://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/plan-rapproche/>

Le Monde et l'AFP. (2023, 20 juillet). *Netflix a gagné près de six millions de nouveaux abonnés en resserrant la vis sur les abonnements*. Le Monde. Consulté le 25 août 2023 sur https://www.lemonde.fr/pixels/article/2023/07/20/netflix-a-gagne-pres-de-6-millions-de-nouveaux-abonnes-en-resserrant-la-vis-sur-les-abonnements_6182673_4408996.html

Paume, F. (2016, 4 avril). *Les genres cinématographiques : comment les reconnaître ?* Retour vers le cinéma. Consulté le 1er juillet 2023 sur <https://retourverslecinema.com/les-genres-cinematographiques/>

Polloni, C. (2011, 7 décembre). *Comment surnommer un criminel en série en cinq points ?* Les Inrockuptibles. Consulté le 29 mai sur <https://www.lesinrocks.com/actu/comment-surnommer-un-criminel-en-serie-en-cinq-points-34637-07-12-2011/>

Renac, A. (2021, 2 octobre). *Pourquoi les tueurs en série nous fascinent-ils tant ?* L'Éclaireur Fnac. Consulté le 12 mars sur <https://leclaireur.fnac.com/article/33744-pourquoi-les-tueurs-en-serie-nous-fascinent-ils-tant/>

Podcast

Lagane, B. (Producteur). (4 juin 2022). *Tueur en séries...en séries ?* [Podcast] France Inter. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-effet-miroir/l-effet-miroir-du-samedi-04-juin-2022-5118096>

Séries télévisées

Breaking Bad, (2008-2013). Vince Gilligan.

Game of Thrones, (2011-2019). David Benioff & D. B. Weiss.

Le Serpent, (2021). Titre original : *The Serpent*, Richard Warlow & Toby Finlay.

Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie, (2021). Titre original : *Night Stalker: The Hunt for a Serial Killer*, Tiller Russel.

Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer, (2021). Titre original : *Monster: The Jeffrey Dahmer Story*, Ian Brennan et Ryan Murphy.

Peaky Blinders, (2013-2022). Steven Knight.

Annexes

ANNEXE 1 : Charles Sobhraj sur le plateau de l'émission *Quelle Époque !* le samedi 11 février 2023.



Source : France 2

ANNEXE 2 : Capture d'écrans d'internautes manifestant un attrait pour Richard Ramirez



Source : @whore4richard, Twitter, 27 février 2022
Traduction : « Il a l'air si bien avec ses cheveux courts 🥰 »



Rianaspicbratz (*Richie*)
@Rianaspicbratz



To richard ramirez 🍷 :



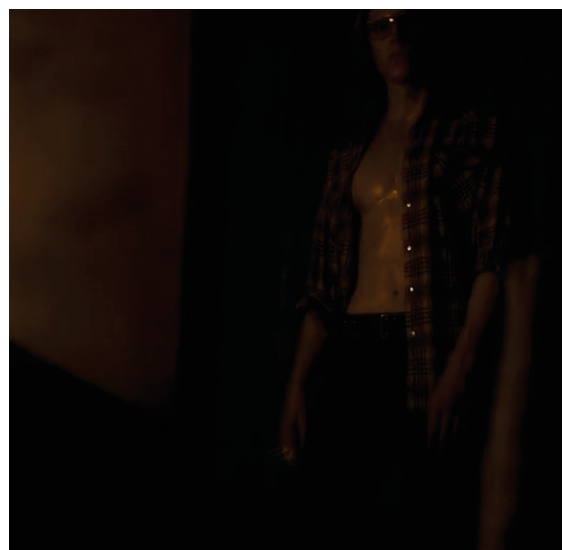
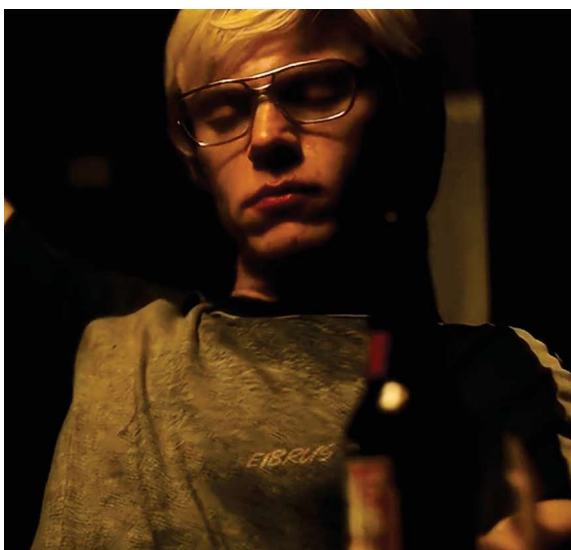
5:38 PM · 26 août 2023 · 243 vues

6 J'aime

Source : @Rianaspicbratz, Twitter, 26 août 2023

Traduction : « A destination de Richard Ramirez : L'excitation que je ressens quand je te vois »

ANNEXE 2 BIS : Montage vidéo dynamique de l'acteur incarnant Jeffrey Dahmer dans la série éponyme



Source : TikTok, 9 octobre 2022

Lien vers la vidéo originale : <https://vm.tiktok.com/ZGJGytEec/>

ANNEXE 2 TER : Montage vidéo de l'acteur incarnant Charles Sobhraj dans dans la série
Le Serpent



