HAL
open science

Passeur de sens. Étude sémiotique sur la représentation du visage criminel dans Détective (1936) et Nouveau Détective (2014)

Maxime Fabre

To cite this version:

Maxime Fabre. Passeur de sens. Étude sémiotique sur la représentation du visage criminel dans Détective (1936) et Nouveau Détective (2014). Criminocorpus, revue hypermédia, 2018. hal-02438494

HAL Id: hal-02438494

https://hal.science/hal-02438494

Submitted on 14 Jan 2020

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.

Criminocorpus
Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines
Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940)

Passeur de sens. Étude sémiotique sur la représentation du visage criminel dans *Détective* (1936) et *Nouveau Détective* (2014)

Maxime Fabre

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/criminocorpus/5529
ISSN : 2108-6907

Éditeur
Criminocorpus

Ce document vous est offert par Université Bordeaux Montaigne

Référence électronique
Maxime Fabre, « Passeur de sens. Étude sémiotique sur la représentation du visage criminel dans *Détective* (1936) et *Nouveau Détective* (2014) », *Criminocorpus* [En ligne], Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940), Communications, mis en ligne le 18 décembre 2018, consulté le 07 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/criminocorpus/5529

Ce document a été généré automatiquement le 7 novembre 2019.

Tous droits réservés

Passeur de sens. Étude sémiotique sur la représentation du visage criminel dans *Détective* (1936) et *Nouveau Détective* (2014)

Maxime Fabre

1 Quatre-vingt ans d'histoire et une thématique commune rapprochent – et à la fois séparent – ces deux magazines liés par une même scène primitive : celle de la création de *Détective* par les frères Joseph et Georges Kessel le 1er novembre 1928. Durant cet intervalle, le journal a subi des changements de direction marqués par de nouvelles parutions sous les titres de *Qui ? Détective* de 1946 à 1958, puis de nouveau *Détective* entre 1958 et 1979, *Qui ? Police* de 1979 à 1982, pour finalement se figer sous l'appellation du *Nouveau Détective* depuis 1982 jusqu'à aujourd'hui[1].

2 Dans son analyse sur la « structure du fait divers », Roland Barthes explique que le contenu du fait divers « [...] n'est pas étranger au monde : désastres, meurtres, enlèvements, agressions, accidents, vols, bizarreries, tout cela renvoie à l'homme, à son histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs : une idéologie et une psychanalyse du fait divers sont possibles[2] ». Notre analyse s'inscrit dans cette proposition en faisant remonter son aspect sémiotique – et non psychanalytique –, tout en proposant une étude comparative et diachronique de deux magazines séparés par le temps, et rapprochés par la forme.

3 *Détective* et *Nouveau Détective* se consacrent presque exclusivement aux affaires criminelles, dans lesquelles ils accordent ensemble une place importante aux photographies des visages des actants, dans un but d'illustration apparent des enquêtes menées et des récits rapportés. La représentation du visage criminel n'est pas purement illustrative, et repose en fait sur une rhétorique textuelle complexe qui le stratifie dans l'énonciation et lui assigne un rôle différent d'un magazine à l'autre. C'est en tout cas ce que nous allons tenter de démontrer tout au long de cet article, en postulant deux types de représentations marquées par deux visions différentes du crime dans le temps, et des

médiations énonciatives distinctes. Quand le dispositif de *Détective* propose une distribution sociale des visages criminels à travers des récits d'enquêtes, celui du *Nouveau Détective* élabore un savant processus de stigmatisation de ces mêmes visages. Si deux visagéités différentes semblent s'opposer, elles sont pourtant toutes les deux héritières d'une longue histoire de la représentation de cette partie centrale du corps humain, qui est aussi le lieu de notre communication sociale, culturelle et imaginaire.

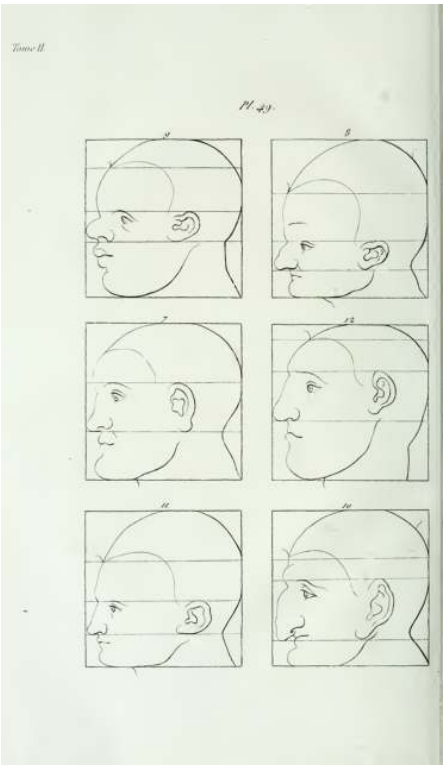
Introduction : « les discours sur… », la *dimension questionnante* du visage

4 Dans son traité d'anthropologie historique intitulé *Des Visages*, David Le Breton s'interroge sur les origines et les diverses représentations du visage en Occident. En se demandant pourquoi cette partie du corps interloque tant les artistes et les scientifiques depuis l'Antiquité grecque, il en vient à formuler une hypothèse, qu'il est essentiel de rappeler ici, tant elle est importante pour comprendre notre approche et l'analyse sémiotique qui en découlera :

> Le visage traduit sous une forme vivante et énigmatique l'absolu d'une différence individuelle, pourtant infime. Il est un chiffre, au sens hermétique du mot, un appel à résoudre l'énigme. Il est le lieu originaire où l'existence de l'homme prend sens[3].

5 Comme l'explique David Le Breton, le visage, pourtant donnée essentielle de la communication, de la reconnaissance ou de la construction identitaire, échappe le plus souvent à toute volonté de l'appréhender, de l'étudier et de l'épingler comme le ferait un entomologiste avec ses papillons. Quelque chose semble résister dans le visage, un « je-ne-sais-quoi », suivant les mots de Jankélévitch, qui empêche toute catégorisation et invite constamment à le questionner. Pourtant, nombreux sont ceux qui ont tenté de s'en approcher pour en définir un discours, à travers des observations plus ou moins empiriques : les traités de métoposcopie élaborés durant l'Antiquité[4], poursuivis par les études des physiognomonistes du XVIIIe siècle[5], celles des anthropologues criminels au XIXe siècle[6], des psychiatres au début du XXe et des morphopsychologistes au XXIe siècle[7]. Tous se sont heurtés au même problème en tentant de découvrir un quelconque discours *du* visage, exprimé par un langage supposément universellement identifiable, puis classifiable.

Exemple d'étude physiognomoniste par Johann Kaspar Lavater



« La disproportion des parties du visage influe sur la constitution physiologique de l'homme ; elle décide de ses imperfections morales et intellectuelles » *in* Johann Kaspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depelafol, Librairie Éditeur, 1835, planche 49, p. 70.

6 *A contrario*, le cinéaste russe Lev Koulechov démontrait avec sa fameuse expérience de montage cinématographique[8] en 1921, que le visage n'a de sens qu'en contexte, et qu'ainsi toute volonté d'en faire un code, ou une grammaire universelle, serait strictement impossible. Il n'y aurait donc pas de « clés du visage » qui permettraient, de manière concrète et scientifique, d'en saisir les quelconques aspérités et d'en identifier un discours partagé, ce qui semble nous amener, de fait, à une impasse de type épistémique.

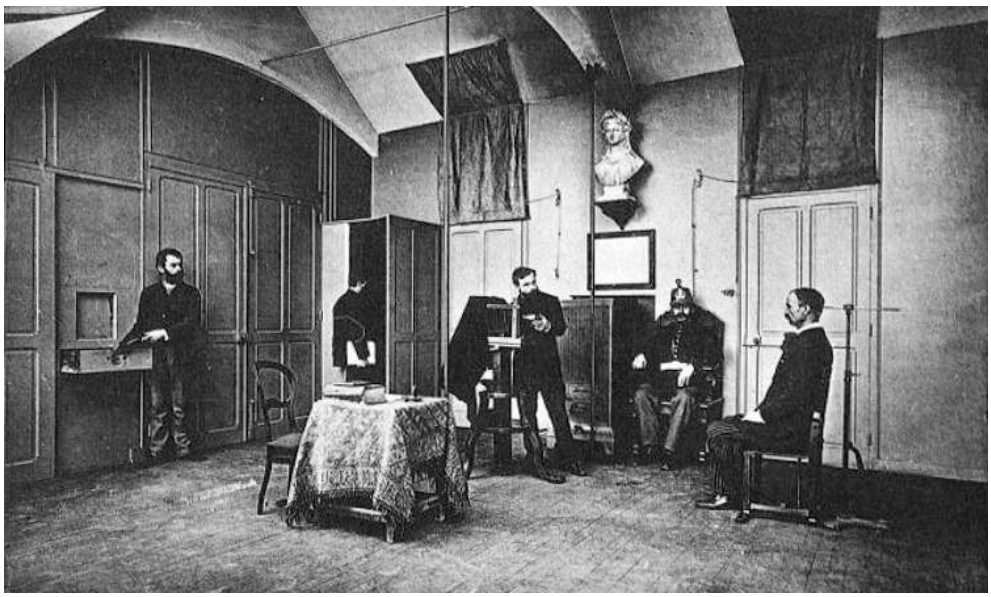
7 Mais en réalité, ce questionnement, ce « je-ne-sais-quoi » porté par le visage, ouvre une voie des plus intéressantes. Car si l'on ne peut appréhender un discours *du* visage, on peut du moins s'interroger sur les discours portés *sur* le visage. C'est ici que se joue toute la différence de notre approche, dans la nuance pourtant infime d'une préposition. Cette nuance a une importance capitale, car elle rend ainsi possible une analyse du visage en termes sémiotique. Autrement dit, elle permet d'identifier le visage comme la matérialisation d'un potentiel significationnel.

