

UCL

Université
catholique
de Louvain

École de criminologie
Faculté de droit et de criminologie

Évolution des représentations du phénomène criminel dans les séries policières

Une analyse contextuelle des séries télévisées sur plus de cinquante
années (1958-2010)

Mémoire réalisé par
Audrey Eugène

Promoteur
Christophe Janssen

Année académique 2014-2015

**Master en criminologie à finalité approfondie / spécialisée :
criminologie de l'intervention**

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* A ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>.

Table des matières

REMERCIEMENTS	6
INTRODUCTION	8
PARTIE THEORIQUE	11
CHAPITRE 1. PROBLEMATIQUE	12
2.1. APPROCHER LES REPRESENTATIONS	12
2.2. INFLUENCE RECIPROQUE	17
2.3. OBJECTIFS DE LA PRESENTE RECHERCHE	21
CHAPITRE 2. OBJET D'ETUDE	23
2.1. DEFINITIONS	23
2.2. HISTORIQUE	28
2.3. LA FICTION TELEVISUELLE COMME SOURCE SOCIOLOGIQUE VALIDE	32
2.3.1. AMPLEUR DU PHENOMENE	32
2.3.2. IMAGINAIRES COLLECTIFS	34
2.3.3. L'ŒUVRE D'ART COMME CLEF DE COMPREHENSION DU SOCIAL	35
CHAPITRE 3. DEMARCHE METHODOLOGIQUE	38
2.1. ÉCHANTILLONNAGE	38
2.1.1. CROISEMENT DES DONNEES	38
2.1.2. UN PROCESSUS DE SELECTION	41
2.2. DU VISIONNAGE A L'ENCODAGE	44
2.2.1. CREATION BDD	44
2.2.2. CONTRAINTES LIEES A LA BDD	46
2.3. L'ANALYSE DECORTIQUEE	47
ANALYSE CONTEXTUELLE DES RESULTATS	49
CHAPITRE 1. CRIMINEL ET DEVIANCE	50
2.1. DU CRIME INSTRUMENTAL A LA PULSION MEURTRIERE	50
2.1.1. ÉVOLUTION DES MOBILES DE CRIME	50
2.1.2. LE CAS PARTICULIER DE L'AUTEUR DE CRIMES MULTIPLES	52
2.2. UN PERSONNAGE MOINS MACHIAVELIQUE	57
2.2.1. THEORIE INDIVIDUALISTE DE LA DEVIANCE	59
2.2.2. THEORIES SOCIETALES DE LA DEVIANCE	62
CHAPITRE 2. ENQUETEUR	69
2.1. HUMANISATION DU PERSONNAGE	69
2.1.1. L'IMPORTANCE CROISSANTE DU GROUPE	69
2.1.2. UNE PRISE EN COMPTE TARDIVE DE LA VICTIME	72
2.2. L'ABANDON DU FLAIR POUR LA SCIENCE	74
2.2.1. LA PLACE DE L'EXPERT	74
2.2.2. L'INCIDENCE DE LA PROFESSION SUR LE RAPPORT A LA LOI	82
CHAPITRE 3. CONCLUSIONS ANALYTIQUES	85
2.1. TRILBY ET COSTUME TROIS PIECES	85

2.2. 1970 -1985: LA CRISE EN ACTION	86
2.2.1. MEURTRES SUR COMMANDE	86
2.2.2. L'AVENEMENT DU TUEUR EN SERIE	88
2.3. 1985-2000 : FOCALISATION SUR L'HUMAIN	89
2.4. LE REGNE DU SPECIALISTE	92
<u>CONCLUSION GENERALE</u>	<u>97</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>100</u>
<u>ANNEXES</u>	<u>106</u>
<u>ANNEXE I. RECHERCHE CAIRN ET PROQUEST</u>	<u>107</u>
<u>ANNEXE II. GRILLE DE DIVERSIFICATION</u>	<u>109</u>
<u>ANNEXE III. SCHEMA DE BASE DE DONNEES</u>	<u>111</u>
<u>ANNEXE IV. GRILLE DE QUESTIONS</u>	<u>113</u>
<u>ANNEXE V. REPARTITION LEXICALE</u>	<u>115</u>
<u>ANNEXE VI. FICHES SERIES</u>	<u>116</u>

REMERCIEMENTS

Comme tout travail de fin d'études, celui-ci a pris du temps, de l'énergie et occasionné quelques moments de doute. Je tenais donc à remercier sincèrement toutes les personnes qui m'ont accompagnée et soutenue lors de l'élaboration de ce mémoire.

Parmi eux, je tiens tout d'abord à remercier Christophe Janssen, pour la confiance qu'il m'a accordée, me laissant toute latitude quant à mon sujet de mémoire et à son traitement. Il a également su me guider et m'encourager dans les moments plus difficiles.

Je suis aussi particulièrement reconnaissante à Didier Platteau, qui a su se rendre disponible et à l'écoute malgré un planning chargé.

Je le remercie pour l'intérêt qu'il a porté à cette étude, de relecture en relecture.

Ma reconnaissance va également à Emmanuelle et Régine, qui ont su faire preuve d'un esprit critique et me prodiguer des conseils avisés.

Enfin, je voudrais conclure en remerciant mes proches, qui ont parfois dû subir mes tensions, mais ont toujours cru en moi et montré un vif intérêt pour cette recherche.

INTRODUCTION

Cette recherche a vu le jour suite à un constat dénotant d'une fascination grandissante des téléspectateurs pour le phénomène criminel, si l'on en croit les programmeurs. En effet, la déviance et son contrôle social semblent faire recette puisque les magazines suivant des équipes d'intervention, les documentaires sur le milieu criminel ou les séries policières sont pléthores sur les chaînes généralistes francophones. Paradoxalement, peu de recherches en criminologie s'intéressent à ce média de masse capable d'influer sur les représentations que nous nous faisons du phénomène criminel.

Un dialogue survenant dans l'épisode pilote¹ de la série *Profilage* a servi de point de départ au questionnement inhérent à ce mémoire. Dans les premières minutes de l'épisode, le commissaire Lamarck impose la présence de Chloé Saint-Laurent à son commandant qui se montre d'abord sceptique :

- Commissaire Lamarck : *Elle est psychologue, spécialisée en criminologie et victimologie. Crois moi, elle a une vraie compréhension du comportement des criminels.*
- Commandant Pérac : *Ah pa'c' que maint'nant faut les comprendre? Ah mais je savais pas moi j'pensais qu'il fallait simplement les arrêter. [...] Mais un profil ça t'donne pas un nom ou une adresse que j'sache!*
- Commissaire Lamarck : *C'est pour ça qu'j'ai pensé à toi. La meilleure criminologue avec le meilleur de mes commandants, une équipe d'élite ! La criminalité évolue Matthieu, on doit être à la pointe.*

Ainsi, la criminalité a-t-elle évolué ou est-ce la vision que l'on en a ? Spécialisé en sociologie de la peine, Dario Melossi interroge la formation de l'État, la déviance et l'ordre social. Dans une recherche publiée en 2008², le professeur de criminologie à l'université de Bologne aborde les transformations

¹ Généralement le premier épisode d'une série, le prototype, utilisé pour convaincre les chaînes de télévision et servant à introduire les personnages et l'univers de la série.

² D. MELOSSI, *Controlling Crime, Controlling Society : Thinking about Crime in Europe and America*, Cambridge, Polity press, 2008.

de ces concepts via une perspective diachronique – de Beccaria à Foucault, en passant par l'école de Chicago – en comparant l'Europe à l'Amérique.

D'après lui, ces notions ne peuvent être approchées indépendamment de l'époque à laquelle elles se rapportent, il conclut donc son ouvrage en invitant les chercheurs à questionner le lien entre la société contemporaine et leur rhétorique centrée sur le contrôle social et la déviance. La démarche entreprise au sein de cette étude se veut dans la continuité de cette invitation, puisqu'il s'agit de contextualiser le discours produit au sein des séries télévisées pour le mettre en lien à la société à laquelle il se réfère.

Notre manière de concevoir le crime, la déviance et leurs acteurs est façonnée par nos expériences, au même titre que nos préférences éthico-politiques, mais également par les représentations véhiculées dans les médias. Cette recherche porte sur l'évolution des représentations des protagonistes du drame criminel et des instances de contrôle social, véhiculées dans les séries télévisées policières, de leurs débuts aux alentours des années soixante à aujourd'hui.

Dès lors survient un obstacle pratique quant à l'analyse des épisodes de fiction télévisée. Du fait de leur légitimité naissante dans le domaine universitaire, les fictions à épisodes ne disposent pas d'outils adaptés à leur étude comme l'on peut en trouver pour les productions du grand écran. L'examen d'un film nécessite de prendre en compte plusieurs paramètres extérieurs au discours, allant des effets sonores à la longueur des plans, en passant par des caractéristiques de montage. De la même manière, l'analyse littéraire s'attache à décortiquer l'œuvre en séquences afin d'observer les changements de narrateur ou encore le ton utilisé par l'auteur. Ainsi, l'analyse doit s'adapter à la forme particulière du matériel observé, mais également à l'intention du chercheur.

Longtemps laissée à la porte des amphithéâtres, car reléguée au simple rang de produit de la culture de masse, la série télévisée n'a pas fait beaucoup d'adeptes parmi les universitaires – à l'exception toutefois d'un intérêt récent de la part de chercheurs en communication ou en cinéma. En raison du manque d'études concernant ce genre fictif à part, la présente se veut à caractère exploratoire. Défricher un champ aux possibilités multiples au détriment, il est vrai, d'une

analyse en profondeur que l'on ne peut qu'encourager par ailleurs. Cependant, la constitution d'un échantillon conséquent a pour avantage d'offrir un panorama des représentations du phénomène criminel en traversant les différentes époques.

La première partie de ce travail expose les fondements théoriques et méthodologiques de l'étude. Tout d'abord, un tour d'horizon des travaux de sciences humaines portant sur l'étude des représentations et de ceux de communication ayant pour thème les fictions télévisées, permet d'approfondir la problématique. Afin de permettre la familiarisation à l'objet d'étude, cette partie comportera un autre chapitre regroupant un bref historique associé à quelques définitions, le tout afin d'établir sa légitimité dans le domaine des sciences humaines. Ce qui permettra d'aboutir à la méthodologie adaptée à l'analyse de la série télévisée. La seconde partie sera consacrée à la présentation des résultats et leur mise en lien avec le contexte sociétal et les différentes théories socio-criminologiques s'y rapportant.

Ceci afin d'inférer quant à l'application de cette étude dans le domaine de la criminologie.

PARTIE THÉORIQUE

Cette partie veut faire le lien entre fictions télévisées et représentations criminologiques. À cet égard, le détail de la problématique choisie passe par un tour d'horizon des travaux consacrés à ces deux éléments, avant de développer les objectifs de la présente étude. Pour mieux appréhender la série télévisée, il convient de définir quelques concepts avant de remonter à ses origines. Ceci devant permettre de cerner sa légitimité en tant qu'objet d'étude en criminologie. En dernier lieu, les étapes de construction de l'échantillon de recherche et ses limites, permettront d'aboutir au traitement des données.

CHAPITRE 1.

Problématique

Approcher des problématiques criminologiques à travers la fiction télévisuelle ne s'impose pas immédiatement à l'esprit. Il s'agit plutôt d'un cheminement, d'une suite logique, que cette partie s'attachera à décomposer. En premier lieu, il y a l'étude des représentations.

Ensuite s'ajoute la perspective évolutive. Pour enfin aboutir au dévoilement d'un support susceptible de retransmettre au fil du temps des imaginaires sociaux du Crime.

2.1. Approcher les représentations

En 1973, l'ancêtre de la revue *Criminologie* publiait une étude sur les représentations du système de justice criminelle³ dans laquelle les chercheurs esquisaient une typologie des attitudes envers ce système.