Source : TikTok, 9 juin 2021

Lien vers la vidéo originale : <https://vm.tiktok.com/ZGJGyqh5s/>

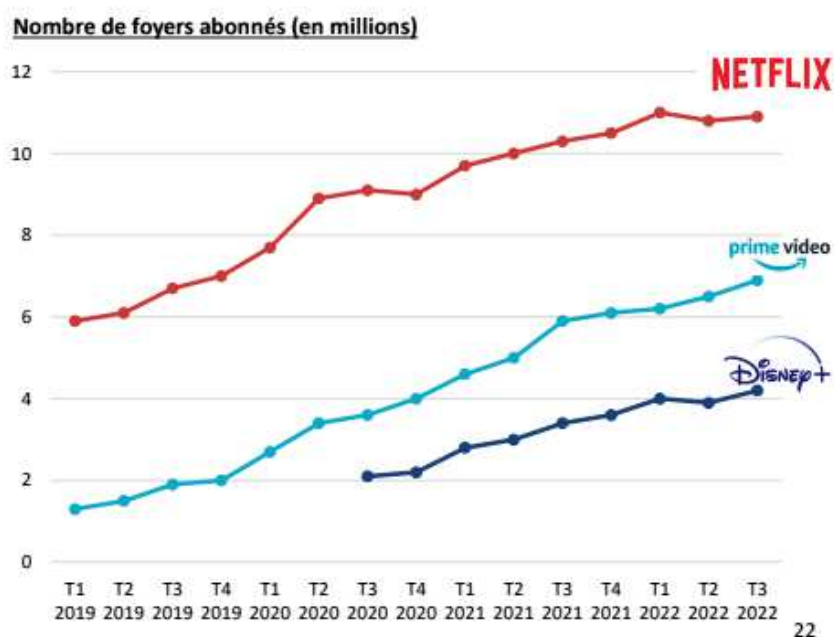
ANNEXE 3 : Liste des formats télévisuels français dédiés au fait divers criminel.

Période : fin des années 90 et années 2000

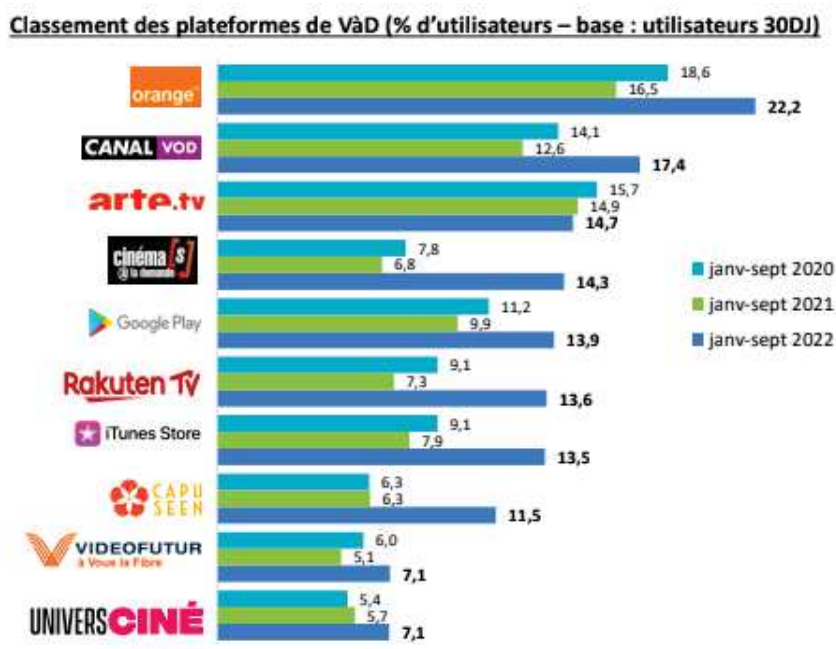
Titre de l'émission (A-Z)	Période de diffusion	Concept et détails
<i>Affaires criminelles</i>	2008 - 2011	Émission consacrée aux faits divers avec des reconstitutions, des témoignages et des images d'archive.
<i>Crimes</i>	2013-2016	Émission revenant sur des faits divers criminels qui se sont déroulés dans des villes de France grâce à des reconstitutions, d'images d'archive et témoignages.
<i>Dans la tête du tueur</i>	2013 - 2014	L'émission est composée de docu-fictions basés sur des histoires réelles et diffusés par thématiques.
<i>Enquêtes criminelles</i>	2008 - en cours	L'émission raconte un fait divers français ou international avec une large place accordée aux reconstitutions, entrecoupées de témoignages et d'images d'archives.
<i>Les Enquêtes Impossibles</i>	2005-2016	Émission de télévision consacrée aux enquêtes criminelles et aux affaires complexes et marquantes.
<i>Faites entrer l'accusé</i>	2000 - encore	Chaque épisode de l'émission retrace l'une des grandes affaires criminelles françaises jugées depuis les années 1950.
<i>Faits divers, le mag</i>	2008 - 2010	Émission de télévision française d'information et d'enquêtes policières en quatre parties : l'enquête, le portrait, le reportage, et l'histoire de stars.
<i>Non élucidé</i>	2008 - en cours	Émission dont chaque épisode retrace l'une des grandes affaires criminelles françaises non élucidées.
<i>Secrets d'actualité</i>	2000 - 2008	L'émission se consacre à décrypter les grands faits divers avec des enquêtes poussées, des images d'archives, et une certaine dramatisation.
<i>Suspect n°1</i>	2011 - 2014	L'émission raconte des faits divers et affaires criminelles dont certains ont marqué l'actualité de l'époque.
<i>Témoin numéro 1</i>	1993 - 1996	Émission de télévision française d'appels à témoins dans des affaires criminelles. L'objectif était de mettre en lumière des affaires non élucidées et d'aider les services d'enquêtes à retrouver les auteurs en lançant des appels à témoins en direct.

ANNEXE 4 : Classements et évolutions du marché de la VOD et SVOD en France

Une croissance continue de nombre de foyers abonnés depuis 2019 :