8 Ce qui nous intéresse, en somme, c'est la capacité du visage à se charger de signes, de symboles, de discours et d'idéologies – comme l'avait écrit Roland Barthes –. C'est donc la faculté du visage à devenir un *passeur de sens,* en opposition aux démarches ontologiques des anthropologues criminels ou des physiognomonistes.

9 Si le visage est « un appel à résoudre l'énigme[9] », il joue aussi un rôle important dans le récit journalistique, comme l'expliquait déjà Patrick Reumaux dans son analyse des meurtres de Nogent-sur-Oise de 1975 à 1979 : « La question initiale est toujours celle du visage. [...] Père de famille le jour, assassin la nuit. L'instance paradoxale court dans les

deux sens : toujours là, jamais là. [...] Faire apparaître une figure qui se détache comme un visage sur un fond, le paysage[10] ». Chaque enquête se dévoile à travers la « machine à distribuer des visages[11] » que sont les affiches, les journaux et les médias télévisuels. Dans tous les cas, la photographie y joue un rôle essentiel comme mode d'attestation sémiotique d'un référentiel particulier et identifiable : la face du criminel. On remarquera que c'est encore la technique photographique qui soutient les discours scientifiques portés sur les visages des criminels. Alphonse Bertillon, Cesare Lombroso et Paul Ekman l'utilisent dans leur processus d'identification criminelle, en théorisant parfois l'apport technique et la reconnaissance soi-disant inférentielle qu'elle permettrait. La face du criminel n'est plus seulement un référentiel purement objectif, elle devient le symbole et parfois l'incarnation même du crime commis. La photographie ajoute au visage une dimension accusatrice, dans la captation qu'elle opère et le cadre qu'elle impose à celui-ci, comme en témoigne le processus mis en place par Alphonse Bertillon à la Préfecture de Police[12].

Le service photographique de la Préfecture de police de Paris établi par Alphonse Bertillon dans les années 1880



Alphonse Bertillon, La photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométrique, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1890.

10 Ces recherches proto-scientifiques nourrissent à leur tour les discours et croyances populaires, portés par l'interrogation sur les sources et origines du mal, dont la presse du XXIe siècle se fait encore souvent l'écho : « l'horreur avait le visage d'un homme sans histoires[13] » lit-on dans *Sud Ouest*, ou « il avait le visage d'un étudiant modèle, et pourtant...[14] » annonce le journal télévisé de *France 3*.

Le visage est un crime

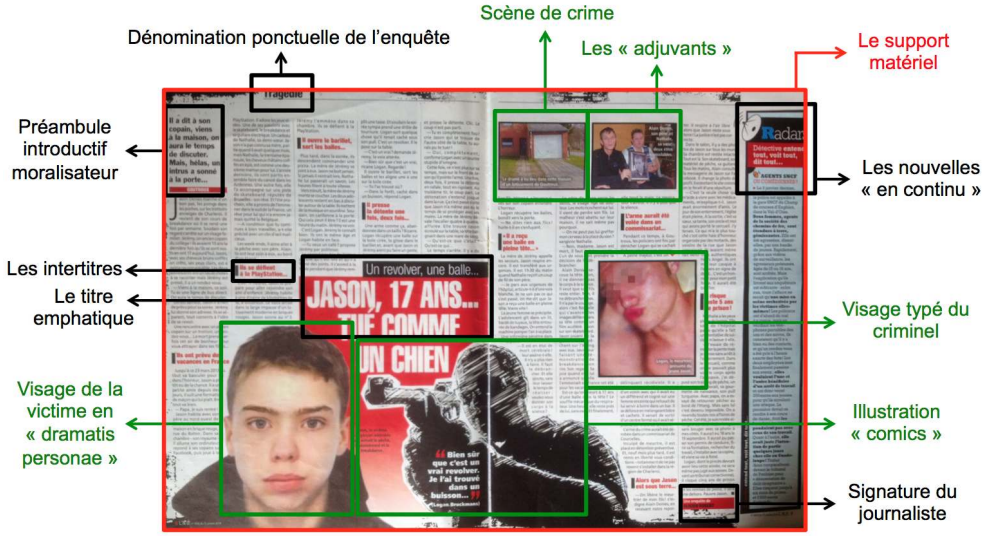
Capture d'écran du site *Sud Ouest* [http://www.sudouest.fr/2013/04/07/l-horreur-avait-le-visage-d-un-homme-sans-histoires-1017107-7.php]

11 Nombreux sont ceux qui ont tenté de voir dans les signes et interstices des plis du visage, les indices d'une criminalité qui serait contenue en puissance en celui-ci, de la manière dont la statue aristotélicienne serait contenue en puissance dans la matière encore inerte du marbre ou du bois[15]. Comme si l'on pouvait voir directement *sur* le visage la criminalité d'un individu, avec parfois l'identification d'un portrait-robot type : « les oreilles écartées, les cheveux abondants, la barbe rare, les sinus frontaux et les mâchoires énormes, le menton carré et saillant, les pommettes larges, les gestes fréquents, en somme un type ressemblant au mongol et parfois au nègre[16] ». *Nouveau Détective* contribue-t-il à cette stigmatisation du visage criminel ?

Nouveau Détective : le visage, indice et preuve du crime

12 *Nouveau Détective,* c'est d'abord l'écriture d'enquêtes qui mettent en récit et en intrigue le crime commis. L'action est donc première, mais elle est racontée par un narrateur omniscient qui accorde une place importante aux protagonistes et à leurs descriptions – physiques et morales – souvent hyperboliques. Aristote parle plutôt de descriptions sur la « noblesse » et la « bassesse » des caractères. C'est en effet de cela qu'il s'agit. Les rôles actantiels se construisent en opposition sous la plume du journaliste et par la mise en page visuelle de la maquette du magazine. Le criminel occupe la place de « l'élément perturbateur » dans le récit, sa présence est donc cruciale dans la mise en place du dispositif énonciatif, à la fois textuellement, visuellement, et quantitativement parlant.

Mise en page d'un article du *Nouveau Détective*



Source : « Jason, 17 ans, tué comme un chien », *Nouveau Détective*, n°1635, 15 janvier 2014.

13 Mais comment et de quelle manière s'effectue cette représentation ? Car le lecteur a l'impression, brutale et spontanée, qu'il peut identifier un criminel par son seul visage. Sensation pour le moins étrange, fruit d'un certain typage de l'image et d'où découle un effet de stigmatisation du coupable : puisqu'on peut l'identifier, on peut donc le classer, le nommer et plus tard l'exclure du monde social de la victime. C'est de cette observation, pour l'instant empirique, que nous est venue l'idée d'une étude plus approfondie sur le sujet.

14 Afin de comprendre comment le dispositif énonciatif élabore ce savant processus de stigmatisation visuelle, il est important de prendre en compte le support matériel dans lequel il s'inscrit, d'étudier l'énonciation éditoriale du magazine[17], ainsi que les modalités du déploiement de la rubrique « fait divers » au sein du dispositif médiatique.