Partant de l'hypothèse que celles-ci varient en fonction du degré d'adhésion des participants aux normes socialement partagées, ils opèrent un classement des types en fonction du degré de conformisme. Par la suite, se distinguent deux groupes en fonction de leur représentation de l'origine du comportement criminel. L'un préfère une étiologie individuelle du crime, qu'il s'agisse des caractéristiques inhérentes à l'individu ou un effet d'entraînement par les pairs

³ P. ROBERT et C. FAUGERON, Représentations du système de justice criminelle : essai de typologie, *Acta Criminologica*, 1973, vol. 6, n° 1, pp. 13-65.

pour n'en citer que quelques-uns ; alors que l'autre considère que le groupe social, ses valeurs et ses normes sont à mettre en cause, croyance qui se transforme en deux attitudes différentes selon que l'on désire ou non opérer une transformation profonde de la société.

Ainsi dans les années soixante-dix, deux représentations antagonistes de la déviance coexistent ; l'individu commettant un crime le fait par choix ou parce qu'il est ainsi constitué, ou alors il est victime d'un système, d'une société qui ne lui aurait pas apporté l'Égalité (des chances).

Une étude plus récente⁴ entreprend d'approcher la réprobation des Français à l'égard du crime durant les années quatre-vingt en s'essayant ici aussi à une catégorisation. Attachant une importance au contexte, les auteurs sélectionnent une liste d'infractions ayant été au centre des préoccupations sociales dans la décennie précédente, afin d'évaluer les attitudes répressives des français.

Ce faisant, ils mettent en lumière d'importantes évolutions des attitudes de la population à l'égard du crime et de la pénalisation. Tout d'abord, en ce qui concerne le type de crime, les chercheurs observent un relatif consensus autour des atteintes à l'intégrité physique, infractions jugées intolérables car pouvant être attribuées à une intention de nuire. En revanche, le rejet des valeurs parentales et d'un mode de vie jugé dépassé par les baby-boomers, a de son côté amené la population à mieux tolérer les atteintes aux mœurs par rapport à la décennie précédente. De la même manière, la population est relativement tolérante en matière d'immigration ou de contestation politique. Ensuite, les auteurs notent la cohabitation de perceptions conflictuelles concernant la politique criminelle à adopter. Ainsi dans les années quatre-vingt coexistent des individus se préoccupant de protéger la propriété et d'autres défendant des valeurs collectives.

La fin des années soixante a semé un vent de changement au sein de la population ; révolution sexuelle, révolution écologique également.

À une époque qui voit apparaître un ministère dédié à la protection de

⁴ F. OCQUETEAU et C. PEREZ-DIAZ, Comment les Français réprouvent-ils le crime aujourd'hui?, *Déviance et société*, septembre 1990, vol. 14, n°3, pp. 253-273.

l'environnement, ainsi que les premiers partis se réclamant de l'écologie politique, l'on observe une conscientisation croissante de la population à l'égard des atteintes à l'environnement. La lutte pour l'égalité des droits, amorcée dans les années soixante-dix, fait elle aussi son chemin ; les citoyens défendent le droit à la contraception ou à l'avortement mais également l'égalité dans le monde du travail, ou le respect de libertés publiques.

Préoccupés par ces dangers révélés, ils sont nombreux à défendre ces valeurs progressistes et viennent accroître la masse de citoyens français sensibles à la protection d'intérêts collectifs, auparavant minoritaire.

Dans la même lignée, une recherche commandée par le Ministère de la Justice de Grande-Bretagne cherche à évaluer les déterminants de l'attitude envers le système de Justice⁵. Les chercheurs procèdent alors à une analyse d'enquêtes sociales réalisées en Europe et établissent, au terme de leur étude l'absence de lien entre la perception de l'équité du système de justice et celle de son efficacité. En effet, les attitudes des citoyens envers la Justice peuvent refléter celles qu'ils ont des institutions en général ou dépendre de modifications sociétales en lien – comme le sentiment d'insécurité – ou non avec des problèmes de Justice. Les auteurs examinent par la suite différentes variables susceptibles de modifier les représentations de la population.

Si certaines n'ont qu'un effet minime, l'étude montre que des caractéristiques aussi diverses que la religion, la satisfaction personnelle, ou le niveau d'éducation, peuvent influencer sur nos représentations de la Justice.

De cette façon, qu'en est-il d'une variable apparemment indépendante du fonctionnement réel de la Justice, à savoir les modélisations proposées par les fictions télévisuelles policières ? Celles-ci seraient-elles susceptibles d'influencer les représentations des téléspectateurs en terme de perception de la déviance et de son contrôle social ?

Nous l'avons vu dans l'introduction, la contextualisation est au cœur des

⁵ S. VAN DE WALLE et J. W. RAINE, *Explaining attitudes towards the justice system in the UK and Europe*, London, Ministry of Justice Research Series 9/08, 2008.

préoccupations de l'auteur de *Controlling Crime, Controlling Society*⁶ qui tente d'approcher les modifications sociétales en terme de contrôle social et de définition de la déviance à travers un filtre historique.

Melossi utilise une perspective socio-économique à longs cycles pour créer deux sociétés idéales-typiques. La première apparaît en phase ascendante ; au sein d'une période de prospérité économique, la société est plus encline à intégrer ses classes les plus défavorisées ; il n'y a pas de consensus autour de la déviance au sein de cette société plurielle et l'on valorise l'expérimentation et le changement. Les criminels sont tantôt perçus comme innovateurs tantôt comme héros, en découle une diminution du taux d'emprisonnement ainsi qu'une représentation moins dichotomique du déviant.

Le deuxième idéal-type identifié décrit une société en crise où la fragmentation est à son apogée et devient intolérable, une société dans laquelle on attribue le taux de chômage à l'arrivée des étrangers et où l'on fait du criminel un être répugnant. Il s'agit de la panique morale telle que définie par Cohen⁷ ou l'opprobre est jeté sur les *folks devils* pour détourner l'attention du peuple de problèmes économiques ou politiques, plus difficiles à gérer pour les élites. Dans une telle société, le criminel est estimé seul responsable de sa situation, jugé comme un « monstre » qui menace l'unité sociale.

La rhétorique publique est centrée sur les notions d'unité, de cohésion et d'ordre social entraînant de ce fait une augmentation des taux d'emprisonnement.

Dario Melossi n'est pas le seul à mettre en lien la criminologie avec l'économie, la criminologue belge Charlotte Vanneste utilise le modèle cyclique de Kondratieff afin d'observer l'évolution du sentiment d'insécurité et de la tendance répressive au sein de la population. Si l'origine des cycles ne fait pas l'unanimité ; ils seraient soit déterminés par les innovations technologiques

⁶ D. Melossi, *op. cit.*

⁷ S. COHEN, *Folks devils and moral panics*, cité in F. BRION, *Sociologie de la pénalité, de la peine, et du contrôle social*, Syllabus de première année de Master en Criminologie, 2012, Université Catholique de Louvain.

arrivant régulièrement par vagues⁸, soit par les conflits sociaux mettant un terme à l'expansion ; la fin de la croissance économique rendrait la population plus tolérante à l'inégalité. Ce faisant, l'écart entre les élites et les plus démunis augmente, entraînant un sentiment d'insécurité général que la société attribue aux étrangers, aux criminels, qu'elle estime devoir punir plus sévèrement.⁹ Ainsi, l'auteure fait rimer insécurité économique et peur du crime dans l'optique d'amener les chercheurs et politiques à s'interroger plus largement sur les politiques économiques et sociales, plutôt que de se concentrer sur l'étroit spectre de la politique criminelle.¹⁰

C'est un constat similaire que fait l'historien et sociologue Xavier Rousseaux dans son article¹¹, déplorant le manque d'attachement des universitaires au contexte de l'histoire du Crime et de la Justice qui devraient plutôt considérer le phénomène criminel dans son contexte. Si la conclusion de sa recherche met en parallèle les conflits et la montée de la violence avec l'affaiblissement de l'Etat et du lien social, il livre également une réflexion épistémologique.

L'auteur privilégie une méthode d'analyse anthropologique, traversant les différentes périodes historiques et les multiples disciplines pour approcher les problématiques actuelles ; ce faisant, l'histoire du crime devient une méthodologie critique, une approche documentée, permettant de comprendre l'évolution de nos sociétés.

Dans son étude, le chercheur du FNRS s'intéresse aux travaux de Kalifa sur la presse écrite du tournant du XX^e siècle considérée comme « un observatoire privilégié où approcher l'état du crime et de ses représentations, l'imaginaire qu'il fascine et les arguments qu'il engendre »¹², à l'instar de l'industrie du cinéma, elle aussi capable de véhiculer ces mêmes imaginaires.

⁸ A. REATI, Taux de profit et accumulation du capital dans l'onde longue de l'après-guerre, cité in C. VANNESTE, *Les chiffres des prisons. Des logiques économiques à leur traduction pénale*, Paris, L'Harmattan, coll. Déviance et Société, 2001, pp.55-57.

⁹ C. Vanneste, *op. cit.*, pp.178-180.

¹⁰ C. Vanneste, *op. cit.*, pp. 185-187.

¹¹ X. ROUSSEAUX, *Historiographie du crime et de la justice criminelle dans l'espace français (1990-2005) Partie II : de la Révolution au XXI^e siècle*, Crime, Histoire & Sociétés, 2006, Vol. 10, n°2, pp.123-161.

¹² D. KALIFA, *L'encre et le sang*, cité in X. Rousseaux, *op. cit.*, p. 7.

L'auteur donne trois raisons au choix de cette époque charnière, la première étant le développement des formes de récits sur le crime suite aux progrès techniques de la presse. La suivante tient directement du contenu de ces récits qui s'attache plus à l'enquêteur et sa mission qu'au fait divers.

Enfin, après des attentats anarchistes, l'époque serait le théâtre d'une rhétorique centrée sur l'ordre social où l'on met sur le devant de la scène médiatique et politique les préoccupations sécuritaires.

Si l'on accepte que la fiction télévisée – comme l'industrie cinématographique ou la presse écrite – soit le vecteur de représentations collectives, alors il convient de s'y intéresser comme un objet d'étude en sciences humaines et sociales. Ainsi, partant du postulat que les représentations contenues dans la série reflètent – au-delà de leur développement fictionnel – des représentations présentes dans la société réelle, la fiction télévisée apparaît comme un objet d'étude des représentations approprié.

2.2. Influence réciproque

En effet, selon Esquenazi¹³, la fiction télévisée serait le genre discursif le plus apte – la liberté étant sa qualité intrinsèque – à offrir un point de vue franc et audacieux sur notre monde. Considérant l'ampleur des travaux consacrés aux séries télévisées en particulier, et plus généralement le développement de la communication autour de ces dernières – qu'il s'agisse de l'édition (en 2012 les PUF lancent une collection dédiée aux séries télévisées), de la presse généraliste, des critiques, ou encore des communautés de fans.

Enfin, la consommation des séries télévisées devient plus individuelle, car facilitée par internet, et très répandue ; dans sa thèse de doctorat, Clément Combes élabore une typologie des sériophiles : du « suiveur » à « l'addict », en passant par le « technophile », il existe une multitude de manières de regarder

¹³ J-P. ESQUENAZI, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009, p. 183.

les séries télévisées.¹⁴ C'est pourquoi nous avons jugé pertinent de nous intéresser à l'évolution des représentations du phénomène criminel présentes dans ce genre fictionnel particulier qu'est la série télévisée, sur une période d'un peu plus de cinquante années (1958-2010).

Tout d'abord, il s'agit d'un objet d'étude sous-exploité en sciences humaines et sociales, comme le confirme une recherche simultanée sur les bases de données du CAIRN, de Sociological Abstract, PsycINFO et l'IBSS¹⁵.