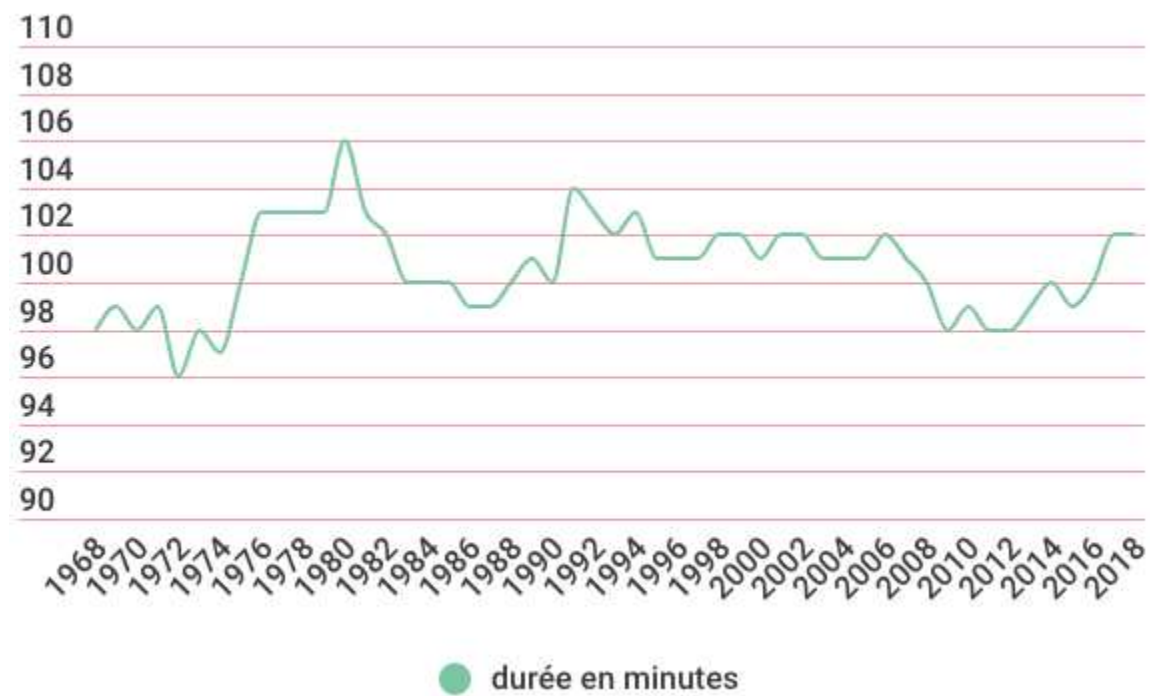
Une hausse de l'utilisation de la VOD sur les principales plateformes vs. 2020 :



Source : *Observatoire de la vidéo à la demande*, CNC, janvier 2023

Lien vers l'étude originale : [Observatoire de la vidéo à la demande \(janvier 2023\) | CNC](#)

ANNEXE 5 : Évolution de la durée des films de 1968 à 2018



Source : Télérama, octobre 2018

Lien vers l'article initial :

<https://vodkaster.telerama.fr/actu-cine/les-films-sont-il-vraiment-plus-longs/1276225>

ANNEXE 6 : Liste des genres audiovisuels fictionnels

Genre (A-Z)	Caractéristiques
Action	Mise en scène de succession de scènes spectaculaires souvent stéréotypées
Arts Martiaux	Enseignement et mise en scène de techniques de combat à mains nues ou avec une arme.
Aventure	Mise en avant de l'action avec la multiplication de péripéties.
Burlesque	Emploi de termes comiques et familiers pour évoquer des sujets pourtant sérieux.
Catastrophe	Intrigue reposant sur la mise en scène d'une catastrophe naturelle ou technologique.
Comédie	Mise en avant de l'humour.
Comédie Musicale	Genre mélangeant la comédie, le chant et la danse.
Dramatique	Situations non épiques dans un contexte sérieux.
Érotique	Mise en avant des phénomènes éveillant le désir sexuel et l'excitation des sens.
Espionnage	Intrigue liée à une situation d'espionnage avec un traitement réaliste ou fantaisiste.
Fantastique	Intrusion du surnaturel dans le cadre de l'intrigue et du récit.
Guerre	Mise en avant d'un conflit armée et des enjeux.
Historique	Situation du récit dans un cadre historique précis d'un passé proche ou lointain.
Horreur	Situation et intrigue censée susciter la peur, la répulsion ou l'angoisse.
Policier	Intrigue centrée sur un drame et le déroulé d'une enquête menée par un détective ou un policier.
Science-fiction	Intrigue reposant sur des progrès scientifiques et techniques permettant le développement d'un univers parallèle.
Thriller	Utilisation massive du suspense et/ou d'une tension narrative.
Western	Intrigue prenant place aux États-Unis durant la conquête de l'Ouest.

Source : BNF, août 2020

Lien vers l'article initial : <https://kitcat.bnf.fr/manuel-intermarc/aud-genres-et-typologies-audiovisuels>

ANNEXE 7 : Liste complète des 25 séries les mieux notées de tous les temps et genres audiovisuels associés

Classement	Série	Genre.s associé.s
1	<i>Breaking Bad</i>	Drame
2	<i>Game Of Thrones</i>	Drame, Fantastique
3	<i>Chernobyl</i>	Drame
4	<i>Arcane</i>	Action, Aventure, Animation, Science fiction
5	<i>Peaky Blinders</i>	Drame, Policier, Historique
6	<i>SNK</i>	Action, Aventure, Animation
7	<i>1883</i>	Drame, Historique, Western
8	<i>Sherlock</i>	Drame, Aventure, Policier
9	<i>Severance</i>	Drame, Thriller
10	<i>Hunter x Hunter</i>	Aventure, Animation, Comédie
11	<i>Le Jeu de la dame (The Queen's Gambit)</i>	Drame
12	<i>Stranger Things</i>	Drame, Fantastique, Thriller
13	<i>Dans leur regard (When They See Us)</i>	Drame
14	<i>Normal People</i>	Drame, Romance
15	<i>Vikings</i>	Drame, Aventure, Historique
16	<i>Shameless</i>	Drame, Comédie
17	<i>Better Call Saul</i>	Drame, Comédie
18	<i>Dexter</i>	Drame, Thriller
19	<i>Le Bureau des Légendes</i>	Drame, Espionnage, Policier
20	<i>Narcos</i>	Drame, Policier, Thriller
21	<i>The Walking Dead</i>	Drame, Horreur
22	<i>Fargo</i>	Drame, Policier, Thriller, Comédie
23	<i>Black Mirror</i>	Drame, Science Fiction, Thriller
24	<i>Banshee</i>	Drame
25	<i>Mindhunter</i>	Drame, Policier, Thriller

Classement	Genre	Réurrence dans le classement
1	Drame	22
2	Thriller	7
3	Policier	6
4	Aventure	4
5	Comédie	4
6	Animation	3
7	Historique	3
8	Fantastique	2
9	Action	2
10	Science Fiction	2
11	Western	1
12	Horreur	1
13	Romance	1
14	Espionnage	1

Source : Allociné

Lien vers le classement initial :

<https://www.allocine.fr/series/meilleures/>

ANNEXE 8 : Analyse de l'utilisation du *cliffhanger* dans notre corpus audiovisuel