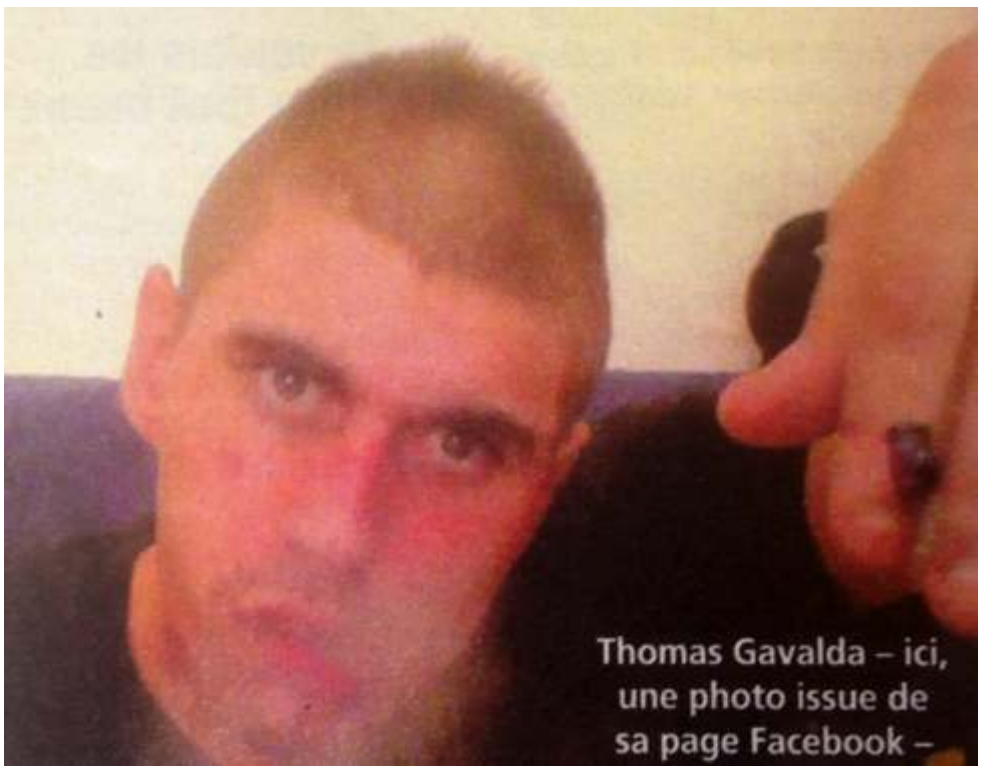
La fabrique du regard, le topos de la scène de crime

« Le crime fou du tueur à l'arbalète », *Nouveau Détective*, n°1630, 11 décembre 2013

15 Au milieu du dispositif, se trouve le visage du criminel à la manière du système deleuzien : « trou noir sur fond blanc[18] », trou noir des yeux absorbant la subjectivité de l'énonciation sur fond blanc des pages du magazine. Le visage conditionne les subjectivités là où la mise en page constitue la signifiance. Il n'est donc pas étonnant d'observer que dans le processus de stigmatisation du visage criminel, le « mur blanc » joue un rôle crucial. Car le dispositif énonciatif s'élabore sur le *topos* de la scène de crime, et produit ainsi une lecture indiciaire du support et des visages des criminels. C'est ce que nous nous proposons d'appeler « la fabrique du regard ». Ce processus n'est pas sans rappeler celui de l'épistémè de la physiognomonie de Le Brun, comme l'explique Jean-Jacques Courtine : « Il s'agit encore de convertir les indices que livre le parcours du regard sur le corps en signes, par l'énonciation d'un discours qui attribue aux caractères perçus un statut signifiant, en les dotant d'un sens[19]. » Pour ce faire, la représentation du visage du criminel s'élabore à partir d'une rhétorique textuelle qui met en intrigue l'information du fait divers, tout en élaborant un discours de type épidictique sur le récit du crime. Le visage du criminel devient le réceptacle d'une énonciation accusatrice là où la victime devient celle de l'innocence *incarnée*.

16 L'énonciation journalistique développe une dialectique qui oppose la victime au criminel sous la forme « de l'honorable et de son contraire, de la vertu et du vice, du beau et du laid[20] » du discours épidictique. Alors que l'énoncé linguistique décrit le criminel avec un « affreux sourire », « un regard torve », « colérique », « haineux », « violent[21] »; l'énoncé visuel confirme cette dépréciation en élaborant ce qu'on peut appeler des « visages-affects » : ils incarnent des qualités au sens peircien du terme[22] : joie, peur, pitié pour la victime ; et en négatif : horreur, monstruosité, cruauté pour le criminel. Le mode d'être de ces photographies de visages est pour l'instant la *priméité*. C'est-à-dire que ces personnages n'ont pas encore de nom, juste un visage purement expressif. Deleuze le décrirait comme « intensif[23] » au sens où ils expriment une Puissance, une série qui nous fait passer d'une qualité à une autre par des traits de visagéité souvent paroxystiques. Tel trait signifie tel affect, dans une normalisation et une standardisation des expressions communicatives du visage. Le criminel sera le monstre au « visage dur » et « patibulaire », la victime la figure angélique, souriante et « belle ». La photographie est alors la surface d'inscription du discours élaboré, elle vient recueillir et construire, *iconiquement*, la figure discursive du criminel qui est celle d'un monstre patibulaire. Des « visages du crime » on passe spontanément au « crime du visage ». Ce sont les traits du visages qui sont criminels et qui permettent à l'énonciation – et au lecteur avec lui – de conclure à un visage-type du criminel selon la figure de la laideur et de la monstruosité.

Les visages-affects soutenus par le discours épidictique



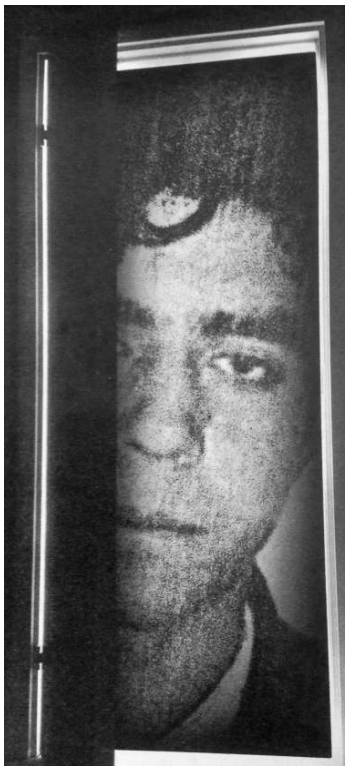
Source : « Une petite lumière s'est éteinte », *Nouveau Détective*, n°1631, 18 décembre 2013.

17 *Nouveau Détective* nous pousse en fait à une injonction quasi-horrifique : « le criminel est là, je le vois, il me parle[24] ». Ce processus passe par une sémiotique indiciaire des plus élaborées[25], que nous allons résumer.

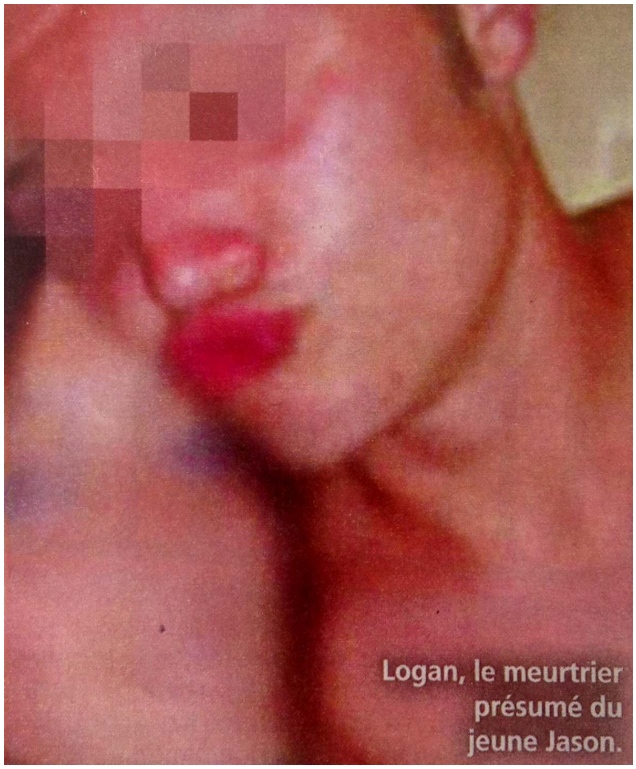
- Le gros plan et la déterritorialisation du référent

18 Le détourage et la représentation journalistique projettent le visage dans un nouveau territoire de l'horreur et de la monstruosité du crime, il devient l'incarnation iconique de ce monde d'épouvante, il se réalise en *exemplum* négatif. Par cet effet de déterritorialisation opéré par le gros plan, le visage se criminalise, on voit en lui ce « sentiment-chose[26] » dont parlait Epstein, lorsque l'on voit le visage d'un lâche explique-t-il, dès que nous le voyons en gros plan, nous voyons la lâcheté en personne. C'est à peu de chose près ce qui se passe dans le *Nouveau Détective*. Le visage du criminel n'est plus le visage de telle ou telle personne, mais le visage du criminel et au-delà, de la criminalité. Opérant ainsi un processus de dé-référentialisation sémiotique, la criminalité est personnifiée dans ces visages gros plans, elle cannibalise l'identité physique des personnages criminels.