Les rares études utilisant la fiction télévisée, considèrent néanmoins leur influence dans la vie réelle, qu'il s'agisse des pratiques langagières ou de la représentation du psychiatre. Quant à celles réalisées en Communication et Médias, elles s'intéressent par exemple à la représentation de la maladie mentale, une étude dont la portée pourrait intéresser des chercheurs en psychologie par exemple. Ainsi, de nombreux auteurs – surtout spécialisés en sciences de l'information et de la communication et en études audiovisuelles – déplorent la relégation de la fiction télévisée au rang de simple objet de divertissement, les universitaires lui attribuant une connotation négative compte tenu de la culture de masse à laquelle elle appartient.¹⁶

Ces auteurs considèrent la fiction télévisée, et plus particulièrement la série, comme une source valide d'étude sociologique.

Parmi ceux-là, Lenoir¹⁷ envisage comme une évidence la série télévisée comme source d'étude sociale en raison de l'influence du contexte sociétal sur la création audiovisuelle. En analysant la série *The Avengers*, l'auteur dépeint la Grande-Bretagne des années soixante oscillant entre subversion et conformisme.

¹⁴ C. COMBES, *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*, Economies and Finances, Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris, 2013.

¹⁵ Cf. Annexe I : récapitulatif des différentes études rencontrées à cette occasion.

¹⁶ Cette idée est notamment développée dans l'introduction de la revue électronique Communication, mais également dans l'introduction de la retranscription du colloque de Bordeaux « les séries policières » ou encore par Nils Als débattant - lors de l'émission radiodiffusée « La grande table » - sur le statut artistique de la série télévisée.

¹⁷ P. BEYLOT et G. SELIER (dir.), *Les séries policières, actes du colloque tenu à Bordeaux en 2002*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 223-235

Carmen Compte va plus loin en signant un article relatif à l'influence de l'image sur les représentations mentales¹⁸ dans la revue *Communication* consacrées aux fictions audiovisuelles. L'auteure travaille sur l'influence des nouveaux médias sur l'apprentissage, et aborde dans cette étude, le système narratif du soap-opera¹⁹ à l'aide d'une perspective cognitiviste. Celui-ci serait construit de telle manière qu'il permettrait aux téléspectateurs de décoder facilement les situations, il faciliterait la compréhension d'un scénario complexe aux multiples rebondissements. En effet, les réalisateurs utilisent des musiques et des lumières à peine perceptibles permettant de guider la perception du téléspectateur, facilitant ainsi sa compréhension de la situation.

Par ailleurs, Compte relève l'importance du rôle joué par les émotions éprouvées par le destinataire quant à l'acquisition de compétences dans les domaines de la compréhension ou de la mémorisation ; le choc émotionnel entraînant un trouble, il provoque un questionnement qui favorise le changement mental. L'enseignante en sciences de l'information et de la communication considère alors l'impact du soap-opera sur nos représentations mentales tant dans sa dimension stimulante qu'éducative, dans la mesure où ce type de fiction transmet des savoir-faire relevant à la fois des domaines cognitif et comportemental.

Dans *La vérité de la fiction*²⁰, l'impact de celle-ci sur nos représentations mentales est nuancé par le rôle que chaque individu doit jouer quant à l'établissement de la dite vérité. Jean-Pierre Esquenazi identifie trois critères d'après lesquels nous jugeons de la « vérité » d'un récit de fiction – son acceptabilité (les éléments empruntés au réel paraissent-ils acceptables?), sa plausibilité (le scénario imaginé est-il plausible?) et sa justesse (y a-t-il au moins un point de vue qui nous paraît sonner juste?) – lorsque tous les critères sont réunis, alors le spectateur peut juger le récit fictionnel comme représentant un point de vue

¹⁸ C. COMPTE, L'impact de l'image sur la perception et transformation des représentations mentales, *Communication*, 2013, vol. 32, n° 1.

¹⁹ Feuilletton américain sentimental, « à l'eau de rose » diffusé l'après-midi tels que *Amour, Gloire et Beauté* ou *Les feux de l'Amour*.

²⁰ J-P. Esquenazi, *op. cit.*, pp. 177-181.

censé et pertinent sur notre réalité. Ce constat amènerait le destinataire à réfléchir sur le sujet voire à modifier sa perception du problème.

L'influence de la fiction irait même plus loin, si l'on en croit cette étude portant sur la série *The Wire*. Souvent décrite comme la meilleure série de tous les temps, cette dernière brosse un portrait sans concessions du travail de la police et des activités criminelles. Devant cet engouement, Meyer & Schibler²¹ décident de passer en revue les commentaires portant sur son réalisme dans la presse et sur Internet. Dans les médias, mais aussi parmi les sociologues, l'on salue la réalité fictionnelle mettant à jour une réalité sociale trop longtemps ignorée.

Ce « chef d'œuvre » est même cité par des nombreux milieux politiques et institutionnels, puisqu'il offrirait des pistes de changement.

Cela ne s'arrête pas à Baltimore, cadre de la série, mais passe par la Maison Blanche – elle serait la série favorite de Barack Obama – et traverse l'Atlantique. En effet, certains élus citent *The Wire* en exemple pour justifier l'intérêt d'une légalisation du cannabis, ou comme étant un outil d'explication du réel abordant des réflexions trop longtemps ignorées en France.

Ainsi, le public a unanimement adhéré au contrat esquenazien en louant le caractère quasi-documentaire de la série phare de David Simon. Le réalisme de cette fiction n'est cependant pas en question, il s'agit plutôt de constater l'influence que celle-ci peut avoir sur la réalité.

Dans la mesure où les créateurs des séries télévisées s'inspirent d'événements réels, intègrent des problèmes de société dans leur récit, la fiction nous dit quelque chose de notre réalité. Les représentations fictionnelles peuvent avoir un effet réel sur les spectateurs – pouvant les pousser à chercher de l'information, réfléchir sur un sujet ou aller jusqu'à modifier leur façon de penser le monde. Il paraît donc primordial de s'intéresser au contenu des séries télévisées afin de mettre à jour l'image qu'elles donnent à voir de la déviance et de l'enquête policière.

²¹ M. MEYER, H. SCHIBLER, **Une fiction à la mesure du réel**, Critères de réalisme dans les commentaires sur la série télévisée *The Wire*, **Communication**, 2013, vol. 32, n° 1.

2.3. Objectifs de la présente recherche

Partant donc du principe que les questionnements criminologiques, mais aussi politiques et socio-économiques du contexte d'écriture, se retrouvent en partie dans la série, cette recherche a pour objectif d'approcher la construction culturelle de l'objet « Crime » au sein de la fiction.

Dans quelle mesure l'évolution des représentations du crime, des spécialistes du contrôle social et des protagonistes du drame criminel, contenues dans les séries tv policières, coïncide-t-elle avec celle des sociétés dans lesquelles elles surgissent?

Ce rapport à la réalité nous interpelle dans la mesure où l'on retrouve un effet d'entraînement, d'influence réciproque de la série sur la réalité.

Celui-ci est manifeste lorsque par exemple les admissions en criminologie se multiplient suite à l'apparition de séries comme *Profiler* ou *Criminal Minds* – qui cantonneront d'ailleurs le rôle du criminologue à l'établissement d'un profil psychologique du criminel en vue de son arrestation dans beaucoup d'esprits aujourd'hui encore. Quant à l'effet de la réalité sur la série, comme nous l'avons abordé dans la partie précédente, le récit fictionnel s'inspire d'éléments réels, ainsi noterons nous par exemple les dernières innovations technologiques au service de la police scientifique de la série *CSI : Crime Scene Investigation* (Les Experts). S'il eut été intéressant de mesurer l'effet des représentations fictionnelles sur celles des membres des sociétés de réception à l'aide d'entretiens et de questionnaires, nous avons opté pour une analyse du contenu fictionnel afin d'en dégager les principales représentations du crime et de ses acteurs.

Savoir si ces représentations se diffusent dans la société via la fiction ou si elles se retrouvent dans la fiction car elles sont présentes dans la société, n'a pas lieu d'être. L'influence réciproque est postulée, et cette recherche tentera de mettre à jour des explications quant aux changements représentationnels survenus au cours de l'histoire de la fiction télévisée.

À travers une démarche de contextualisation ; en retenant pour chaque époque les évènements politiques marquants, les bouleversements sociaux, ou encore les théories criminologiques dominantes ; la présente recherche tentera de mettre à jour l'émergence d'une tendance quant à l'évolution des représentations du phénomène criminel. L'objectif général de cette recherche est donc d'apporter un éclaircissement à l'évolution des représentations du phénomène criminel depuis les années soixante. Cette visée explicative peut être séparée en des objectifs spécifiques qui découlent de l'objectif général. Ainsi, après avoir démontré l'utilité de la fiction en criminologie, il s'agit d'y relever les représentations dominantes du phénomène criminel par époque. Une fois identifiées, celles-ci seront mises en lien aux changements socio-économiques et politiques pouvant apporter des pistes d'explication quant aux changements de paradigme.

CHAPITRE 2.

Objet d'étude

La série télévisée est un sujet de recherche prisé parmi les chercheurs de sciences de l'information et de la communication, d'études anglo-américaines ou encore de cinéma, cependant elle n'est encore que très peu utilisée comme objet d'étude en sciences humaines²². Cette partie s'attachera à décrypter les concepts clefs entourant la fiction télévisée, avant de retracer son historique tant au niveau des innovations technologiques que de son contenu.

La conclusion de ce chapitre établissant l'utilité d'un tel objet d'étude des représentations en criminologie.

2.1. Définitions

Intéressons nous d'abord à la définition généraliste de la fiction : « FICTION n.f. (lat. *fictio*). 1. Création, invention de choses imaginaires, irréelles ; œuvre ainsi créée. *Livre de fiction*. 2. Film de cinéma ou de télévision exposant des événements imaginés. – Genre cinématographique ou télévisuel regroupant ces œuvres. (On peut considérer G. Méliès comme l'inventeur de la fiction au cinéma.) »²³. Cette définition peut paraître très sommaire puisqu'elle n'évoque pas le rapport de l'imagination au réel. C'est pourquoi, de nombreux auteurs s'accordent à dire, au sujet des fictions télévisuelles en particulier, qu'elles sont bien plus qu'un récit issu de l'imagination de son auteur. Céline Bryon-Portet qui signe l'introduction de la revue *Communication* consacrée aux séries télévisées, refuse de voir la fiction comme une pâle imitation du réel : « Comme tout type de fiction (Pavel, 1986 ; Schaeffer, 1999 ; Odin, deux-mille), les films et les séries entretiennent des relations complexes avec le réel. »²⁴.

Cette relation est confirmée par le professeur Laurent Jenny, enseignant la littérature française moderne à l'université de Genève, puisqu'il qualifie les

²² Cf. le graphique élaboré par C. Combes dans sa thèse de doctorat : C. Combes, *op. cit*, p. 22.

²³ D'après l'édition 2007 du petit Larousse illustré.

²⁴ C. BRYON-PORTET, *Présentation, Communication*, 2013, vol. 32, n° 1.

univers développés dans la fiction de « secondaires » c'est-à-dire qu'on ne peut les concevoir sans tenir compte du monde réel, sur lequel ils se fondent.²⁵

Spécialiste de l'interprétation des productions culturelles, Esquenazi explicite les notions de « base » et « structure saillante » développées par Pavel²⁶, ainsi la fiction part d'un monde réel dont elle s'efforce d'imiter plusieurs aspects ce qui forme sa *base* puis y insère un récit détaillé fictif, composés d'éléments imaginés dits *saillants*. La fiction peut alors être considérée comme un modèle illustrant des événements réels, une « modélisation exemplifiante »²⁷ de la réalité. Toutefois le rapport entre la fiction et le réel n'est pas universel, puisqu'il dépend en effet du destinataire, seul juge de la vérité fictionnelle.

Lorsque celle-ci est établie, elle amène alors le spectateur à réfléchir sur le monde grâce à la *base* réelle de la fiction ; l'impact de la fiction pouvant aller plus loin, jusqu'à transformer le regard du destinataire au sujet d'un événement, d'un phénomène réel²⁸.