Série : <i>Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie</i>			
Épisode	<i>Cliffhanger</i> (OUI / NON)	<i>Cliffhanger</i>	Effet du <i>cliffhanger</i>
Ep 1	OUI	« On a une série de crimes à résoudre, on a un tueur en série. »	On comprend pour la première fois que tous les crimes sont reliés et qu'un seul homme est à la tête.
Ep 2	OUI	« Ils y sont tous les jours, et s'il revient, ils le choperont. »	La traque du tueur commence réellement avec la mise en place d'une planque par l'équipe des enquêteurs.
Ep 3	OUI	« Il a mit ses mains en croix, il s'est recroquevillé sur son siège et il a dit : Richard Ramirez, Richard Ramirez ! »	Pour la première fois depuis le début de l'enquête, nous connaissons l'identité du tueur en série qui sévit depuis plusieurs mois.
Ep 4	NON	N/A	N/A

Série : <i>Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer</i>			
Épisode	<i>Cliffhanger</i> (OUI / NON)	<i>Cliffhanger</i>	Effet du <i>cliffhanger</i>
Ep 1	OUI	Glenda à un policier : «Attendez, combien vous en avez retrouvé ? » <i>(sous-entendu des corps de victimes).</i>	On envisage un grand nombre de victimes et une part de mystère sur l'affaire qui va être élucidée dans les prochains épisodes.
Ep 2	NON	N/A	N/A
Ep 3	NON	N/A	N/A
Ep 4	NON	N/A	N/A
Ep 5	OUI	Jeffrey Dahmer à Tony : « C'est ici que j'habite ». Les 2 se dirigent ensuite vers l'immeuble.	On anticipe les actions de Jeffrey Dahmer, on comprend qu'il emmène le jeune homme qui l'accompagne chez lui pour pouvoir le tuer.
Ep 6	NON	N/A	N/A
Ep 7	NON	N/A	N/A

Ep 8	OUI	Échange dans une voiture entre le pasteur et son adjoint sur la cause qu'ils défendent (<i>la reconnaissance des victimes de Jeffrey Dahmer</i>).	Que vont-ils faire ? Que va être l'issu du procès qu'ils préparent depuis des mois ?
Ep 9	NON	N/A	N/A
Ep 10	NON	N/A	N/A

Série : <i>Le Serpent</i>			
Épisode	<i>Cliffhanger</i> (OUI / NON)	<i>Cliffhanger</i>	Effet du <i>cliffhanger</i>
Ep 1	OUI	Jeune touriste avec des spams à Monique « qu'est ce qui nous arrive ? Monique, je t'en supplie » Touriste à Charles « Je t'en supplie aide nous » Charles à la touriste «Chut »	On comprend que Charles et Monique connaissent l'origine des spasmes des touristes et qu'ils ont le pouvoir d'agir dessus.
Ep 2	OUI	Herman K. rend visite à un couple de touristes qui enquête aussi sur la disparition du couple de touristes hollandais. Il entre chez eux avec précipitation en vérifiant qu'il n'y a aucun témoins de la scène.	On comprend que des infos vont être transmises au sujet de la touriste disparue. L'affaire semble sensible et privée.
Ep 3	OUI	Dominique, touriste qui a pu s'échapper envoie une lettre à Nadine, femme qui enquête sur les nombreuses disparitions. Charles et Monique arrivent dans le dos de cette dernière à ce moment là. Ils finissent par tous monter dans la même voiture. Herman (enquêteur) à Rémi (mari de Nadine) : « Ou est Nadine ? » Rémi : « Elle est partie vérifier si elle avait reçu du courrier, ça fait 1h qu'elle devrait être rentrée ».	On constate un suspense sur la localisation de Nadine, qui devrait déjà être de retour.

Ep 4	OUI	<p>La cavale de Charles et Monique s'accélère, les voyages se multiplient au même rythme que les disparitions de touristes. Suite aux preuves la police prévoit une descente dans leurs appartements.</p> <p>Ils décident en amont d'appeler Nadine pour lui dire de quitter les lieux.</p> <p>Le téléphone sonne dans le vide.</p>	Où est passée Nadine ? Pourquoi ne répond-elle pas ?
Ep 5	OUI	<p>La police force le coffre fort trouvé chez Charles, supposé contenir les passeports des touristes disparus. Le coffre est vide.</p> <p>Ayant pris la fuite, Charles ouvre sa malette contenant tous les passeports.</p> <p>Charles prend la fuite avec Monique et la malette</p>	<p>Comment Charles Sobhraj a t-il pu vider le coffre avant la police ?</p> <p>Où fuit-il avec Monique ?</p>
Ep 6	OUI	<p>Herman rentre en contact avec un autre policier qui lui fournit l'adresse de la prochaine destination de Charles et Monique actuellement en cavale.</p> <p>De l'autre côté Charles et Monique passe la frontière et arrivent en France</p> <p>Charles à Monique : « Bienvenue en France mon amour »</p>	Herman avec l'information de la destination va t il pouvoir arrêter Charles et Monique à temps ?
Ep 7	OUI	<p>La course poursuite contre Charles et Monique s'accélère.</p> <p>Les services internationaux reçoivent en même temps des mandats d'arrestation.</p> <p>Les images défilent vite, le rythme s'accélère.</p> <p>Charles à Monique : « Crois moi, toi et moi on finira jamais en prison, personne ne nous enferme. »</p>	Les enquêteurs et les services de renseignements internationaux vont-ils enfin réussir à arrêter Charles et Monique ? Quelle sera l'issue de cette chasse à l'homme ?
Ep 8	NON	N/A	N/A

ANNEXE 9 : Analyse du sensationnalisme dans les épisodes de notre corpus

<i>Série : Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie</i>			
Épisode	Timing	Description	Catégorisation
Ep 1	3'47	Marteau ensanglanté	<i>Arme</i>
	12'43	Coup de feu	<i>Emotion sursaut</i>
	14'25	Corps de victime	<i>Victime</i>
	22'36	Corps de victime	<i>Victime</i>
	35'46	Coup de feu	<i>Emotion sursaut</i>
	42'	Couteau ensanglanté	<i>Arme</i>
	42'35	Corps de victime	<i>Victime</i>
	44'	Chambre pleine de sang	<i>Vision sang</i>
Ep 2	11'45	Corps de victime	<i>Victime</i>
	12'47	Marteau ensanglanté	<i>Arme</i>
	22'47	Corps de victime	<i>Victime</i>
	29'51	Corps de victime	<i>Victime</i>
Ep 3	4'22	Corps de victime	<i>Victime</i>
	7'15	Corps de victime	<i>Victime</i>
	9'41	Coup de feu	<i>Emotion sursaut</i>
	36'08	Gros plan pistolet	<i>Arme</i>
	40'54	Coup de feu	<i>Emotion sursaut</i>
Ep 4	30'	Nudité	<i>Nudité</i>
	31'	Nudité	<i>Nudité</i>
	36'46	Scène de crime pleine de sang	<i>Vision sang</i>