Gros plan et déterritorialisation du référent



« Un bourreau aux gants de latex », *Nouveau Détective*, n°1627, 20 novembre 2013.



« Jason 17, ans tué comme un chien », *Nouveau Détective*, n°1635, 15 janvier 2014.

« L'horrible secret d'une jeune fille sage », *Nouveau Détective*, n°1630, 11 décembre 2013.

- La taxinomie des visages-affects

19 La photographie opère ainsi une seconde déterritorialisation sémiotique, on ne sait plus d'où proviennent ces photographies, ce qu'on sait c'est qu'elles incarnent des émotions,

sans doute stéréotypées, qui construisent une taxinomie des visages victimes-visages criminels. Mais par cette taxinomie se révèle en fait aussi une partie de l'ethos de l'énonciateur dont le choix de mise en page pose le visage de la victime au cœur du dispositif énonciatif. En faisant appel à ce que Barthes nomme les « dramatis personae[27] » – enfants, vieillards, mère etc. –, le *Nouveau Détective* construit une énonciation dramatisante, portée sur la pitié du lecteur pour la victime et la stigmatisation du criminel par la représentation de son visage en affect négatif.

La taxinomie des visages affects

20 Couverture du *Nouveau Détective* n°1631, 18 décembre 2013

COMMENT COMPRENDRE QU'UNE JEUNE FEMME S'EST TUÉE parce que la justice a laissé libre son bourreau ?

Doriane Lordel a fini par se suicider. Ci-dessous, Emmanuel Duquenne devait répondre d'actes de tortures et de barbarie, de séquestration, de chantage.

Il l'avait laissée pour morte, elle l'avait dénoncé...

UN VIOL POUR « PUNITION »

TOURNAI

Qu'est-ce que vous pouvez faire pour arranger ça ?»

Le coiffeur ne trouve pas de mots pour répondre. La jeune femme blonde qui vient d'entrer dans son salon n'a plus forme humaine. Une partie de son crâne a été rasée, certaines mèches lui tombent jusqu'aux épaules, tandis qu'à d'autres endroits, ses cheveux sont comme arrachés. Mais il n'y a pas que cela. Une cicatrice encore sanglante lui court sur le sommet de la tête. L'un de ses yeux est à demi fermé et elle a des ecchymoses partout sur le côté droit.

— Installez-vous, lui dit-il, sans poser de questions.

Nous sommes le 28 septembre 2011, à Ath, en Belgique.

— Je pense qu'il n'y a pas d'autres moyens que de tout raser, finit par dire le coiffeur. Je suis désolé. D'accord?

Doriane Lordel fait oui de la tête. De toute façon, elle vient de perdre bien plus que sa beauté. En fait, elle a tout perdu.

Lui montrer qu'il a tourné la page?

L'enfer a commencé pour elle trois jours plus tôt, le 25 septembre. Cet après-midi-là, Doriane est tranquillement chez elle, dans son appartement de la rue de Gand où elle vit seule depuis un an et demi, lorsqu'on frappe à la porte. Elle va ouvrir, et ne peut réprimer un sursaut en découvrant Manu dans l'encadrement.

Emmanuel Duquenne, 30 ans, est son mari à l'état civil. Mais cela fait 18 mois qu'elle ne l'a plus revu. Depuis qu'il l'a tabassée en la laissant pour morte. Depuis qu'elle a porté plainte contre lui pour coups et blessures. Depuis qu'il a écopé de trois mois de prison ferme. Que lui veut-il encore ? Doriane répère une seconde silhouette dans le couloir. Une femme blonde, elle aussi, très fine, qui se tient calmement en retrait.

— Je voulais te présenter Krystel, ma nouvelle amie, dit Manu. On peut entrer?

Doriane s'efface pour laisser le passage. Manu, un petit homme brun au crâne rasé et aux grands yeux sombres, va directement s'installer dans le canapé avec sa compagne. Doriane ne sait trop que penser. Qu'est-ce que c'est que ce plan? Elle leur propose à tous les deux un café. Pendant une demi-heure, Doriane et Manu discutent de la pluie et du beau temps, ils évoquent brièvement leur projet de divorce. Puis Doriane finit par les raccompagne à la porte, soulagée.

Après tout, Manu voulait peut-être seulement lui montrer qu'il avait tourné la page et lui présenter sa nouvelle copine. Si cette Krystel a envie de servir à son tour de punching-ball, ça la regarde ! Mais c'est alors qu'en se retournant, Doriane comprend le vrai but de la visite.

Rendre l'ordi ? Mais quand ?

Sur la table du salon, son ordinateur portable a disparu ! Son ordinateur, et Manu le sait très bien, c'est quelque chose de nécessaire pour Doriane. Sa seule distraction depuis qu'elle est seule. Les salauds !

Doriane envoie un SMS à Manu. «On va te le rendre», répond-il aussitôt, sans même prendre la peine de dissimuler le vol. Rendre l'ordi ? Mais quand ? Doriane attend. Un jour, deux jours... Au troisième jour, un nouvel SMS apparaît. « Il pe récupéré ton ordi che Krystel». « Elle sera là ?» demande Doriane. « Non, juste moi ».

Sans perdre un instant, Doriane va à l'adresse indiquée, une maison proche de la gare, à moins de dix minutes à pied de chez elle. Elle sonne. Et lorsque la porte s'ouvre, elle sent soudain qu'on l'agrippe par ses vêtements. Elle est projettée par terre. Avant qu'elle ait pu faire un geste, Manu lui écrase la joue de sa bottine.

— J'ai été en taule par ta faute, dit-il. Et tu croyais que ça passerait comme ça ? Tu croyais que t'allais t'en tirer. Pute! Sale chienne ! Tu vas voir ce qu'on va te faire !

La porte du couloir s'ouvre et Krystel apparaît. La suite est une plongée directe en enfer. Manu l'attrape par les cheveux et la traîne jusqu'au salon, où il la jette sur une chaise. Puis il se débraguette et lui urine dessus...

— Voilà ce qu'on fait aux chiennes ! commente-t-il.

Krystel rit en s'approchant avec une paire de ciseaux.

— Il paraît que tu te trouves belle avec tes cheveux ? On verra après...

La lame des ciseaux lui entaille le cuir chevelu

Elle attrape Doriane par la nuque et commence à lui cisailler des mèches n'importe comment... La lame des ciseaux lui entaille le cuir chevelu. Le sang pisse. Mais le calvaire de Doriane ne fait que commencer.

— A poil ! ordonne Manu, en la détachant de la chaise.

Il est allé chauffer un couteau et la brûle avec la pointe ! Doriane se déshabille. Quelques secondes plus tard, elle se retrouve nue, les mains attachées au radiateur. Manu se colle derrière elle et sort son sexe.

— Répète après-moi ! lui crache-t-il à l'oreille. « Je ne suis plus rien ? Je ne suis qu'une chienne? »

— Je ne suis plus rien, je suis une chienne, répète Doriane.

Pendant qu'il la viole, Krystel filme la scène. Le supplice dure longtemps puis ils lui jettent ses vêtements à la figure et la pousse hors de l'appartement.

— On a les photos ! la prévient Manu avant de claquer à nouveau la porte. Si tu dis quoi que ce soit, on balance tout sur Internet ! Tout le monde se foutra de toi, sale chienne !

Elle doit porter plainte à nouveau, il le faut !

C'est prostrée dans son lit que, quelques heures plus tard, sa sœur Jennifer, qu'elle a appelée au secours, retrouve Doriane, couverte d'ecchymoses et de brûlures, la chevelure dévastée.

— Il a recommencé...

Horrifiée, son aînée parvient à la convaincre d'aller chez le médecin pour faire constater les blessures et le viol, puis de porter plainte au commissariat. Toutes deux se rendent ensuite chez le coiffeur...

Pendant les semaines et les mois suivants, quelque chose s'est définitivement brisé en Doriane. La jeune femme n'arrive pas à remonter la pente. Elle vit seule avec ses deux chats, Gribouille et Albin, qu'elle appelle ses bébés. Malgré ça, le désespoir la gagne et elle essaie à trois reprises de se suicider en avalant des cachets. Les médecins la sauvent en lui faisant à chaque fois des lavages d'estomac.

Débarrassée de cette terreur qu'il lui inspirait...

Mais le 23 septembre dernier, à l'approche du deuxième anniversaire de son calvaire, Doriane Lordel essaie pour la troisième fois de disparaître du monde des vivants. Cette fois, les médecins ne peuvent l'empêcher de partir. Elle s'en va pour toujours, débarrassée à jamais de la terreur que lui inspirait Manu...