La transformation des représentations se joue également à un autre niveau, la relation entre fiction et réalité est questionnée dans un article portant sur le rapport entre le héros fictionnel et la figure du leader²⁹, publié dans la revue *Communication* consacrée aux séries télévisées. L'enseignant-chercheur en communication insiste lui aussi sur le fait qu'il y a une relation indéniable entre le monde fictionnel que l'on retrouve dans les films et la société qui en est à l'origine. Ainsi, qu'il s'agisse des personnes à l'origine de la création, de la production du film ou de ses comédiens, tous sont susceptibles de transmettre et transformer – avec leurs propres représentations, leur propre langage – les modèles des sociétés dans lesquelles ils vivent.

²⁵ L. JENNY, *La Fiction, Méthodes et problèmes*, Département de Français moderne de l'université de Genève, 2003.

²⁶ Universitaire spécialiste en littérature française, Thomas Pavel est cité par l'auteur : T. PAVEL, *Univers de la fiction*, cité in J-P. Esquenazi, *op.cit.*, p. 111.

²⁷ J-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem.*, p. 181.

²⁹ O. FOURNOUT, *Société, cinéma et ingénieries relationnelles*, *Communication*, 2013, vol. 32, n° 1.

Ensuite, il convient de comprendre ce que désigne le terme de *série télévisée* qui apparaît souvent comme un terme « fourre-tout » et ne rend pas honneur à cette forme de fiction particulière. Tout d’abord intéressons nous au terme *série* au sens large, qui désigne une « Suite, succession, ensemble de choses de même nature ou présentant des caractères communs.³⁰ ». Marjolaine Boutet part du terme anglais *series* ; également très général, puisqu’il désigne une suite d’émissions qui peuvent être de n’importe quel type (documentaires, fictions, etc.) ; pour construire sa propre définition de la série télévisée qui réunit toute fiction télévisuelle s’étalant sur plusieurs épisodes, diffusés à intervalle régulier et possédant des constantes thématiques, narratives ou des personnages récurrents.³¹

Pour S. Benassi, qui établit une typologie des fictions télévisuelles³², la série en est une des trois formes théoriques. Il distingue ainsi la fiction unitaire - représentée par le *téléfilm*, un film pensé et réalisé pour la télévision - des fictions plurielles ; où le récit s’étale tout au long des épisodes, parmi celles-ci se trouvent les deux autres formes théoriques de la fiction : le *feuilleton* et la *série*. Le feuilleton télévisuel développe son intrigue sur plusieurs épisodes, comme le feraient un roman-feuilleton ou un feuilleton radiophonique, *Dallas* en étant un parfait exemple - si le feuilleton est minoritairement utilisé par les réalisateurs de série policière, citons néanmoins *Braquo* dont l’intrigue se développe sur une saison entière. Il s’agit là de la principale différence du genre par rapport à la série où généralement – pour le cas des séries policières – une enquête est résolue à la fin de chaque épisode. En effet, la série a ceci de particulier qu’elle répète une même formule – insérée dans le pilote – tout au long de ses épisodes, formule qui ne varie que dans ses paramètres sémantiques, spatio-temporels, narratifs ou discursifs. Ici les exemples sont nombreux, ce type de fiction télévisée s’étant considérablement développée depuis les années deux-mille.

Désormais les fictions plurielles sont souvent *mixtes*, c’est-à-dire qu’elles empruntent un développement syntaxique propre à l’autre type.

³⁰ I. JEUGE MAYNART (dir), *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2007.

³¹ M. Boutet, *op. cit.*

³² S. BENASSI, *Transfictions, Mediamorphoses*, janvier 2007, p. 158.

Ainsi le procédé de *mise en feuilleton* se retrouve dans la série qui devient, selon les termes de S. Benassi « série feuilletonnante », on observe alors se développer une intrigue secondaire sur plusieurs épisodes (la traque de John le Rouge pour le héros de *The Mentalist* qui s'étale sur plusieurs saisons, celle de l'assassin de sa mère pour Kate Beckett dans la série *Castle*, ou de façon plus répandue le dévoilement progressif de la personnalité et de la vie privée des enquêteurs). De la même façon, la *mise en série* affecte le feuilleton qui peut devenir « sérialisant » en répétant des invariants d'un épisode à l'autre, contrairement à la série, c'est ici l'intrigue principale qui s'étale tout au long des épisodes (à la manière de la série *Urgences* où les intrigues amoureuses, les relations interpersonnelles, sont le sujet central et où le lieu, les opérations, sont des invariants sériels).

Revenons maintenant à la définition de la série télévisée donnée par Boutet, qui comprend *toute fiction télévisuelle s'étalant sur plusieurs épisodes, diffusés à intervalle régulier et possédant des constantes thématiques, narratives ou des personnages récurrents*. L'auteur inclut donc dans l'expression « série télévisée » le feuilleton décrit par Benassi, puisqu'elle donne sa définition de « fiction plurielle », la synecdoque est plus visible dans la typologie qu'elle opère à l'intérieur des séries télévisées puisque l'on retrouve le soap-opera.

Ainsi, selon Marjolaine Boutet, il existe trois grands genres de séries télévisées américaines : la « sitcom » qui désigne une comédie tournée en studio dont l'action se déroule souvent dans la même pièce comme dans *Bewitched*³³, le *Cosby Show*, *Friends*, etc. ; le « soap-opera », forme canonique des feuilletons comprenant des personnages souvent aisés en proie à une vie sentimentale mouvementée où trahison, vengeance ou encore divorce sont des sujets de prédilection. Et enfin les « dramas » regroupant toutes les fictions à épisode d'une heure, parmi lesquelles l'on retrouve la plupart des séries policières, médicales, judiciaires ou encore fantastiques.

Dans le cadre de ce mémoire nous avons choisi de ne pas étudier de *feuilleton canonique* – où l'intrigue principale se répartit tout au long d'une saison, où de

³³ Titre original de *Ma sorcière bien aimée*.

la série – ceci car il nous semble difficile de juger des représentations du phénomène criminel sans coupable désigné, sans arrestation au sein d'un épisode. C'est par exemple le cas de l'innovante série *Braquo* d'Olivier Marchal, dont les intrigues se développent sur une saison entière.

Nous nous intéresserons donc à la *série canonique*, à la *série feuilletonnante* et au *feuilleton sérialisant* tels que définis par S. Benassi – ce qui inclut les *dramas* qui sont néanmoins assez récents puisqu'ils sont définis par une durée inférieure à une heure, minoritaire avant les années quatre-vingt-dix.

Enfin, un dernier éclaircissement s'impose concernant la terminologie employée dans cette étude. Maurice Cusson définit le *phénomène criminel* comme un système d'éléments interdépendants comprenant le délit et son auteur ainsi que les contrôles sociaux.³⁴ Il considère les délinquants et leurs victimes comme étant les acteurs du *drame criminel*, et les autres protagonistes que sont les policiers, magistrats ou experts, comme spécialistes du contrôle social.

Nicolas Carrier quant à lui, nous livre une recherche portant sur les différentes appellations de la déviance données par les universitaires, ainsi que leur signification.³⁵ Ainsi, s'il existe une foule de types de déviants, que l'on retrouve dans les terminologies employées par les spécialistes, les médias de masse utilisent surtout les termes de « criminel » ou de « délinquant ».

Le terme de déviance implique lui, une construction sociale, en effet les termes de crime, criminel ou délinquant sont fondés sur le droit pénal et en ce sens, varient selon l'époque et le pays d'émission, or nous nous intéressons dans cette étude à l'évolution de ces notions sur une cinquantaine d'années, au sein de séries provenant de France et des États-Unis. C'est pourquoi, en ce qui concerne l'analyse des épisodes (et les titres de chapitre) nous avons choisi de conserver le champ lexical du roman policier. Toutefois la reprise de cette terminologie n'empêche pas une approche constructiviste mais elle permet d'être aussi fidèle que possible à notre matériel de recherche et à l'épistémologie poppérienne, espérant ainsi limiter notre impact sur la construction du sujet.

³⁴ M. CUSSON, *Criminologie actuelle*, Paris, PUF, 1998, p.10.

³⁵ N. CARRIER, *Les criminels des universitaires, les formations discursives de la déviance criminalisée*, Champ pénal, vol. III, 2006.

2.2. Historique

Comme toute avancée technologique, l'invention de la télévision est internationale et rythmée d'avancées successives, la fin du XIX^e siècle voyant notamment apparaître les inventions de la cellule photoélectrique et du tube cathodique – l'allemand F. Braun recevra plus tard le prix Nobel de physique à cette occasion. La fin des années folles est une période d'expérimentation qui sera bénéfique aux avancées électroniques : John Baird effectue en effet la première transmission d'émission à travers son « Televisor » en 1926, appareil que Zworykin améliore en y intégrant l'écran du tube cathodique qu'il baptise le « kinescope » trois ans plus tard. À la même époque, naissent les premières compagnies de télévision ; qu'il s'agisse de la BBC au Royaume-Uni, la RTF en France ou de CBS aux États-Unis ; et les premières émissions font leur apparition dès la décennie suivante³⁶.

Si aux États-Unis, Hollywood se met à produire des émissions de télévision dès les années 50 dans d'anciens studios de cinéma³⁷, il faut attendre en France, que le pays se reconstruise après la guerre sous la présidence du général de Gaulle³⁸ (1959-1969) pour voir les programmes de télévision se multiplier et se diversifier. Dans les années soixante, le travail à la chaîne permet de réduire le coût de revient des récepteurs jusqu'ici réservés aux tranches les plus aisées de la population et l'allongement des congés payés laisse plus de temps disponible pour les loisirs : c'est l'ère de la consommation de masse.

Avant cette période, les programmes ne sont que de courte durée (trente minutes d'émission journalière en soirée en 1937) et l'on ne retrouve quotidiennement les « speakerines » commenter les actualités qu'en 1949³⁹.

³⁶ F. BRAUNSTEIN et J-F. PEPIN, *La Culture générale Pour les Nuls*, Paris, Ed. First, 2007, pp. 401-403.

³⁷ M. BOUTET, Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines, *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2010, n°2.

³⁸ J. MOUSSEAU, La télévision et son public, *Communication et langages*, 1er trimestre 1991, n°87, p. 40.

³⁹ F. Braunstein et *al.*, *op. cit.*

L'offre de programmes se limite alors à des émissions radio et aux principales manifestations sportives et culturelles⁴⁰, on observe l'arrivée du Tour de France en direct en 1948, le couronnement de la reine Elizabeth II en 1953, l'eurovision l'année suivante, puis la retransmission en direct de l'incroyable épopée d'Apollo 11 qui est suivie par près de soixante millions de téléspectateurs à travers le monde⁴¹. Pour pallier au manque de récepteurs, un nouveau réseau voit le jour dans les années cinquante aux États-Unis, le « Theater Television Network » projetant ses programmes dans des salles de théâtre ou de cinéma, là aussi principalement des événements sportifs⁴². Son succès n'a cependant pas duré, ne pouvant concurrencer les avantages de la télévision « personnelle », puisque l'on y propose les mêmes programmes que l'on peut désormais regarder chez soi, sans ticket d'entrée.

Les premières fictions visibles sur les postes de télévision sont, pour la plupart, des adaptations de pièces de théâtre ou de programmes auparavant radiodiffusés. Ainsi, aux États-Unis dans les années cinquante, on met en images les aventures d'un justicier masqué dans *The Lone Ranger*, de réelles enquêtes policières avec *Dragnet*, ou encore les tribulations d'une femme au foyer indépendante essayant de se créer une carrière artistique malgré les interdictions de son époux dans la première sitcom⁴³ créée, *I love Lucy*⁴⁴.

Malgré le fait que les Français ne s'équiperont massivement en téléviseurs qu'environ quinze ans plus tard, c'est en 1950 que fut créé le premier feuilleton de la télévision française⁴⁵. Il s'agit d'une fiction policière, *L'agence Nostradamus*, qui présente de manière humoristique l'enquête – répartie en épisodes de quinze minutes – d'un duo de détectives privés sur un meurtre impliquant une agence matrimoniale. Les créateurs français s'inspirent eux volontiers de

⁴⁰ M. Boutet, *op.cit.*

⁴¹ Chiffre obtenu auprès de la BBC. [En ligne] lien consulté le 13 août 2015.

http://www.bbc.co.uk/science/space/solarsystem/space_missions/apollo_11

⁴² K. KITSOPANIDOU, Electronic delivery of alternative contents in cinemas before the digital era: the case of theater television in the US exhibition market in the 1940s and 1950s, *Mise au point*, avril 2012, n°4.