	<i>Total scènes sensationnelles</i>	<i>20</i>
	<i>Moyenne du nombre de scènes sensationnelles par épisode</i>	<i>5</i>
<i>Catégorisation</i>	<i>Victime</i>	<i>8</i>
	<i>Arme</i>	<i>4</i>
	<i>Emotion sursaut</i>	<i>4</i>
	<i>Nudité</i>	<i>2</i>
	<i>Vision sang</i>	<i>2</i>

Série : <i>Le Serpent</i>			
Épisode	Timing	Description	Catégorisation
Ep 1	43'	Gros plan visage Charles Sobhraj	???
	46'53	Scène dans un <i>strip club</i>	<i>Nudité</i>
Ep 2	Début	Scène à la morgue	<i>Victime</i>
	20'49	Corps de victime	<i>Victime</i>
	30'50	Scène de sexe	<i>Sexe</i>
Ep 4	28'40	Charles Sobhraj tente de crever les yeux de Rajai	<i>Violence physique</i>
	42'50	Scène d'assassinat	<i>Assassinat</i>
Ep 5	N/A	N/A	N/A
Ep 6	26'20	Rajai menace et violente Monique	<i>Violence physique</i>
	34'45	Automutilation de Charles Sobhraj pour pouvoir sortir de prison	<i>Violence physique</i>
Ep 7	N/A	N/A	N/A
Ep 8	11'06	Charles Sobhraj violente Monique	<i>Violence physique</i>
	28'13	Scène de vomi collective de la part des touristes après leur empoisonnement	<i>Emotion dégoût</i>
	37'03	Agonie de Monique en prison	<i>Violence physique</i>

	Total scènes sensationnelles	12
	Moyenne du nombre de scènes sensationnelles par épisode	1,5
Catégorisation	<i>Nudité</i>	<i>1</i>
	<i>Victime</i>	<i>2</i>
	<i>Sexe</i>	<i>1</i>
	<i>Violence physique</i>	<i>5</i>
	<i>Emotion dégoût</i>	<i>1</i>
	<i>Assassinat</i>	<i>1</i>

Série : <i>Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer</i>			
Épisode	Timing	Description	Catégorisation
Ep 1	1'31	Nettoyage des couteaux imbibés de sang	<i>Arme</i>
	11'30	Tête humaine dans le frigo	<i>Mutilation</i>
	14'15	Violence	<i>Violence physique</i>
	19'19	Scène de sexe	<i>Sexe</i>
	34'55	Photo Polaroid d'un corps découpé	<i>Victime</i>
	41'30	Coeur humain sous cellophane	<i>Mutilation</i>
	42'22	Baril de morceaux de corps humains	<i>Mutilation</i>

Ep 2	1'25	Scène de nu Jeffrey Dahmer	<i>Nudité</i>
	4'22	Overdose de la mère de Jeffrey Dahmer	<i>Meurtre</i>
	14'55	Découpe d'un cadavre animal	<i>Emotion dégoût</i>
	27'47	Corps mort dans le lit de Jeffrey Dahmer	<i>Victime</i>
Ep 3	7'33	Scène de masturbation	<i>Masturbation</i>
	9'50	Scène de masturbation	<i>Masturbation</i>
	12'21	Dissection d'un animal	<i>Emotion dégoût</i>
	39'15	Violence entre Jeffrey Dahmer et une victime	<i>Violence physique</i>
	42'15	Corps décédé	<i>Victime</i>
	44'32	Nudité	<i>Nudité</i>
	48'37	Mains de Jeffrey Dahmer remplies de sang de sa victime	<i>Vision sang</i>
Ep 4	19'27	Scène de sexe	<i>Sexe</i>
	28'30	Violence & colère de Jeffrey Dahmer envers sa grand mère	<i>Violence verbale</i>
	32'50	Scène de masturbation	<i>Masturbation</i>
	37'35	Jeffrey Dahmer boit des sachets de sang	<i>Vision sang</i>
	40'17	Nudité	<i>Nudité</i>
	53'26	Victime de Jeffrey Dahmer dans un lit	<i>Victime</i>
	58'28	Jeffrey Dahmer tient une tête découpée entre ses mains	<i>Mutilation</i>
Ep 5	7'40	Scène de sexe	<i>Sexe</i>
Ep 6	39'12	Marteau ensanglanté	<i>Arme</i>
	47'43	Vision d'un corps décédé	<i>Victime</i>
	50'58	Jeffrey Dahmer mange un morceau de chair humaine	<i>Emotion dégoût</i>
Ep 7	N/A	N/A	<i>N/A</i>
Ep 8	41'18	Suicide de la mère de JD	<i>Mort</i>
Ep 9	16'24	Victime accrochée aux barreaux d'un lit	<i>Victime</i>
	43'41	Jeffrey Dahmer en sang après une attaque en prison	<i>Violence physique</i>
Ep 10	3'12	Reconstitution d'un meurtre de John Way Gacy	<i>Meurtre</i>
	3'37	Scène de meurtre par noyade par John Way Gacy	<i>Meurtre</i>
	30'23	Exécution de John Way Gacy	<i>Mort</i>
	38'30	Passage à tabac et mort de Jeffrey Dahmer	<i>Violence physique</i>
	39'25	Corps de Jeffrey Dahmer ensanglanté	<i>Vision sang</i>
	40'56	Autopsie de Jeffrey Dahmer défiguré	<i>Vision sang</i>