La semaine dernière, un peu plus de trois mois après la mort de Doriane, Emmanuel Duquenne et Krystel Maugay (qui restent présumés innocents) ont été jugés devant le tribunal correctionnel de Tournai. Ils ne se sont même pas présentés à l'audience.

Pour tout le mal qu'ils ont fait à Doriane, le procureur a requis respectivement trois ans de prison ferme, et deux ans de prison dont une partie avec sursis.

Ce jugement de clémence, s'il est confirmé le 3 février, donnera raison à Doriane de s'être tuée. Que pouvait-elle espérer de ce monde où même la justice se montre inhumaine pour les victimes? ■

Une enquête de Frédéric MOERY

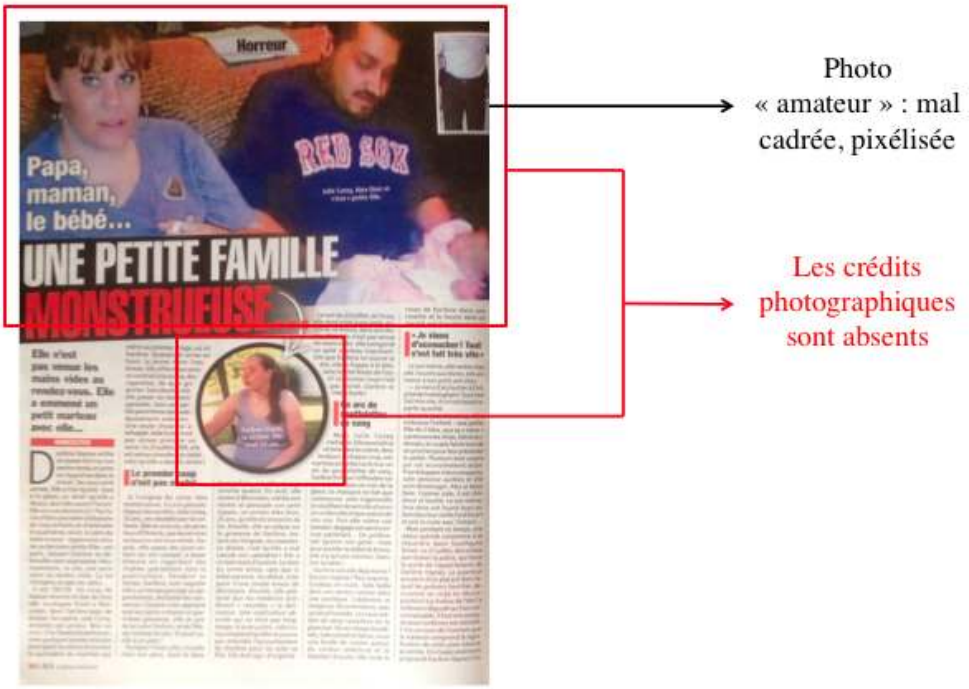
8 L.N.D. N°1635 du 15 janvier 2014

« Un viol pour punition », *Nouveau Détective*, n°1635, 15 janvier 2014.

- L'élaboration des effets d'amateurisme

21 Ces effets sont autant de signes plastiques qui dénotent un effet d'amateurisme et qui connotent en revanche des effets de réel – au sens barthésien du terme[28] –. On est plus enclin à croire à une image qui paraît « amateur », car théoriquement non truquée, non remaniée, brute, concrète, et donc vraie, hypothétiquement non manipulée par un journaliste ou un maquettiste, mais prise par une personne sans doute proche de la victime ou du criminel. Or il s'agit bien d'un « effet », lié à la construction énonciative de l'image. Car ce qui compte, dans un dispositif centré sur des histoires de vies ordinaires, « c'est le poids du témoignage sans la touche artistique [...] Les images d'événements cauchemardesques paraissent plus authentiques si elles n'ont pas l'apparence que confèrent un bon éclairage et une composition soignée, soit parce que le photographe est un amateur, soit parce qu'il a fait sienne l'une des veines antiartistiques en vogue[29] ».

Les effets d'amateurisme



Source : « Une petite famille monstrueuse », *Nouveau Détective*, n°1638, 5 février 2014.

- La construction de la fabrique du questionnement

22 À l'invitation de l'énonciateur d'interroger le visage du criminel, répond celle du dispositif de mise en page d'élaborer un véritable jeu de pistes qui se construit tout le long du chemin de fer du magazine. Les rubriques sont mouvantes, pouvant disparaître puis réapparaître plusieurs numéros plus tard, impossible pour le lecteur de *routiniser* sa lecture sur celle du chemin de fer qui n'est jamais linéaire. D'autres éléments existent alors pour s'identifier au journal, invariants sémio-discursifs tels que la prise de parole du journaliste, le ton employé, les formes et couleurs similaires. Mais dans l'ensemble, le mode de lecture est chaque fois bouleversé par des modifications qui obligent ainsi le lecteur à s'accrocher à de nouveaux indices sémiotiques.

- L'image accusatrice, « preuve » du crime

23 Dans ce chaos scénique de la page, la photographie du visage du criminel devient ainsi une « pièce à conviction » comme une autre, document attestant de la présence du criminel, au même titre que l'arme déposée à égalité sur la page de l'article, et donc, objet de la même scopie indiciaire.

- La représentation dans le présent d'actualité du magazine

24 Si la photographie est déjà re-présentation d'un événement passé – comme l'explique Louis Marin[30] –, prise dans un journal, elle devient re-présentation conjuguée au présent de lecture du magazine. Pour être plus précis, l'icône se présentifie dans le support et dans l'*icéité*[31] de l'information d'actualité. Cette incarnation n'est pas sans effet sur le basculement temporel de la *deixis*. Et ce tournant s'effectue dans un changement de pronom : du démonstratif « ça[32] » on s'ouvre au « ceci » ou au « voici ». La présentification est donc la réalisation modifiée d'une présence, qui ne s'accomplit que lorsqu'il y a conflit, du non-maintenant dans le maintenant. Autrement dit, de la représentation du

« ça-a-été » photographique au présent intensifié du journal, actualisée dans la lecture dialogique du support. Il existe donc deux modes d'être des photographies, celui de la présentation du « ça-a-été vécu » de l'énonciation photographique, et celui de la présentification du « ici et maintenant » journalistique, celui du champ déictique du « voici le visage du criminel ». Présence et monstration du monstre et de son visage, ainsi sémiotisé par les cadres qui l'entourent.

25 Une page de *Nouveau Détective,* c'est toujours l'agencement d'un dispositif signifiant et d'une strate subjective. « Mur blanc » du paysage de la page, entre rhétorique des passions et plongée dans le monde criminel. Les images s'emboîtent, se suivent, se complètent dans des thématiques qui corroborent le sème de la scène de crime, photographies de reconstitutions, des lieux, des familles et adjuvants judiciaires, à côté d'icônes dispersées comme autant d'indices pour l'enquêteur-lecteur. Notre regard vient enfin croiser celui du criminel, déréalise l'échange, construit le « trou noir » des yeux qui nous attirent, nous hypnotisent dans le paysage de l'article. Puis vient le second moment, le « mur blanc », dans un renvoi d'interprétations, ce second moment vient se nourrir du subjectif passionnel où l'horreur, l'abjection et la monstruosité décrites par le journaliste vont se développer. Le visage du criminel glisse sur une ligne qui se précipite vers un seul « trou noir », celui du crime.

Visagéité sociale : le visage médiatisant de *Détective* (1936)

26 Ainsi, en partant de la stigmatisation du *Nouveau Détective* – qui est aussi la conséquence de la résurgence du discours indiciaire de la physiognomonie d'un Kaspar Lavater ou d'un Charles Le Brun –, on peut se demander comment cette visagéité criminelle se traduit dans la version de *Détective* des années 1930. Peut-on y repérer des similitudes ? Des jonctions dans le paysage *visagéifiant* du crime ? Notre étude sur le *Nouveau Détective* avait préalablement conduit à une observation en lecture flottante du *Détective* des années 1970. Nous constations alors une différence majeure. Le *Détective* des années 1970 ne produit pas exclusivement une visagéité de type criminelle, il produit ce qu'on peut appeler une visagéité érotique, ou désirante. Non plus sous le mode de la criminalité mais de l'interdit, du tabou qui s'inscrit dans une attirance pour la transgression. Roland Barthes décrivait la transgression sous le joug de la déesse aux deux « H », qui étaient alors pour lui « l'homosexualité » et le « haschisch[33] ». Celle du *Détective* dans les années 1970 se décline selon nous à travers les concepts « d'érotisme » et de « délictueux ». Qu'en est-il du *Détective* des années 1930 ?