⁴³ Feuilleton ou série humoristique tourné en studio. I. Jeuge-Maynard (dir.), *op. cit.*

⁴⁴ M. Boutet, *op. cit.*

⁴⁵ S. BENASSI, Existe-t-il un « modèle français » de fiction policière télévisuelle à suite ?, in P. BEYLOT et G. SELLIER (dir.), *Les séries policières, actes du colloque tenu à Bordeaux en 2002*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 115-116

romans, qu'il s'agisse de *Belphegor*, des aventures de *Vidocq* l'ancien bagnard devenu policier, ou encore du fameux héros de Simenon avec *Les enquêtes du commissaire Maigret*. Pour S. Benassi⁴⁶ il est logique que l'ORTF se soit tournée vers le genre policier pour ses premières fictions, leur objectif étant de fidéliser le public. D'une part son succès n'est plus à démontrer – le cinéma l'ayant exploité et faisant recette grâce aux adaptations de romans policiers, puis romans noirs depuis le début du siècle – mais il permet aussi de développer des intrigues tenant le téléspectateur en haleine en y intégrant des éléments de la société contemporaine.

Les avancées technologiques contribueront par la suite à développer le phénomène que deviendra la télévision, citons par exemple l'arrivée de la Mondovision – transmission par satellite – en 1964, ou de la télécommande et du magnétoscope dans les années soixante-dix qui révolutionnent la manière de regarder la télévision⁴⁷. Quant à l'avènement de la télévision couleur, la mise en place est longue – d'abord diffusion d'une seule émission, puis une chaîne entière en couleur, enfin il faut se doter d'un nouveau téléviseur à technologie PAL ou SECAM – si bien qu'en 1981, les téléviseurs couleurs ne représentent que 50% du parc⁴⁸.

En ce qui a trait au contenu et à la forme des séries télévisées, la recherche de Boutet sur l'histoire des séries télévisées américaines⁴⁹ en retrace l'évolution. L'importance que nous attacherons ici à cette étude, tient du fait qu'elle permet de rendre compte de l'influence – notamment politique, les scénaristes et créateurs étant majoritairement progressistes et démocrates selon l'auteure – de la société sur la création des séries télévisées.

Enseignant l'histoire contemporaine, la spécialiste des séries estime que les chaînes visent l'adhésion d'un maximum de téléspectateurs et qu'en ce sens, l'évolution de l'opinion publique se retrouve dans les séries les plus populaires.

⁴⁶ S. Benassi, *op. cit.*

⁴⁷ J. Mousseau, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ M. Boutet, *op.cit.*

Ainsi, les années cinquante étant celles de la création des fictions télévisées, sont synonymes d'expérimentation tant au niveau des codes que des genres. A noter à cette période, la prévalence des séries de type western – directement importé du cinéma – et la commercialisation de produits dérivés de la série populaire *Zorro*. Les deux décennies suivantes s'essaient au mélange des genres ; espionnage et science-fiction pour les années soixante ; séries judiciaires, médicales et sitcoms pour les années soixante-dix. À une époque où la guerre du Vietnam fait polémique, les habitants des États-Unis oscillent entre le besoin de se changer les idées et celui de dénoncer. Ainsi, l'on voit apparaître après la défaite, des justiciers protecteurs utilisant leurs pouvoirs surnaturels pour combattre le crime. D'autres séries, elles, sont marquées par les questions brûlantes du moment ; entre sale guerre et interminable guerre froide, xénophobie et émancipation féminine ; les fictions critiquent le fonctionnement de la Justice ou incitent le téléspectateur à s'interroger sur l'avortement.

Suite à cette période résolument progressiste, un retour au politiquement correct se fait sentir dans les années quatre-vingt. La majorité des sitcoms traitent de la vie quotidienne, et les séries plus réflexives n'attirent qu'une maigre frange de la population. Si le contenu s'amaigrit, la forme, elle, évolue et se complexifie ; les personnages brisent le 4^e mur, les dialogues et l'image se modernisent et la série se centre sur un groupe entier de personnages – exception qui deviendra la règle dans les années deux-mille.

Enfin, le début de la décennie voit apparaître le feuilleton avec *Dallas*, une manière de fidéliser le public à l'heure du zapping.

Il faut attendre les années quatre-vingt-dix pour voir brisés tous les tabous ; la censure ne s'appliquant qu'aux chaînes hertziennes, les séries produites par la chaîne câblée HBO utilisent la nudité, la violence, et le langage obscène à volonté. Avec une prédominance des séries dramatiques, les fictions se veulent réalistes et politiquement engagées ; entraînant ainsi de véritables changements en matière de réalisation, les séries médicales par exemple enchainent les plans à un rythme soutenu. La transgression s'opère également via le mode satirique, avec les piquantes séries animées *The Simpsons* ou *South Park*.

Enfin, l’auteure souligne une nouveauté, les scénaristes essayant de développer leur relation au spectateur en utilisant des souvenirs et références communes. Aujourd’hui, on peut noter le retour du feuilleton en soirée avec *Desperate Housewives*, ainsi que la prédominance de la science, au sein des séries médicales (*Dr House* établit des diagnostics différentiels et utilise un jargon incompréhensible pour les non avertis) mais aussi policières (des experts des différents *CSI...*, à l’anthropologue judiciaire héroïne de la série *Bones*).

2.3. La fiction télévisuelle comme source sociologique valide

2.3.1. Ampleur du phénomène

Nous l’avons vu, la fiction télévisée entretient des relations avec le réel en empruntant à la société dans laquelle elle est créée, mais cela ne suffit pas pour considérer la série télévisée en particulier, comme une source légitime d’étude sociale. Il convient de porter attention à l’ampleur du phénomène, en effet, il devient intéressant d’étudier les représentations contenues dans les séries télévisées dans la mesure où l’on estime qu’elles sont susceptibles d’agir sur celles de ses spectateurs.

D’abord, la déviance et son contrôle social ont du succès à la télévision – le magazine *90’ enquêtes* nous permet de suivre des entraînements et interventions de police, quand *Les enquêtes impossibles* ou *Suspect n°1* vulgarisent le traitement judiciaire d’affaires criminelles, de l’instruction à l’appel.

Ensuite, si les magazines et documentaires représentent plus de 30% de l’offre télévisuelle, la fiction est le genre le plus répandu sur le petit écran – et plus particulièrement la fiction plurielle – il convient dès lors de prendre en compte ce genre omniprésent sur le petit écran regardé plusieurs heures par jour en moyenne.⁵⁰

⁵⁰ Statistiques issues du guide 2015 « Les + de la tv » édité par le Syndicat National de la Publicité Télévisée et adressé aux professionnels de la communication et des médias, pp. 27-36. [En ligne] <http://fr.slideshare.net/AudeTrmedet/guide-les> (lien valide le 13 août 2015)

Enfin, le phénomène « série télévisée » s'est considérablement développé depuis l'avènement du second millénaire ; de la même façon que le Théatrophone permettait d'écouter l'opéra via son téléphone, les amateurs de fictions télévisées trouvent eux aussi de nouveaux moyens de consommation. Ainsi depuis le développement d'Internet et des chaînes câblées, de nombreuses stratégies (légalles ou non) ont été développées pour faciliter la consommation des programmes télévisés. En 2005 apparaissent les plateformes de partage de vidéos *YouTube* et *Dailymotion* qui ont développé la pratique du « streaming » ou diffusion en flux continu. Ce principe permet, la lecture d'un fichier audio ou vidéo en ligne et ne nécessite pas de télécharger le fichier avant de pouvoir le regarder. Le stockage dans la mémoire de l'ordinateur étant provisoire, le streaming – bénéficiant d'un vide juridique – apparaît comme une alternative au téléchargement, punissable par la loi dans de nombreux pays.

Remarquons également la création en 2009 de la loi française HADOPI protégeant les droits d'auteurs et se faisant, criminalisant le « peer to peer » – modèle de réseau informatique permettant aux internautes d'échanger des fichiers en ligne. Citons également la pratique de la rediffusion sur le site internet des principales chaînes : la télévision de rattrapage ou « Replay TV », avec *MyTF1* en 2005 puis *M6replay* en 2008. Enfin le développement du service de VOD – proposé notamment par les fournisseurs d'accès internet – permet de louer n'importe quel film ou série et de le regarder sur son ordinateur, sa télévision, ou encore sa tablette. L'intérêt de cette diversification des pratiques de consommation tient surtout du fait que celle-ci permet au spectateur de s'affranchir des horaires de diffusion.

L'individualisation de la consommation de la série – qui n'est alors plus seulement télévisée – étant citée comme une des raisons pour laquelle les universitaires commencent à lui donner du crédit, selon le philosophe foucaldien Matthieu Potte-Bonneville⁵¹.

⁵¹ Propos recueillis lors de son intervention à l'émission radiodiffusée *La grande table* du 19 avril 2013 sur France Culture. [En ligne] <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-1ere-partie-les-series-televisees-de-quel-art-s-agit-il-2013-04-19> (lien valide le 13 août 2015)

2.3.2. Imaginaires collectifs

Derrière toute histoire se cache une certaine représentation du monde, les séries télévisées ne font pas exception et évoquent dans leur sillon les évolutions de la société en général.

Lors du colloque de Bordeaux consacré aux séries policières, la série télévisée est qualifiée de « laboratoire privilégié pour l'analyse sociologique des représentations »⁵² et aux auteurs d'ajouter qu'ils pensent la fiction télévisée à même de participer à la construction d'un imaginaire collectif au sein de nos sociétés, au même titre qu'un film de Charlie Chaplin, d'Hitchcock, ou de Billy Wilder à leur époque. La télévision étant un média de masse, les représentations contenues dans les séries télévisées – qu'elles soient politiques, sociales, ou criminologiques – ont été à même d'influer sur celles de leurs contemporains, de la même manière que l'a fait la presse écrite de la Belle Epoque. Comme l'a développé Rousseaux dans son historiographie⁵³, l'étude du contenu des gazettes publiées en cette période de changement révèle en effet un mouvement de moralisation des mœurs, celles-ci mettant en avant le récit de faits divers faisant sensation (ou diversion en des termes bourdieusiens) et ce en dépit de leur diminution objective.⁵⁴ En sus d'attirer ou de détourner l'attention, les séries auraient la faculté de porter une appréciation, parfois incisive, sur les événements, les institutions ou les grandes questions contenues dans notre société.⁵⁵

De Wasseige, pour sa part conseille aux chercheurs de s'intéresser aux séries télévisées puisqu'elles seraient capables d'influencer nos cognitions et comportements, une fonction manipulatrice pouvant être utilisée à des fins d'émancipation. Il développe notamment le concept de « balancement idéologique »⁵⁶ désignant le phénomène par laquelle une même série expose des

⁵² P. Beylot et G. Sellier (dir.), *op. cit.*, p.15.

⁵³ X. Rousseaux, *op. cit.*

⁵⁴ D. Kalifa, *op. cit.*

⁵⁵ C. Bryon-Portet, *op. cit.*

⁵⁶ M. de WASSEIGE, Les séries télé des networks américains : Sujets de société, représentations sociales et balancement idéologique, *Communication*, 2013, vol. 32, n° 1.

valeurs idéologiques ou politiques diamétralement opposées afin de séduire un plus large public. Par exemple, la série *Cold Case* reprend principalement des idées auxquelles les démocrates sont attachés, on y montre un système faillible en redressant des injustices, on adopte une vision progressiste en discriminant positivement les minorités, et l'on montre de l'intérêt pour la dimension humaine en reconstituant l'histoire de la victime et les circonstances du crime. Mais cela n'empêche pas les scénaristes de conclure chaque épisode, par le passage du suspect menotté parmi la foule, cette manœuvre préjudiciable à la présomption d'innocence serait plutôt prônée par les conservateurs en ceci qu'elle cautionne le système punitif états-unien.