	<i>Total scènes sensationnelles</i>	38
	<i>Moyenne du nombre de scènes sensationnelles par épisode</i>	3,8
<i>Catégorisation</i>	<i>Arme</i>	2
	<i>Mutilation</i>	4
	<i>Violence physique</i>	4
	<i>Sexe</i>	3
	<i>Victime</i>	6
	<i>Nudité</i>	3
	<i>Meurtre</i>	3
	<i>Emotion dégoût</i>	3
	<i>Vision sang</i>	4
	<i>Masturbation</i>	3
	<i>Violence verbale</i>	1
	<i>Mort</i>	2

Récapitulatif global du corps		
	<i>Type de scène sensationnelle</i>	<i>Réurrence</i>
<i>Catégorisation</i>	Corps de victime	16
	Violence physique	9
	Nudité	6
	Vision sang	6
	Arme	6
	Sexe	4
	Mutilation	4
	Dégout	4
	Sursaut	4
	Meurtre	3
	Masturbation	3
	Assassinat	1
	Violence verbale	1

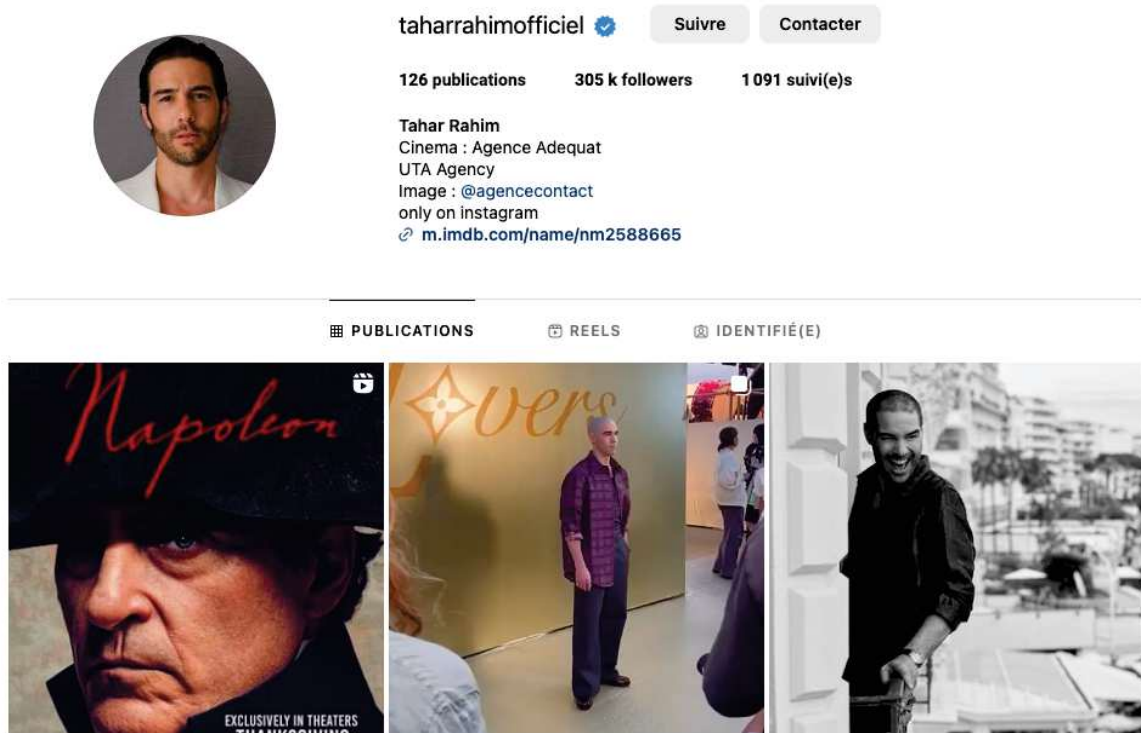
ANNEXE 10 : Grille d'analyse sémiologique des affiches de notre corpus


AFFICHE : <i>Le Serpent</i>			
Strate	Détail	Dénotation	Connotation
Contexte	Paratexte	Affiche de série	Premier contact avec la production, va donner le ton de la série et de l'intrigue
Description	Linguistique (<i>le texte</i>)	<ol style="list-style-type: none"> "Inspirés de faits réels" Nom de la série avec la typographie utilisée sur des passeports / documents de voyage "Jusqu'ou faut-il aller pour coincer ce tueur ?" 	<ol style="list-style-type: none"> Possible intérêt du public pour une affaire connue Laisse supposer le voyage, l'évasion, une affaire internationale Idée de course poursuite, la série doit nous maintenir en haleine tout du long. Elle montrera aussi le caractère insaisissable du tueur en série
	Iconiques (<i>ce qui est représenté</i>)	<ol style="list-style-type: none"> Serpent derrière les personnages Hommes tenant dans leur bras un cadavre à côté d'une voiture dont le coffre est ouvert Homme au visage fermé et sérieux, propre sur lui, dont le visage est masqué par une paire de lunettes 	<ol style="list-style-type: none"> Rappeler subtilement le nom de la série et appuyer la correspondance entre l'animal et les personnages : fuyant / insaisissable Possible crime avec un corps inanimé et un coffre ouvert dans lequel la victime aura été déposée Homme qui est déterminé, qui sait la direction dans laquelle il va, mais qui par ses lunettes semble cacher des choses : Secrets ? Volonté de passer incognito ? En plus un homme qui semble prendre soin de lui, qui en a les moyens. On suppose un homme fortuné qui peut dégager une image de lui travaillée. Potentielle interactions avec les autres grâce à une attraction physique.
	Plastiques (<i>comment c'est représenté</i>)	<ol style="list-style-type: none"> Personnages au centre de l'affiche 	<ol style="list-style-type: none"> On comprend que ce sont les personnages principaux
	Texte / image (<i>quelle organisation</i>)	<ol style="list-style-type: none"> Personnages prédominants sur l'affiche Mise en scène du crime en plus petit sous le personnage 	<ol style="list-style-type: none"> Mesure de l'importance et du focus sur ces personnages durant la série Le crime semble être moins important que le personnage lui-même, presque réduit face à la figure