La visagéité érotique du *Détective* des années 1970

Détective, n°1272, 24 décembre 1970

27 Force est de constater qu'il ne faut pas construire des analogies faciles, que l'on pourrait effectuer entre trois magazines qui n'ont *a priori* de ressemblance que dans le titre de leur couverture. Le *Détective* des années 1930 s'inscrit dans un tissu sociotechnique bien différent de celui des années 1970, ainsi que celui du *Nouveau Détective* des années 2000. En effet, une trentaine d'années séparent chacun de ces magazines. Ces éléments de contextualisation étant rappelés, comment se décline la visagéité d'un *Détective* des années 1930, et plus précisément 1936 dans notre cas ? On est forcé de reconnaître que la représentation du visage criminel est beaucoup moins emphatique que celle du *Nouveau Détective*. L'impression de criminalisation *par* le visage est beaucoup moins prégnante, tandis que la représentation du visage en question est quantitativement et significativement réduite dans les différents numéros. Plusieurs éléments peuvent expliquer ces premières différences.

28 Dans les années 1930, la pratique journalistique de la photographie est en plein essor, notamment grâce à l'apparition des magazines d'actualité générale comme *Regards* ou *Vu* [34], tandis que le 23 novembre 1936 naît le magazine américain *Life*. De ce point de vue, *Détective* développe lui aussi ses propres photoreportages, alimentés d'images qui permettent de retracer le parcours du journaliste-enquêteur. Mais c'est bien là où réside toute la différence entre les deux magazines. Quand *Nouveau Détective* publie des photographies de criminels, ce sont le plus souvent des photographies prises par les criminels eux-mêmes, dans un contexte privé et familial. En 1936, la photographie amateur n'est pas encore à son apogée. On dénombre bien une production assez conséquente d'appareils compacts, mais ils sont encore pour le moins rudimentaires. Le premier réflex 24/36 ne voit d'ailleurs le jour que cette même année sous le nom de Kine

Exakta. Mais peu, ou pas, d'amateurs en disposent. La photographie en contexte amateur est celle que Clément Chéroux nomme « vernaculaire[35] » : des photographes professionnels proposant des portraits pour papiers officiels ou expositions personnelles.

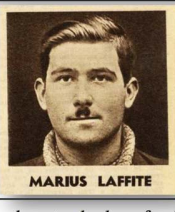
Les premiers appareils photographiques grand public

Kine Exakta, premier réflex 35mm (1936), URL : https://www.collection-appareils.fr/

Argus A, premier compact 35mm bon marché (1936), URL : https://www.collection-appareils.fr/

29 Quand un journaliste du *Nouveau Détective* se procure un « selfie[36] » en « duck face[37] » dudit criminel, *Détective* n'a de son côté qu'un portrait normatif souvent inexpressif, ce qui rend la représentation beaucoup moins stéréotypée et stigmatisante que *Nouveau Détective.* Pour un lecteur contemporain, *Détective* et ses actants paraissent figés, glacés, posés dans des postures codées. Cela s'explique aussi par la lente prise de vue des appareils de cette époque. Les traits criminels ne sont donc pas à chercher directement sur les visages, car victimes, protagonistes et malfaiteurs sont soumis au même dispositif photographique et à la même exposition dans le magazine. Il faut rechercher les lignes de fuite dans l'énonciation linguistique elle-même. Mais là non plus, pas de stigmatisation, pas d'épidictique. Quand le criminel est un « tueur » ou un « violeur » dans *Détective*, il est un « salopard » ou un « enculé » dans *Nouveau Détective.* Les descriptions sont moins hyperboliques et le schéma narratif ne repose plus sur « l'acte horrible » du criminel mais sur la narration de l'enquêteur-journaliste, qui préfère mettre l'accent sur la *recherche* de la vérité plutôt que sur la *culpabilité* préalable de celui-ci, prouvée par l'horreur de son crime.

Résumé des différentes approches du visage criminel entre les deux magazines

MAGAZINES	le nouveau DETECTIVE	DETECTIVE
EXEMPLES	Johann Sirop, 30 ans, le compagnon de Kristine. Nouveau Détective, n °1630, 11 décembre 2013, pp. 2-13	 MARIUS LAFFITE *Détective*, n°380, 6 février 1936, p. 4
DESCRIPTIONS DES PHOTOGRAPHIES	Gros plan pixélisé, floutage des yeux, pose « provocatrice » du personnage dans ce qui semble être son intérieur	Gros plan standard sur fond noir, officiel, pas de contextualisation de l'image possible, visage souriant
CONTEXTE DES PHOTOGRAPHIES	Photographie amateur (autoportrait)	Photographie vernaculaire (portrait)
DESCRIPTIONS LINGUISTIQUES	**Emphatiques :** « gros costaud aux cheveux courts », « on a souvent l'impression qu'il est en train de mijoter quelque chose », « ce n'est pas les remords qui l'inquiètent »	**Factuelles :** « bandit », « malfaiteur »
ELEMENT CENTRAL DE L'ARTICLE	L'horreur du crime, l'imprévisibilté du destin	La recherche de la vérité
PROCESSUS SEMIOTIQUE	**Stigmatisation**	**Distribution**

30 Le schéma est donc très différent, quand le premier place l'enquête au cœur du magazine, le second appuie son discours sur le chaos criminel et l'imprévisibilité de celui-ci. Ce n'est pas la peur ou la colère qui sont nourries par l'énonciation, mais la quête de la vérité, comme l'attestent les discours des différentes rubriques publicitaires et thématiques, où une place importante est réservée à « l'académie Détective[38] », la littérature et le cinéma policier. En outre, une précaution s'impose. L'intérêt d'une telle étude n'est pas de hiérarchiser et de classer le degré de stigmatisation de tel ou tel magazine de faits divers, mais plutôt de comprendre comment se construit la visagéité dans chacun de ceux-ci, ce qu'elle est censée incarner et représenter dans le magazine. De quels signes et symboles est-elle le réceptacle ?

31 Si le *Nouveau Détective* se fonde sur l'indiciarité supposée du visage, *Détective* emploie une autre voie, celle de la *distribution sociale* desdits visages. *Détective* est une machine à distribuer des visages sociaux, faces incarnant le dispositif social des années 1930. Il construit une véritable rhétorique des « bas-fonds », de la criminalité sociale, de la pauvreté et de l'occultisme. Les sujets traités ne se limitent pas aux crimes les plus abjects, mais surtout à ceux qui parlent de la mafia, dénommé « le milieu » dans les différentes pages du journal. Les articles ne concernent pas uniquement sur l'horreur des crimes mais aussi des faits plus ordinaires, les progrès techniques et des thématiques sociales comme celles des fraudeurs[39], des médecins dans les bagnes[40], ou des prostituées à Pigalle[41].

Thématique criminelle : la rhétorique des « bas-fonds »

BAS-FONDS DU NORD

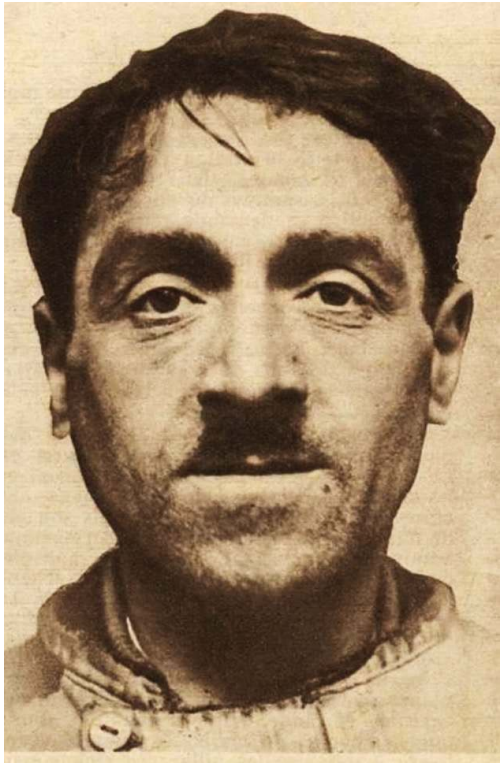
GRAND REPORTAGE par Jérôme MAYNARD

Détective, n°396, 28 mai 1936, p. 8-9.

32 Dans *Détective*, c'est une société *en mouvement* qui est représentée, une société toujours traitée du point de vue supposé de l'ouvrier, du bon travailleur, de l'immigré ou du pauvre. Les visages médiatisent alors des personnages, des métiers, des incarnations plus que des actes. En cela nous préférons dire qu'ils ne *représentent* pas mais qu'ils *médiatisent*, ils transmettent le sens du discours linguistique. Ils sont ordinaires au sens où ils sont réduits à leur fonction primaire, leur valeur d'échange et de communication.