2.3.3. *L'œuvre d'art comme clef de compréhension du social*

Si l'on oublie sa création dans une société de consommation et que l'on s'intéresse de plus près à son statut, l'étude de la fiction télévisée au sein des sciences humaines paraît là aussi appropriée. Baxandall amène ses confrères à penser l'histoire de l'art autrement en la reliant à l'histoire sociale.

Dans *L'œil du Quattrocento*⁵⁷, l'auteur souligne l'influence de la vie sociale du XVe siècle sur la peinture – l'on retrouve parmi les sujets peints des activités répandues à l'époque, comme la danse ou le sermon.

La plupart des peintures de l'époque étant issues de commandes, l'historien analyse les contrats des artistes, mettant ainsi en exergue les conditions entourant la réalisation de l'œuvre. Puisque les artistes mettent en évidence la société dans laquelle ils vivent, Baxandall souligne l'intérêt de l'observation des qualités esthétiques et des modalités de la peinture dans le but de perfectionner notre perception de la société étudiée. Ici encore l'influence fonctionne dans les deux sens, une culture consiste aussi en une manière de voir et de montrer les choses. Cet attachement pour le visuel a d'ailleurs pris de l'ampleur à notre époque avec le développement de nouvelles technologies où l'image y est reine – les journalistes et publicitaires l'ont bien compris : une image vaut

⁵⁷ M. BAXANDALL, *L'œil du quattro cento*, cité in L. VAN CAMPENHOUDT, *Introduction à l'analyse des phénomènes sociaux*, Paris, Dunod, 2001, pp. 121-124.

mieux qu'un long discours – faisant de l'étude de l'art et de ses nouvelles formes un élément essentiel de compréhension du social.

D'un côté, l'œuvre artistique s'imprègne du social, et de l'autre, l'examen de ces œuvres dévoile la sensibilité de l'époque qu'elle illustre.

Déterminé à retenir l'attention de ses élèves, un professeur a adopté une manière innovante de philosopher en abordant ses principaux concepts, en s'appuyant sur les séries télévisées.⁵⁸ L'auteur conclut son ouvrage en abordant l'Art en se posant la question du statut d'œuvre d'art et du fonctionnement d'un objet comme œuvre d'art. Tout d'abord, la définition d'une œuvre d'art n'implique pas de jugement quant à sa valeur ; si le cinéma est le 7^{ème} Art, cela n'empêche pas les critiques, de qualifier certains films comme étant « de série Z ». Hannah Arendt a tenu à différencier l'œuvre d'art du produit de consommation⁵⁹ ; pour appartenir à la première catégorie, l'objet ne doit pas avoir d'utilité ou de fonction économique dans la société et ne doit pas servir à l'assouvissement d'un besoin. À la fugacité des séries télévisées s'oppose la permanence de l'art, qui serait le plus à même de transmettre le passé humain. Si sa définition exclut d'emblée la fiction télévisuelle – qui peut être outil de manipulation comme l'a montré M. de Wasseige – mais qui est également un moyen de divertissement et un produit économique, il est pourtant établi que l'une des missions de l'Art est de représenter et raconter le monde.

Alors, si les séries sont des objets d'usage, ne pourraient-elles pas également fonctionner comme des œuvres d'art dans un certain contexte ?

Thibaut de Saint Maurice l'affirme, nombre d'œuvres classiques ont servi des intérêts pratiques ; les bâtiments des architectes sont fonctionnels, les peintures de la Renaissance fournissent les lieux de culte ; et certaines deviennent objets d'usage lorsqu'elles sont échangées comme capital culturel contre l'accès à une position sociale supérieure.⁶⁰ En effet, un objet peut être œuvre d'art à certains moments et non dans d'autres. La signification d'un objet ou d'un événement

⁵⁸ T. de SAINT MAURICE, *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009, pp. 149-165.

⁵⁹ H. ARENDT, *La crise de la culture*, cité in. T. de Saint Maurice, *op. cit.*, pp.152-153

⁶⁰ P. BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, cité in L. Van Campenhoudt, *op. cit.*, p. 227.

varie selon sa mise en valeur, ainsi un urinoir n'est vraisemblablement pas une œuvre d'art mais détourné de sa fonction, et exposé par Duchamp sur un piédestal et sous glace dans un musée, il en devient une.⁶¹

Goodman propose d'abandonner la définition classique de l'œuvre d'art car les œuvres contemporaines suscitent de nouvelles expériences⁶², les réalisateurs de séries télévisées expérimentent de nouvelles manières de donner à voir, tout en établissant un lien avec leur public. Fonctionner comme une œuvre d'art c'est fonctionner comme un symbole non transparent que l'on doit sans cesse interpréter. Ce fonctionnement nécessiterait une implémentation⁶³, ainsi pour qu'un roman fonctionne comme une œuvre d'art il faut qu'il soit publié. En ce qui concerne les séries télévisées, les chaînes diffusent les épisodes dans le désordre, trahissent la langue originale et interrompent l'histoire avec des coupures publicitaires, de cette façon l'activation d'une série ne peut se faire que lorsque celle-ci est présentée aux spectateurs sans déformation, lorsqu'elle n'est plus télévisée mais publiée en coffret DVD.

Enfin, pour Levinson l'activation est nécessaire mais pas suffisante car nous devons tenir compte du contexte social et culturel, de l'histoire autour de l'objet et de son esthétique afin de saisir son fonctionnement comme symbole⁶⁴ – si la série ne peut être déclarée comme œuvre d'art à priori, elle s'en réfère à un contexte socio-culturel qui lui permet d'avoir cette ambition.

Il faut donc s'intéresser à l'influence réciproque entre l'objet et la culture pour que celui-ci devienne objet d'art ; autrement dit, en plus d'être activé l'objet doit pouvoir être reçu par le public via un contexte socio-culturel pour fonctionner comme une œuvre d'art et ainsi proposer de nouvelles perspectives sous lesquelles voir le monde.

⁶¹ M. ESSLIN, *The Age of Television*, cité in C. Compte, *op.cit*

⁶² N. GOODMAN, *Quand y a-t-il art ?*, cité in. T. de Saint Maurice, *op. cit.*, pp. 159-160.

⁶³ N. GOODMAN, *L'art en action*, cité in. T. de Saint Maurice, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁴ J. LEVINSON, *Le contextualisme esthétique*, cité in. T. de Saint Maurice, *op. cit.*, pp. 163-164.

CHAPITRE 3.

Démarche méthodologique

2.1. Échantillonnage

2.1.1. *Croisement des données*

Le rapport de l'UNESCO recensant le nombre d'émetteurs et de récepteurs de télédiffusion dans le monde dans les années cinquante⁶⁵ a permis de baliser l'échantillonnage, dans la mesure où il apparaît clairement que l'équipement en postes de télévision n'était pas optimal à l'époque.

En effet, malgré une augmentation importante au cours de la décennie – à titre d'exemple, la Belgique passe de 2 à 60 récepteurs de télévision pour 1000 habitants entre 1953 et 1960 – le téléviseur est loin d'être abordable et ne se retrouve que dans peu de foyers. En outre, l'équipement des ménages en téléviseurs s'est distribué de manière inégale en Amérique du nord et en Europe, lorsqu'en 1950, 30% des habitants des États-Unis en étaient équipés, rares étaient les Européens qui pouvaient s'offrir un poste de télévision.

Ce n'est que presque 20 ans plus tard que les Français adoptent ce nouveau médium d'information et de communication, ainsi 62% des ménages français possèdent un téléviseur en 1968.⁶⁶

⁶⁵ Statistiques de la radiodiffusion et de la télévision 1950-1960, rapports et études statistiques, Unesco, 1962, pp. 24-27.

⁶⁶ P. LE ROUX, L'équipement des français en biens durables fin 1968, Economie et statistique, 1969, N°3, pp. 65-68.

Le regroupement des séries policières par décennie s'est imposé naturellement dans l'optique de faciliter l'observation d'une évolution.

À une exception près toutefois, la première catégorie « avant 1970 » contient des séries télévisées des années soixante, mais également une série pionnière datant de 1958. L'exception est intéressante dans la mesure où il s'agit d'une des premières séries policières françaises créées (outre *Agence Nostradamus*, demeurée introuvable) faisant d'elle un point de départ dans l'évolution des représentations.

L'essai théorique de Pires sur l'échantillonnage de données qualitatives⁶⁷ a été un précieux outil quant à la sélection des séries, qui ont été choisies pour leurs représentations supposément différentes. En effet, l'échantillon par cas multiples se veut offrir un panel des représentations existantes – à défaut d'offrir une représentativité statistique – et la création d'une cible de diversification permet de cerner l'étendue de celles-ci. Cette grille se modèle par le croisement de différentes variables qui peuvent être celles utilisées communément en sociologie comme le genre ou la profession, mais également des variables dites « stratégiques » dont l'avancée des savoirs laisse supposer leur influence sur les représentations. La cible ainsi créée, il convient de remplir les différentes catégories ou cases à l'aide d'un ou plusieurs spécimens.

Il est vrai, une multitude de variables peuvent agir sur les représentations criminologiques ; certaines ne sont pas abordables dans cette étude comme l'expérience avec la Justice ou le degré de satisfaction personnelle si l'on en croit l'étude britannique évaluant les caractéristiques jouant un rôle dans l'attitude face au système de justice ; la présente étude n'en gardera que trois pour des contraintes liées au traitement de l'information : l'année de diffusion et la provenance de la série ainsi que la profession de l'enquêteur.

De toute évidence, l'année de diffusion a été retenue comme premier critère de diversification pour coïncider avec l'hypothèse fondamentale de cette étude,

⁶⁷ A. PIRES, Échantillonnage et recherche qualitative: essai théorique et méthodologique, Dir Poupart & al, *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaëtan Morin, 1997, pp. 113-169.

postulant une variation des représentations en fonction de l'époque. L'analyse mettra d'ailleurs un point d'honneur à la mise en contexte de ces résultats, tant au niveau des connaissances criminologiques qu'au développement socioéconomique des sociétés de réception. La provenance de la série télévisée a également été supposée vectrice de transformations, compte tenu de l'intégration d'éléments de la société de création dans la série et de l'influence que ceux-ci peuvent avoir sur les schèmes de pensée des téléspectateurs.

Partant du postulat que les séries étrangères diffusées en France véhiculent des représentations du phénomène criminel auquel la population peut s'identifier, seuls l'année et le contexte de diffusion française seront pris en compte – cette étude ne prenant pas en compte l'analyse des représentations outre-Atlantique. En effet, si ces séries perdurent, elles rencontrent leur public et sont donc elles aussi à même d'influer sur les représentations et schèmes de pensée des téléspectateurs francophones, à l'époque de leur diffusion.

De cette façon les séries sont classées par date de diffusion française plutôt que de diffusion originale, qui a parfois lieu dans la décennie précédente.

Enfin, la profession du personnage de l'enquêteur achève de définir l'échantillon. En effet, si l'on en croit les travaux du sociologue Gaspard portant sur l'univers de travail des travailleurs sociaux⁶⁸, ceux-ci construisent leur identité professionnelle en articulant plusieurs référentiels.