AFFICHE : <i>Monstre : L'Histoire de Jeffrey Dahmer</i>			
Strate	Détail	Dénotation	Connotation
Contexte	Paratexte	Affiche de série	Premier contact avec la production, va donner le ton de la série et de l'intrigue
Description	Linguistique (<i>le texte</i>)	1. Dahmer 2. Monster : The Jeffrey Dahmer Story	1 + 2. On connaît l'identité du personnage, on suppose une histoire qui va être narrée, peut-être sur sa vie grâce au terme "Story"
	Iconiques (<i>ce qui est représenté</i>)	1. Visage d'un homme en gros plan 2. Fond noir 3. Pas d'éléments supplémentaires, vide autour du personnage 4. Regard droit, personnage qui fixe le spectateur 5. Paire de lunettes	1. On suppose qu'il s'agit du personnage principal 2. Possible rappel des abysses, un personnage qui évolue dans un environnement sombre 3. On va se concentrer sur lui, pas sur le reste des éléments. 4. Homme déterminé, qui sait ce qu'il veut et qui sait où il va. Défi du regard. 5. Barrière avec le spectateur, Dahmer peut lire en lui, mais peut aussi se masquer.
	Plastiques (<i>comment c'est représenté</i>)	1. Une seule couleur dominante : le jaune	1. Contenu opaque et dense, pas de nuances dans les actions ou le récit
	Texte / image (<i>quelle organisation</i>)	1. Texte qui masque une partie du visage du personnage 2. Mot Dahmer sur le visage	1. Personnage fuyant ? Cachant quelque chose ? 2. Le nom prend le dessus sur la personne, on ne sait pas qui est vraiment Dahmer

AFFICHE : <i>Le Traqueur de la nuit : Chasse à l'homme en Californie</i>			
Strate	Détail	Dénotation	Connotation
Contexte	Paratexte	Affiche de docu-série	Premier contact avec la production, va donner le ton et l'intrigue
Description	Linguistique (<i>le texte</i>)	1. The Night Stalker : The Hunt for a Serial Killer	1. On comprend une course et une chasse à l'Homme pour arrêter un tueur en série. On suppose un programme haletant.
	Iconiques (<i>ce qui est représenté</i>)	1. Homme distant, de face 2. Homme caché dans la pénombre 3. Flash de lumière rouge verticale 4. Homme seul et central	1. Un homme insaisissable, qu'on l'on connaît mal 2. Semble se cacher pour échapper à la police mais aussi au public. 3. Possible référence au sang 4. La production va être centrée sur cet homme, on suppose donc qu'il s'agit du tueur en série
	Plastiques (<i>comment c'est représenté</i>)	1. Écriture manuscrite difforme en rouge	1. Écriture renvoyant aux tourments du personnage
	Texte / image (<i>quelle organisation</i>)	1. Texte sous le personnage	1. Le personnage est dominant

ANNEXE 11 : Compte *Instagram* de Tahar Rahim incarnant Charles Sobhraj dans la série *Le Serpent*



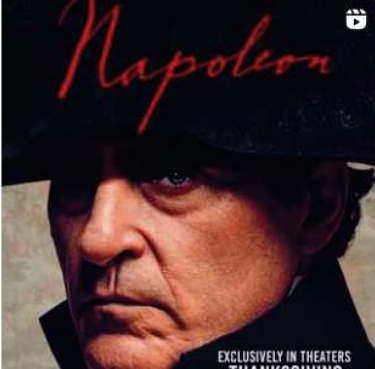


taharrahimofficiel  Suivre Contacter

126 publications 305 k followers 1 091 suivi(e)s

Tahar Rahim
Cinema : Agence Adequat
UTA Agency
Image : @agencecontact
only on instagram
m.imdb.com/name/nm2588665

PUBLICATIONS REELS IDENTIFIÉ(E)



Source : *Instagram*, 28 août 2023

Lien vers le compte Instagram : <https://www.instagram.com/taharrahimofficiel>

ANNEXE 12 : Exemples de comptes fans de l'acteur Evan Peters sur *Instagram*

The image shows a list of fan accounts for Evan Peters on Instagram. The accounts listed are:

- evanpetersactor**: Evan Peters • 215 k followers
- team_ewan_peters_1987**: FANPAGE FOR EVAN PETERS • 4 155 followers
- brevanpeters**: Evan Peters Brasil • 125 k followers
- evanpetes**: Evan Peters • 330 k followers
- evanthpeterss**: *Evan Peters* • 2 072 followers
- evan_peters89000088**: EVAN PETERS FAN PAGE 💕 ❤️ 💕 • 1 240 f...
- evanpeter5**: Evan Peters 🌐 • 14,4 k followers
- evan.peterssupremacy**: Evan Peters Supremacy ♡ • 784 followers
- updatesevanpeters**: Evan Peters Updates • 1 297 followers
- peters__evan**: Evan Peters • 527 followers

Below the list is the profile of **evanpetersactor**. It features a profile picture of Evan Peters, a bio that reads "Photos of actor Evan Thomas Peters. This is a fan account dedicated to him, Evan has no instagram.", and statistics: 220 publications, 215 k followers, and 20 suivi(e)s. The navigation bar shows "PUBLICATIONS", "REELS", and "IDENTIFIÉ(E)". Three image thumbnails are visible at the bottom, showing Evan Peters in different scenes.

Source : *Instagram*, 28 août 2023

Lien vers le compte Instagram : <https://www.instagram.com/evanpetersactor/>

ANNEXE 13 : Campagnes publicitaires endossées par l'égérie Tahar Rahim

Campagne Louis Vuitton pour les montres Tambour Street Diver, avril 2021 :

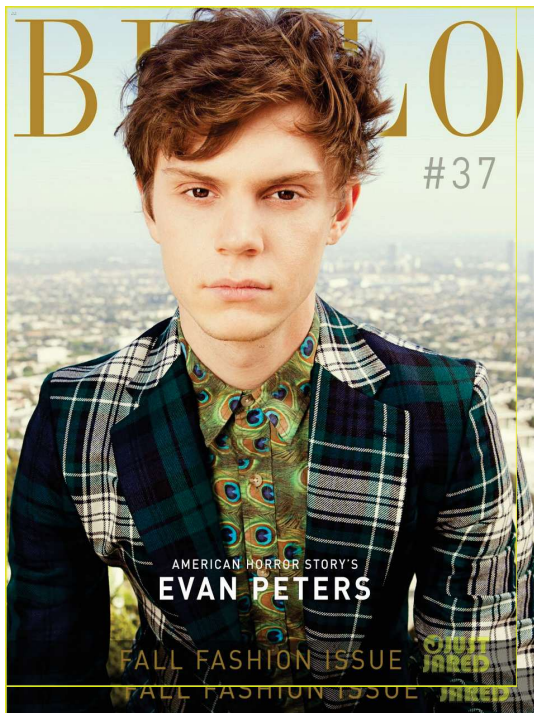


Campagne maison Caron pour le parfum Pour Un Homme, mai 2022 :