33 Les processus de *Détective* et du *Nouveau Détective* sont donc totalement différents. L'enquête n'est pas là pour conforter la vision d'un criminel abject mais permet de comprendre le dysfonctionnement du lien social[42], ou engage parfois à le reconstruire. La machine distribue des rôles, des faces : celle du gendarme, du facteur, du croque-mort, du paysan, du voisin de village[43]. Le visage est bien plus *médiatisant* que *représentant*. La différence paraît faible, elle est pourtant cruciale. Dans *Détective*, le visage est une « plaque tournante » du sens et non son incarnation ontologique, comme l'étaient d'ailleurs les visages du cinéma des années 1930[44]. L'inexpressivité des faces permet une circulation plus rapide et efficiente du sens linguistique. On ne s'arrête pas sur la lecture d'un visage souriant ou patibulaire, on traverse des faces ordinaires.

Un visage ordinaire du *Détective*



Détective, n°397, 4 juin 1936, p. 2-3.

34 La photogénie de certains de ces visages renforce cette impression pour leur donner un supplément de glamour et de stéréotypage social. Ce glamour n'est d'ailleurs pas sans rappeler le cinéma produit pendant ces années 1930. Il renforce même cette visagéité sociale en la ralliant à un type fictionnel : le voleur et caïd Gabin dans *Les Bas-Fonds* ou *Pépé le Moko*, ou encore la bande d'amis dans *La Belle Époque*. D'autant plus que l'auteur de *Pépé le Moko*, Henri La Barthe, a parfois signé des articles dans *Détective* sous le pseudonyme Ashelbé. C'est donc aussi sous cet angle du malfrat narrativisé que *Détective* construit ses enquêtes. Il fallait, pour cela, que le visage soit ordinaire, ou plus encore *glamourisé* pour permettre sa circulation.

Le visage glamour de *Détective* emprunte son esthétique du cinéma des années 1930

Couverture de *Détective*, n°396, 28 mai 1936.

Affiche de *Pépé le Moko*, Julien Duvivier, 1936

35 Le dispositif énonciatif de *Détective* est donc une machine à distribuer des visages sociaux, faces incarnant la place des acteurs de la société des années 1930. Le criminel n'est pas un monstre imprévisible, il est le plus souvent un malfrat, malfaiteur mafieux des bas-fonds. C'est la visagéité sociale, la « face » comme le dirait le sociologue Erving Goffman[45], qui est médiatisée dans le *Détective*.

Conclusion : Passeur de sens

36 L'analyse a été effectuée à partir d'un corpus de vingt magazines au total, soit dix *Détective* de janvier à décembre 1936 et dix *Nouveau Détective* étendus sur l'année 2014. Il est nécessaire d'apporter ici une réserve quant à la portée de la démonstration, en rappelant que toute approche diachronique est forcément empreinte d'une subjectivité propre à l'espace-temps de l'auteur de l'article. Afin d'éviter le plus possible cet écueil, il a été important d'établir une méthodologie d'analyse commune, basée sur une approche sémiotique du journal, dont Adeline Wrona explique les enjeux dans son ouvrage *Face au portrait : de Sainte-Beuve à Facebook* :

> S'intéresser au portrait dans les médias d'actualité, ce sera donc penser une forme qui relève à la fois de l'écrit et de l'image [...]. Le portrait, dans le journal, devient texte : non pas seulement assemblage de mots, mais système de signification associant des signes d'ordres diversifiés, qui se fixe sur une surface imprimée[46].

Tableau méthodologique et opérations d'analyse

UNITÉS À SYNTHÉTISER ET À ANALYSER		
Magazines	**Articles**	**Rubriques**
▪ Construire le corpus (dix magazines) ▪ Étudier les couvertures ▪ Établir le chemin de fer ▪ Énonciation éditoriale ▪ Publicités (disposition et nature) ▪ Nombre de visages par magazine	▪ Titres ▪ Mise en page (cadres, bordures, *dispositio* générale) ▪ Images utilisées ▪ Disposition des visages ▪ Séquence narrative ▪ Description linguistique des criminels ▪ Genres littéraires/ journalistiques convoqués ▪ Rhétorique textuelle globale	▪ Identifier les rubriques ▪ Les caractériser ▪ Isoler les plus importantes ▪ Analyser les rubriques « Enquête » et « Compte-rendu d'audience » ▪ Analyser les titres de la rubrique « Enquête »
ANALYSES TRANSVERSALES		
➔ Lecture globale impliquée par le support (à travers les analyses sur la couverture, articles etc.) ➔ Genre(s) journalistique(s)/littéraires convoqué(s) ➔ Place donnée au lecteur au sein du magazine (marqueurs visuels et linguistiques) ➔ Positionnement de l'énonciateur (institution *Nouveau Détective* et journalistes)		
OBJECTIFS		
➔ Identifier le dispositif énonciatif général du magazine ➔ Comprendre les conséquences du dispositif énonciatif sur la représentation du visage du criminel		

37 La méthodologie appliquée a permis de dégager les lignes directrices d'une analyse sémiotique du visage et de ses discours. Elle a conduit à la distinction de deux types de visagéités différentes, marqués par deux périodes historiques contrastées. Si nous avons pris le soin de distinguer dans un premier temps la *représentation* de la *médiation*, ce n'est pas pour opposer ces deux concepts, mais pour mettre l'accent sur tel ou tel fonctionnement du processus sémiotique, conduisant à la construction d'une visagéité particulière à chaque magazine. Celle du *Nouveau Détective* est la stigmatisation par la

représentation du crime dans le visage du criminel, celle de *Détective* est la distribution par la médiation du visage des rôles sociaux de la société des années 1930. Le parcours d'analyse aura été marqué par une interrogation plus profonde sur la possibilité ou non d'une sémiotique du visage, qui ne tomberait pas dans l'écueil de la physiognomonie ni de la scopie indiciaire. Non pas en considérant le visage comme signifiant *a priori*, mais plutôt comme signifié *a posteriori*. Étudier les discours portés sur le visage c'est étudier des processus de visagéification, de surcodage et de condensation sémiotique. Le visage peut incarner une idéologie, une passion, un discours et même une vision de la société. En cela, nous pouvons dire qu'il est un passeur de sens, livré au jeu de la trivialité des êtres culturels et des médias[47].

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie indicative

ADAM Jean-Michel, « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, n°94, juin 1997, p. 3-18.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1992, 219 p.

BAQUÉ Dominique, *Visages : du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2007, 223 p.

BARTHES Roland, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, 200 p.

BARTHES Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 188-197.

BASSO FOSSALI Pierluigi et DONDERO Maria Giulia, *Sémiotique de la photographie*, Paris, Pulim, 2011, 407 p.

BÉGUIN-VERBRUGGE Annette, *Images en texte, images du texte : Dispositifs graphiques et communication écrite*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, 313 p.

COURTINE Jean-Jacques, *Déchiffrer le corps : Penser avec Foucault*, Paris, Éditions Jérôme Millon, 2011, 166 p.

DELEUZE Gilles, « L'image mouvement », *Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 298 p.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « Mille plateaux », *Capitalisme et schizophrénie 2.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

DESSINGE Catherine et COSSALTER Élisabeth, « Le Nouveau Détective : vers une sociologie de l'énonciation » dans *Le Fait divers dans tous ses états*, colloque, Lyon, 2006, p. 25-34.

DUBIED Annik, *Les Dits et les scènes du fait divers*, Paris, Librairie Droz, 2004, 356 p.

FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n°29, 1977, p. 12-29.

GINSBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Éditions Verdier, 1989, 376 p.

GOFFMAN Erving, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, 180 p.

GRIVEL Charles, « Troppmann ou de la défiguration », *Séminaire « Signe, déchiffrement et interprétation »*, février 2008.

KALIFA Dominique, *L'Encre et le sang : Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 p.

LE BRETON David, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Éditions Métailié, 2003, 328 p.

LITS Marc, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck, 2008, 235 p.

MARIN Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les cahiers du Musée national d'art moderne,* n°24, été 1998, p. 62-81.

MOUILLAUD Maurice et TÉTU Jean François, *Le Journal quotidien*, Lyon, PUL, 1989, 204 p.

OGIEN Albert, *Sociologie de la déviance*, Paris, PUF, 2012, 314 p.

PARRET Herman, *Épiphanies de la Présence*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, 238 p.

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, 263 p.

PHÉLINE Christian, *L'image accusatrice*, Paris, Cahiers de la Photographie, n°17, 1985, 169 p.

REUMAUX Patrick, *Histoires de visages, épistémologie des leurres*, Paris, Téraèdre, 2004, 199 p.