Ils peuvent s'identifier aux normes propres à la profession d'assistant social – à leur méthode de travail – ou leur préférer les règles organisationnelles caractéristiques de l'institution. Certains tiendront à accorder leur pratique professionnelle en congruence avec leurs valeurs, ou mettront un point d'honneur à agir pour le bénéficiaire. Ces sources d'identification sont en permanence remaniées par les professionnels en fonction de leurs objectifs ou de leurs possibilités à un moment donné. L'actualisation perpétuelle de ces différentes sources leur permet d'estimer leur travail et de « tenir » (face aux règles pesantes de l'institution, aux bénéficiaires mécontents ou aux relations de

⁶⁸ J-F. GASPARD, *Tenir! Les raisons d'être des travailleurs sociaux*, Paris, La découverte, 2012, pp.28-30.

travail tendues par exemple). Gaspard définit ainsi trois profils idéaux-typiques du travailleur social dans le domaine de la justice ; le travailleur social clinique, militant ou normatif. Ainsi, il existe une grande diversité de pratiques au sein même d'une profession, mais le policier n'aura pas les mêmes référentiels professionnels et organisationnels que l'expert scientifique ou le criminologue, ce qui devrait amener une manière différente de gérer une enquête. La maquette de diversification obtenue suite à la prise en compte de ces trois variables est schématisée en Annexe II.

2.1.2. *Un processus de sélection*

Afin de remplir les différentes cases il a fallu interroger des bases de données ; les sites internet *IMDB* et *Allociné* étant de véritables mines d'informations sur les séries télévisées, l'échantillonnage s'en est vu grandement facilité. En effet il est possible de croiser plusieurs éléments et ainsi choisir de n'afficher que les séries policières françaises des années soixante par exemple. Néanmoins, comme il est facile de constater ci-dessus, toutes les catégories n'ont pas pu être remplies ; soit parce qu'aucune série télévisée ne correspondait, soit parce que les séries étaient indisponibles ou en inadéquation avec le thème de ce mémoire.

Ainsi, en raison de la vague d'espionnage et de science-fiction dans les années soixante, la série *The Avengers* n'a pas été jugée pertinente dans l'établissement d'une représentation du phénomène criminel. De la même façon, la seule série étatsunienne mettant en scène un enquêteur n'appartenant pas aux forces de l'ordre dans les années soixante-dix, *Shaft* est demeurée introuvable.

Pour des raisons différentes, la production francophone des années soixante-dix *Les Brigades du Tigre* n'a pas été retenue en raison de son caractère historique ; si les réalisateurs ont du y intégrer des représentations contemporaines, il aurait été difficile de les distinguer de celles propres à l'entre-deux guerres.

Enfin, concernant les années quatre-vingt, l'absence de la série française *Imogène* dans cette grille est compréhensible en raison du ton de la série où l'héroïne éponyme est plus une espionne à prendre au second degré qu'une véritable

enquêteuse - en effet cette dernière assassine les suspects à tour de rôle et porte la tenue traditionnelle bretonne.

En dépit de cette présélection, la liste reste longue – rendant ainsi l'échantillon difficilement exploitable – imposant de cette façon la mise en place de critères discriminatoires supplémentaires. À titre d'exemple, une recherche sur *Allociné* regroupant les séries policières françaises créées dans les années quatre-vingt-dix, affiche 25 résultats. En premier lieu, toutes les séries télévisées retenues devaient être facilement accessibles ; de par leur édition en DVD en zone 2 (lisible en Europe) ou pour certaines plus anciennes de par leur diffusion sur YouTube ou Dailymotion (plateforme de partage de vidéos où les ayants droit peuvent facilement supprimer le contenu s'ils estiment qu'il existe une infraction aux droits d'auteur).

Ensuite, l'intervention de Marc Lits au colloque de Bordeaux puisqu'il propose d'inclure au sein des études de la culture audiovisuelle, des productions moyennes, ayant rencontré un succès moindre auprès des critiques. Néanmoins, la présente étude n'a pas pour but d'énumérer tout le panel de représentations contenues dans les fictions policières mais d'extraire les représentations présentées dans différentes époques et de voir en quoi elles ont pu influencer les téléspectateurs, en quoi elles diffèrent d'une époque à l'autre. Il serait toutefois intéressant d'inclure ces productions « ordinaires » dans une recherche ultérieure. Comme nous l'avons vu précédemment, il est intéressant d'observer des représentations ayant pu influencer les téléspectateurs, c'est pourquoi un autre critère de sélection a été retenu, le succès des séries télévisées. Si il est difficile de juger du succès d'une série sans l'accès aux audiences, il paraît logique qu'une série ne rencontrant pas son public cesse d'être produite. Ainsi, l'échantillon a pu être réduit en portant attention aux récompenses reçues, et en éliminant les séries n'ayant pas passé la barre de trois saisons – ce critère ne s'applique pas aux séries plus anciennes, moins nombreuses, et dont le découpage était expérimental.

En conservant les séries télévisées policières diffusées en France entre 1958 et 2010, provenant des États-Unis ou d'Europe, ayant totalisé au minimum trois

saisons, étant éditées en coffret DVD et rencontrant un certain succès auprès du public, l'échantillon de recherche comprend 31 sujets de recherche.

La recherche portant sur des données qualitatives ne cherche pas la représentativité statistique qui est remplacée, dans le cadre d'un échantillonnage par contraste, par le double critère de saturation et de diversification. En effet, si Michelat traite des entretiens d'individus en sociologie, ses conclusions en terme d'échantillonnage s'appliquent également à notre population de séries télévisées, ainsi considérons nous chaque « individu » est porteur de la culture à laquelle il appartient et qu'il représente⁶⁹. Le critère de saturation n'étant atteint que lorsque l'ajout d'éléments n'apporte plus rien en terme de connaissance, certaines catégories de la grille contiennent un nombre important de séries témoignant de la diversité des représentations de l'époque – mais aussi, il est vrai, de la compétition entre les chaînes qui n'ont d'autre choix que l'innovation pour séduire le public.

De plus, le genre policier ayant connu un renouveau dans les deux dernières décennies retenues – les scénaristes construisent des séries sur un ton plus dramatique et attachent plus d'importance au réalisme⁷⁰ – les séries sélectionnées apportent des représentations innovantes.

La construction d'une cible de diversification garantit la diversification externe, en proposant des visions différentes d'un même phénomène.

Si celle-ci peut être jugée suffisante il paraissait judicieux d'y adjoindre la diversification interne en choisissant plusieurs séries au sein d'une même catégorie, ceci afin de vérifier si les spécificités d'un cas sont généralisables à l'ensemble de la catégorie. Toujours à cette fin, deux épisodes ont été visionnés par série. Si l'on conseille généralement de limiter la diversification interne afin d'obtenir un échantillon qui reste traitable qualitativement, la prise en compte d'un nombre défini d'éléments censés définir les représentations ainsi que l'utilisation d'une base de données (Base d'Open Office), ont permis de faciliter le traitement des données de manière considérable. Si l'utilisation d'une base concerne généralement le traitement de données quantitatives, les requêtes –

⁶⁹ G. MICHELAT, Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie, *Revue française de sociologie*, 1975, vol. 16, p.232.

⁷⁰ M. Boutet, *op. cit.*

commandes permettant d'extraire les informations voulues – permettent également de simplifier celui des données qualitatives lorsque celles-ci sont nombreuses.

2.2. Du visionnage à l'encodage

2.2.1. Création BDD

Toute construction d'une base de données se doit de respecter un certain nombre d'étapes ; après avoir appliqué des règles de normalisation puis de transformation au schéma conceptuel, celui-ci a été remanié à plusieurs reprises ; ceci afin d'obtenir l'architecture adéquate au traitement des données recueillies. Pour résumer, la base de données est construite de manière à ce que plusieurs épisodes puissent appartenir à une même série et que l'on puisse entrer pour chaque épisode plusieurs crimes, criminels, et enquêteurs.

Si la terminologie utilisée pour décrire le phénomène criminel est plus précise en ce qui concerne l'analyse, la base de données se veut simple d'utilisation et le « criminel » d'une série policière est un concept clair.

La structure de la base est donc composée de cinq tables principales (Cf. le schéma des relations en annexe III), contenant chacune des informations sur la série télévisée, l'épisode visionné, le crime, les contrôles sociaux et les acteurs du drame criminel – si nous avons jugé utile de créer une table « criminel » vu le nombre d'informations conséquent, nous avons préféré créer un simple champ *victimes* dans la table « épisode », ces personnages étant souvent moins présents et moins développés. Ainsi, en ce qui concerne les informations retenues sur la série, la provenance et l'année de diffusion française ont bien sur été pris en compte ; s'ajoutent à ces données primordiales le nombre de saisons, l'année de diffusion originale, un résumé succinct ainsi que le nom original et traduit, ceci afin de faciliter la création de fiches disponibles en fin de document (Cf. Annexe VI) résumant chacune des 31 séries étudiées.

La création de la table « épisode » s'est faite en vue d'une diversification interne, toujours à des fins de généralisation, elle permet donc d'entrer les deux

épisodes visionnés appartenant à une même série. L'épisode pilote, censé convaincre les producteurs de poursuivre la série paraît incontournable ; auquel il faut ajouter un épisode de la première saison, puisque c'est généralement dans celle-ci, comme le rappelle T. de Saint Maurice, que les créateurs mettent l'accent sur les concepts importants de la série⁷¹. Pour cette table, les champs « victimes » et « création/production » sont les seuls à donner des informations qualitatives, les autres étant censés faciliter les requêtes.

Ensuite, il semble évident de pouvoir relever le type de crime commis et sa qualification donnée par les enquêteurs, de même que le mobile évoqué ; si cette table est peu développée, le champ « criminel » la met en relation avec cette autre table permettant par exemple de comptabiliser le nombre de crimes commis par le même individu. La table « criminel » a ceci d'intéressant qu'elle permet d'observer la représentation du déviant ; principalement en terme de qualification afin d'atteindre la vision qu'en ont les enquêteurs ; mais aussi en terme de développement du personnage, le développement de leur personnalité et des événements les ayant amenés à commettre ce crime n'amène pas la même représentation de la déviance qu'une description dichotomique.

Enfin, la table consacrée au personnage de l'enquêteur donne également des informations sur la vision du déviant et de la déviance, en plus de la façon privilégiée pour y remédier. Des données comme la profession et la méthode de l'enquêteur – souvent en lien avec le rapport à la loi, certains n'hésitant pas à l'adapter à leur convenance – sont intéressantes à comparer au regard de l'efficience ; alors que la présence ou l'absence de la vie privée du personnage informe sur son humanisation. Si toutes ces données prises séparément n'apportent que peu à l'étude des représentations, leur croisement vaut la peine d'être analysé.

⁷¹ T. de Saint Maurice, *op. cit.*, p.11

2.2.2. Contraintes liées à la BDD

Après avoir sélectionné l'épisode à regarder – en dehors de l'épisode pilote – à l'aide d'un générateur de nombres aléatoire il a fallu dépasser plusieurs obstacles avant de pouvoir procéder à l'analyse et d'ainsi dégager les principales représentations du phénomène criminel.

Dans un premier temps, il a rapidement été nécessaire d'organiser la prise de notes durant le visionnage des épisodes ; si elle a d'abord été complète par peur de manquer des éléments, celle-ci s'est affinée l'expérience aidant.

La retranscription complète comprenait les dialogues – mot pour mot – ainsi que des indications concernant le ton employé ou les expressions et attitudes des personnages, ou encore des commentaires sur la bande sonore et les éventuelles ellipses.

Cette prise de notes exhaustive doublant la durée de l'épisode – mais également celle de son analyse du fait de la quantité astronomique de texte à parcourir, avec une douzaine de pages par série – l'élaboration d'une grille de visionnage s'est imposée, afin d'orienter notre observation et d'ainsi faciliter l'analyse ultérieure. Pour ce faire, il était nécessaire de disséquer les premiers épisodes analysés afin de mettre en valeur tous les éléments donnant à voir le phénomène criminel sous un certain angle, puis de les classer selon leur importance après avoir d'abord résumé les passages et inclut nos impressions.

A titre d'exemple, l'établissement d'une grille de questions types (Cf. Annexe IV) a facilité le résumé de la première séquence de l'épisode pilote de *Columbo*, *Ransom for a dead man* – durant plus de cinq minutes – « Une femme se crée un alibi puis abat son époux. Apparemment, sans remords (verre de whisky, téléphone à une amie, sourire) ». Après trois ou quatre épisodes, les questions se sont perfectionnées et l'utilisation du surlignage est devenue automatique pour repérer les éléments importants – éléments ayant trait au personnage du criminel, éléments se rapportant à l'enquêteur et sa méthode, éléments liés au crime.