ANNEXE 14 : Exemples de unes de magazine représentées par Evan Peters

Magazine Bello, août 2012 :



Magazine Esquire Singapore, juillet 2019 :



Magazine GO Style, printemps / été 2019 :



ANNEXE 15 : Recensement des contenus médiatiques produits sur les 3 tueurs en série de notre corpus

Tueur en série : Jeffrey Dahmer					
Média	Oeuvre	Type	Date de sortie	Diffusion	Détails
Presse	<i>Le monstre de Milwaukee: L'affaire Jeffrey Dahmer</i>	Livre	1 février 1993	Don Davis	Roman narrant la vie de Jeffrey Dahmer et l'affaire criminelle autour de sa personne.
Radio / Podcast	<i>Jeffrey Dahmer, le Cannibale de Milwaukee</i>	Podcast	2 octobre 2022	Le Coin du Crime	Mise en perspective des crimes et de l'affaire criminelle
Télévision	<i>Jeffrey Dahmer confidences d'un serial killer</i>	Reportage documentaire	2017	RMC Story	Mise en perspective des crimes et de l'affaire criminelle à travers des témoignages
Cinéma	<i>Dahmer</i>	Film	29 décembre 2022		Film racontant l'histoire et la vie de Jeffrey Dahmer

Tueur en série : Richard Ramirez					
Média	Oeuvre	Type	Date de sortie	Diffusion	Détails
Presse	<i>RICHARD RAMIREZ Le fils du diable</i>	Livre	13 mars 2009	Nicolas Castelaux	Ce livre relate, à l'aide de nombreux témoignages inédits, la saga de l'icône la plus vénéneuse, et la plus violente.
Radio / Podcast	<i>Richard Ramirez - The Night Stalker</i>	Podcast	3 juillet 2021	Killer's Vault	Mise en perspective des crimes et de l'affaire criminelle
Télévision	<i>Tueurs en série : premier sang</i>	Reportage télévisuel	2022	Planète + Crime	Retour sur la bascule et le premier meurtre de Richard Ramirez
Cinéma	<i>Nightstalker</i>	Film	10 novembre 2002	Chris Fisher	Romantisation de la traque de Richard Ramirez par une jeune enquêtrice

Tueur en série : Charles Sobhraj					
Média	Oeuvre	Type	Date de sortie	Diffusion	Détails
Presse	<i>Moi, le Serpent</i>	Livre	9 février 2023	Charles Sobhraj	Autobiographie réalisée par Charles Sobhraj lui même pour raconter sa version des faits
Radio / Podcast	<i>Le Serpent : La véritable histoire de Charles Sobhraj</i>	Podcast	22 mai 2022	Le Coin du Crime	Mise en perspective des crimes et de l'affaire criminelle
Télévision	<i>Tueur en série ? L'histoire vraie du Serpent</i>	Reportage télévisé	9 juillet 2023	BFM TV	Retour sur l'affaire criminelle avec des images d'archives et des témoignages
Cinéma	<i>Sobhraj, or How to Be Friends with a Serial Killer</i>	Film	2004	Jan Wellmann	Retour sur le profil de Charles Sobhraj et sa traque

ANNEXE 16 : Recensement des surnoms attribués aux principaux tueurs en série (*liste non exhaustive*)

Identité civile	Surnom	Période	Géographie	Nombre de victimes
Alexandre Pitchouchkine	<i>Le Tueur à l'Échiquier</i>	1992 - 2006	Russie	48
Albert DeSalvo	<i>L'Étrangleur de Boston</i>	1962 - 1964	États-Unis	13
Peter Sutcliffe	<i>L'Éventreur du Yorkshire</i>	1975 - 1980	Royaume-Uni	13
Edmund Kemper	<i>L'Ogre de Santa Cruz / Big Ed</i>	1964 - 1973	États-Unis	11
Michel Fourniret	<i>L'Ogre des Ardennes</i>	1987 - 2003	France	11
Kenneth Bianchi	<i>L'Étrangleur des collines</i>	1977 - 1979	États-Unis	10
Peter Kürten	<i>Le Vampire de Düsseldorf</i>	1929 - 1930	Allemagne	9
Aileen Wuornos	<i>La Demoiselle de la mort</i>	1989 - 1990	États-Unis	7
Christine Malèvre	<i>L'Infirmière de la mort</i>	1997 - 1998	France	6
Alfredo Galán	<i>Le Tueur au jeu de cartes</i>	2003	Espagne	6

Résumé

Ce travail de recherches aura pour ambition de s'intéresser à la représentation et à la construction de la figure du tueur en série au sein des séries et des discours médiatiques. A travers l'analyse d'un corpus de séries mettant en scène trois tueurs en série notoires - *Jeffrey Dahmer*, *Richard Ramirez* et *Charles Sobhraj* - nous tenterons à travers nos recherches d'appréhender ces constructions et ces représentations comme étant créatrices d'une figure mythique auprès des publics et au sein de l'espace public.

Il s'agira d'interroger en premier lieu le récit dans lequel s'inscrit le tueur en série, le fait divers criminel, témoin au fil des époques d'un intérêt démultiplié pour le réel sensationnel. A travers l'étude de sa production et de son séquençage, l'occasion de rendre compte de cette hégémonie du format sériel comme résultant d'une nouvelle ère médiatique dans lequel le tueur en série semble trouver sa place et ses adeptes.

Sujet principal de notre recherches, l'occasion également d'appréhender la figure charismatique et esthétique du tueur en série qui saura dépasser les barrières de ce format fractionné pour investir l'ensemble du champ médiatique.

A travers l'étude d'une mythification au premier abord controversée, notre travail entendra ici décrypter à travers un oeil médiatique les mécanismes et procédés permettant d'ériger ce *Héros du Mal* en véritable mythe éternel.

Mots-clés

Tueurs en série, Séries, Médiagénie, Mythification, Construction Narrative, Intermédialité, Productions Médiatiques , Jeffrey Dahmer, Richard Ramirez, Charles Sobhraj