SOUCHIER Emmanuël, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de Médiologie*, n°6, 1998, p. 137-145.

SOUCHIER Emmanuël, « L'espace de la presse quotidienne comme "théâtre de mémoire", forme instituante de la doxa contemporaine ». - *Espaces physiques, espaces mentaux : identités et échanges*. Lille : Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2007, p. 99-117.

VÉRON Eliséo, « Quand lire, c'est faire : l'énonciation dans le discours de la presse écrite », *Sémiotique II*, Paris, IREP, 1984.

WRONA Adeline, *Face au portrait : De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Éditions Hermann, 2012, 441 p.

NOTES

1. Annick Dubied, *Les Dits et les scènes du fait divers*, Paris, Librairie Droz, 2004, p. 30.

2. Roland Barthes, « La structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 176.

3. David Le Breton, *Des Visages*, Paris, Éditions Métailié, 2003, p. 10-11.

4. Voir Jérôme Wilgaux et Véronique Dasen, *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, PUR, 2008, 258 p.

5. Johann Kaspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depelafol, Librairie Éditeur, 1835, 236 p.

6. Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, Paris, Édité par Gauthier-Villars, 1890 et Cesare Lombroso, *L'homme criminel*, Paris, Félix Alcan, 1895, 567 p.

7. Paul Ekman, *Unmasking the face*, Malor Books, 2003, 212 p.

8. On appelle « effet Koulechov » l'expérience réalisée par le théoricien et réalisateur soviétique Lev Koulechov à l'Institut supérieur cinématographique d'État en Russie en 1921. À chaque plan filmé par l'auteur, le visage de l'acteur est exactement le même. Pourtant, en alignant ce visage figé à une scène de nature totalement différente, le lecteur est conduit à interpréter ce « figement » apparent selon l'image qui lui succède : une jeune fille morte (le visage est perçu comme stoïque), une soupe (le visage est perçu comme réflexif), une femme endormie (le visage

est perçu comme contemplatif). L'interprétation de ce visage « figé » diffère donc à chaque fois, alors qu'il n'a pas changé depuis le premier essai, ce qui permet au réalisateur de montrer que le visage n'a de sens qu'en contexte et jamais *en soi*.

9. David Le Breton, *Op. cit.*

10. Patrick Reumaux, *Histoires de visages, épistémologie des leurres*, Paris, Téraèdre, 2004, p. 39.

11. *Ibid.*

12. Voir Christian Phéline, *L'image accusatrice*, Paris, Les Cahiers de la Photographie, 1985, 169 p.

13. « L'horreur avait le visage d'un homme sans histoires », *Sud Ouest* [En ligne], publié le 07/04/2013. http://www.sudouest.fr/2013/04/07/l-horreur-avait-le-visage-d-un-homme-sans-histoires-1017107- 7.php (page consultée le lundi 14 avril 2014)

14. « Le 12-13h », *France 3*, diffusé le 21 novembre 2013.

15. Voir Aristote, *Métaphysique*, Paris, Vrin, 2000, 310 p.

16. Cesare Lombroso, *L'homme criminel..., op. cit.,* p. 222.

17. Emmanuël Souchier, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de Médiologie*, n°6, 1998, p. 137-145.

18. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Mille plateaux », *Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 206.

19. Jean-Jacques Courtine, *Déchiffrer le corps*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2011, p. 44-45.

20. Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 107.

21. Analyse opérée sur l'article « Une petite lumière s'est éteinte », *Nouveau Détective*, n°1631, 18 décembre 2013.

22. « La priméité est une conception de l'être indépendamment de toute autre chose. Ce serait, par exemple, le mode d'être d'une « rougéité » avant que quelque chose dans l'univers fût rouge ; ou une impression générale de peine, avant qu'on ne se demande si cette impression provient d'un mal à la tête, d'une brûlure ou d'une douleur morale. Il faut bien comprendre que, dans la priméité, il n'y a que du UN. Il s'agit donc d'une conception de l'être dans sa globalité, sa totalité, sans limites ni parties, sans cause ni effet. Une qualité est une pure potentialité abstraite. La priméité est de l'ordre du possible ; elle est vécue dans une sorte d'instant intemporel. Elle correspond à la vie émotionnelle » Louis Hébert, *Dictionnaire de sémiotique générale* [En ligne]. URL : http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf

23. Gilles Deleuze, « L'image-mouvement », *Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p 129.

24. Pour paraphraser Eliséo Veron à propos du présentateur télévisuel « Il est là, je le vois, il me parle », *Réseaux*, n°21, 1986, p. 71-95.

25. Helmut Pape, « Créer et représenter les relations situées. Peirce et sa théorie du noyau relationnel des indices et des traces », *L'interprétation des indices*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 105-122.

26. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 146-147.

27. Roland Barthes, « Structure du fait divers », *op.cit*., p. 177.

28. Voir Roland Barthes, *L'Effet de Réel*, Communications, n°1, 1968, p. 84-89.

29. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, p. 35.

30. Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°24, été 1998, p. 65.

31. Néologisme pour « le ici et maintenant » de la lecture de l'inscription.

32. Voir Roland Barthes « Le nom du noème de la Photographie sera donc : "Ça-a-été", ou encore : l'Intraitable. En latin (pédantisme nécessaire parce qu'il éclaire des nuances), cela se dirait sans doute : « interfuit »: cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (operator ou spectator) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé » dans Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, 1980, p. 120-121.

33. Roland Barthes, *Par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 77.
34. Thierry Gervais, *La Fabrique de l'information visuelle*, Paris, Éditions Textuel, 2015, 239 p.
35. Clément Chéroux, *Vernaculaires*, Paris, Le Point du Jour, 2012, 144 p.
36. Le selfie apparu récemment est un autoportrait photographique, généralement réalisé avec un téléphone portable et destiné à être publié sur les réseaux sociaux.
37. Mimique faite en rapprochant et en allongeant les lèvres appelée la « moue du canard » et destinée à être publié sur les réseaux sociaux.
38. Le magazine incite le lecteur au questionnement et à la recherche (il propose en outre des cours par correspondance pour devenir « reporter spécialisé » ou « détective »), dans notre analyse, nous regroupons ces énoncés sous la formule de « l'académie Détective ».
39. « Brûleurs de durs », *Détective*, n°427, 31 décembre 1936, p. 10-11.
40. « Les médecins du bagne », *Détective*, n°418, 29 octobre 1936, p. 18-19.
41. « La vie secrète des femmes nues », *Détective*, n°423, 3 décembre 1936, p. 18-19.
42. « Le dépeceur de Lyon », *Détective*, n°397, 4 juin 1936, p. 2-3.
43. « Le cadavre accusateur », *Détective*, n°393, 7 mai 1936, p. 6-7.
44. Voir Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, p. 58-59.
45. Voir Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Tomes 1&2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
46. Adeline Wrona, *Face au portrait : de Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Éditions Hermann, 2012, p. 19.
47. Voir Yves Jeanneret, *Penser la trivialité. Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Éditions Hermès-Lavoisier, 266 p.

RÉSUMÉS

La présente publication se propose d'interroger la représentation du visage criminel à travers une étude comparative de deux magazines de faits divers criminels, *Détective* (1936) et *Nouveau Détective* (2014). En présentant une application sémiotique du concept de « visage », l'auteur distingue deux types de visagéités. Quand le dispositif de *Détective* propose une distribution sociale des visages criminels à travers des récits d'enquêtes, le *Nouveau Détective* élabore un savant processus de stigmatisation de ces mêmes visages.

This publication proposes questionning the reprentation of criminals' faces through a comparative study of miscellaneous newspapers, such as *Détective* (1936) and *Nouveau Détective* (2014). By using a semiotic method on the concept of « face », the author defines two different types of « faceity » (viséagité). The device of *Détective* offers a social layout of criminals' faces through investigations stories, whereas *Nouveau Détective* elaborates a clever process of stigmatisation of the said faces.

INDEX

Mots-clés : Détective, Nouveau Détective, fait divers, visage, sémiotique, communication, photographie
Keywords : Détective, Nouveau Détective, news item, face, semiotics, communication, photography

AUTEUR

MAXIME FABRE

Maxime Fabre est doctorant contractuel. Sa thèse porte sur le photojournalisme à l'heure des médias informatisés. Il poursuit ses recherches dans le cadre du laboratoire GRIPIC (Celsa) en Sciences de l'information et de la communication ainsi qu'à l'Université de Liège en Sémiotique. Ses thèmes de recherche portent sur la photographie de presse, le numérique et la sémiotique. Il a publié dernièrement un article dans le numéro 194 de la revue *Communication & langages* intitulé « La photographie de presse au ban des dispositifs d'exposition numérique. *Paris Match* et l'AFP sur Instagram. »