Une fois les principaux éléments repérés, il a suffi de rentrer les données une à une en suivant une méthodologie précise afin d'éviter les oublis - il était aisé de noter les éléments dans les tables correspondantes, mais encore fallait-il faire attention aux différents liens entre les tables. En effet, les données de la table « crime » ne seront utilisables que si un « épisode » a précédemment été encodé, et que les deux tables sont liées via la table « apparition ».

De même, afin de relier l'auteur du crime à son méfait il faut entrer un numéro d'épisode (101_profiler pour l'épisode 1 de la saison 1 de la série profiler), les informations concernant le criminel, mais aussi celles concernant le crime (en ajoutant le numéro automatique attribué au criminel dans la table précédente) avant de lier l'apparition respective du crime et du criminel à l'épisode approprié. Si la méthode peut paraître fastidieuse de prime abord, elle devient rapidement automatique, néanmoins plusieurs vérifications ou comptages ont été effectués afin de vérifier l'effectivité des différents liens.

Enfin, la dernière partie préalable à l'analyse de données, a consisté au croisement de ces dernières à l'aide de requêtes dont les résultats sont collés sur une feuille de calcul Excel. Si nous avons procédé à un nombre important de requêtes, il est évident que certaines étaient inutiles étant donné l'orientation de notre mémoire, nous nous sommes donc concentrés sur celles permettant de noter une évolution qu'il s'agisse de l'intérêt porté à la victime, des mobiles de crime, du développement de la vie privée de l'enquêteur ou encore de la profession de celui-ci.

2.3. L'analyse décortiquée

Maintenant que l'utilité de la fiction comme source d'étude en criminologie a été démontrée, reste à définir la méthodologie d'analyse des représentations utilisée dans cette étude.

Bien que l'on puisse envisager d'autres approches dites qualitatives, à l'étude des représentations, les questionnaires comme les entretiens ont leurs limites – entrave à la spontanéité du discours, violence symbolique.

L'observation n'en est pas dépourvue, mais offre l'avantage de s'adapter à l'étude de représentations fictionnelles. Dans une optique constructiviste, nous avons décidé de prendre en compte la variabilité contextuelle en utilisant une approche diachronique. La prise de note exhaustive s'est effectuée dans la même visée, afin de limiter notre impact sur la construction de l'objet.

En effet, elle permet d'éviter la sélectivité de la mémoire et de la perception et de prendre conscience des éventuels instincts de défense ou de sympathie vis à vis de l'objet de recherche. Ensuite, l'approche inductive a été préférée à la vérification d'hypothèses afin de conserver une approche holiste de l'objet.

De surcroît, la validité de cette recherche a été contrôlée par deux types de triangulation. D'abord, la mise en lien des représentations avec les éléments contextuels favorisant leur émergence, a impliqué une triangulation des théories ; l'analyse de chaque élément étant envisagée à travers des disciplines aussi diverses que la sociologie, la politique ou l'économie.

Cette pluridisciplinarité est effectivement caractéristique de la criminologie et paraissait primordiale dans une étude inductive. Enfin, l'adoption d'une triangulation méthodique a permis une analyse multipolaire d'un vaste ensemble difficile à appréhender. Elle s'est effectuée à travers le croisement de données strictement qualitatives – permettant la mise en lien contextuelle – avec des données quantitatives, statistiques, extraites de notre base de données.

Nous l'avons vu à de multiples reprises dans cette partie, au delà de leur développement fictionnel, les séries disent quelque chose de notre réalité. L'objectif de la partie suivante réside alors dans le dévoilement de cette « réalité fictionnelle » et de ses implications.

ANALYSE CONTEXTUELLE DES RÉSULTATS

*« [...] Avant – et quand je dis avant c'est pas l'ancien testament, c'était hier
– y'avait les bons et les méchants. C'était simple, le monde était séparé en
deux par une ligne : la loi. »*

Navarro, épisode 1 saison 1

CHAPITRE 1.

Criminel et Déviance

En observant d'une part l'évolution des motivations criminelles et d'autre part la qualification et le développement du personnage ; cette partie s'attachera à mettre à jour une théorie de la déviance prenant en compte ces différents éléments. Ceci sans négliger les variations existant entre les différentes séries ou au sein d'une même époque.

2.1. Du crime instrumental à la pulsion meurtrière

2.1.1. Évolution des mobiles de crime

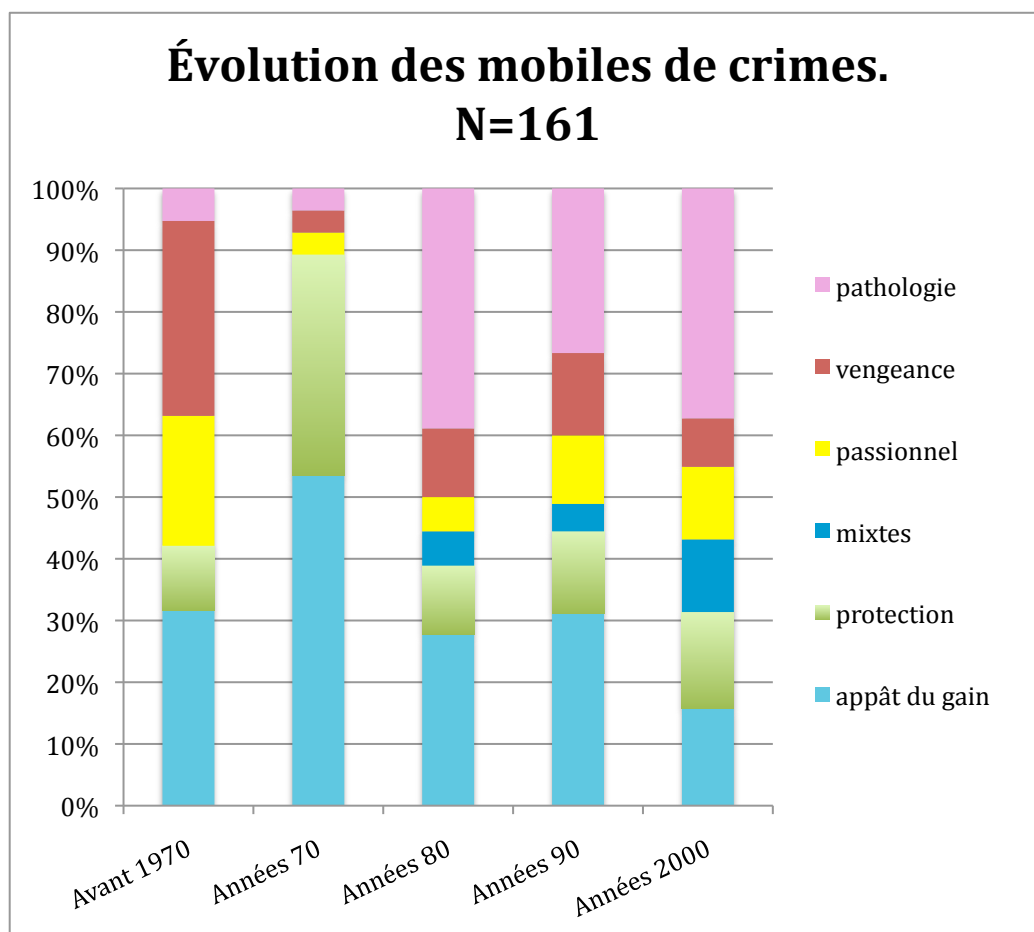
Tout d'abord, il faut souligner l'importante surreprésentation de la violence : la très grande majorité des crimes et délits observés sont des crimes de sang (homicide, meurtre, assassinat). Soit au minimum 65% des crimes pour les séries datant d'avant 1970 et jusqu'à 95% des crimes des séries des années quatre-vingt. De ce fait il paraît intéressant de reprendre la catégorisation souvent utilisée pour décrire les mobiles d'homicides : crime instrumental et crime impulsif. Lorsque le crime est instrumental, agresser n'est pas une fin en soi mais un moyen d'acquérir un bien, en général de l'argent. Lorsque celui-ci est impulsif il est alors motivé par une forte émotion, qu'il s'agisse de la peur, de la colère ou encore de la jalousie.

Généralement la pulsion exclut la préméditation, néanmoins l'assouvissement de pulsions peut passer par une préparation du crime (du pédophile qui observe sa victime avant de l'enlever, au psychopathe de *Dexter* qui prépare judicieusement ses crimes mais agit sous le coup de pulsions meurtrières). De plus, les mobiles étant parfois complexes et entrelacés, une catégorie « mixte » a été ajoutée. C'est le cas lorsqu'un homme tue sa sœur pour ne pas partager l'héritage de son père mourant mais également pour punir celui-ci qui s'est toujours plus occupé d'elle (vengeance et argent) ou lorsqu'une fille organise son propre enlèvement pour soutirer de l'argent à un père qui la

délaisse (vengeance et argent). Les mobiles de crimes et délits de chaque série se déclinent donc selon la catégorisation schématisée ci-après.



Le graphique suivant, comme tous ceux présentés dans ce mémoire, est issu de notre base de données. Il recense les différents mobiles évoqués dans les séries télévisées constituant notre échantillon, permettant ainsi de vérifier la présence d'une éventuelle évolution.



De cette façon, il est facilement repérable que le crime instrumental est omniprésent dans les années soixante-dix. En effet, plus de la moitié des crimes sont motivés par l'argent dans les séries correspondant à cette époque.

Si l'argent reste toujours un motif valable, il faut également noter la codominance du mobile dit de « protection », qui lui, est minoritaire dans les autres décennies. Ensuite, comme on pouvait l'observer dans les années soixante, la tendance inverse domine légèrement depuis les années quatre-vingt, avec une augmentation significative du crime impulsif.

Parmi les différents mobiles pouvant expliquer l'acte déviant, la pathologie ressort comme l'explication la plus utilisée dès lors et elle le restera jusque dans les années deux-mille. Enfin, ces trois dernières décennies voient les mobiles se complexifier, avec l'apparition de la catégorie « mixte ».

Alors quels éléments peuvent expliquer ces différentes tendances et de quoi sont-elles annonciatrices ? Ce sont les questions qui guideront cette partie, dans laquelle nous tenterons d'identifier les tenants et aboutissants de ces transitions.

2.1.2. Le cas particulier de l'auteur de crimes multiples

Les raisons poussant une personne à commettre un crime sont nombreuses ; cependant les personnes commettant plusieurs crimes apparaissent plus typiques dans les séries étudiées, chaque époque brossant ainsi un portrait criminel spécifique. Toutes époques confondues, près d'un quart des personnages criminels commet plusieurs crimes au sein d'un même épisode (ou pour trois d'entre eux, sont désignés comme des tueurs en série même si un seul crime est commis à l'écran). En observant l'évolution du profil d'auteurs de crimes multiples, on s'aperçoit que celle-ci est divisée en trois temps distincts, correspondant chacun à un portrait-type du criminel différent.

D'abord, dans la moitié des épisodes diffusés entre 1958 et 1978, plusieurs crimes sont commis par une même personne. Avant les années soixante-dix, le second crime est le plus souvent commis afin d'échapper à la police.

Les crimes ultérieurs servent à détourner les soupçons, à se débarrasser d'un policier trop encombrant ou encore à éliminer les témoins ou complices du

premier méfait. Ainsi, dans la série *Mannix*, une femme organise son kidnapping avant de tuer ses complices pour ne pas avoir à partager la rançon. Dans l'épisode 10 de la même série, le schéma est similaire : une femme fait fabriquer une réplique d'un bijou de valeur appartenant à son compagnon, avant d'en orchestrer le vol. Elle assassine ensuite le bijoutier ayant réalisé la copie, seul témoin pouvant l'incriminer. Le commissaire Moulin, héros éponyme de la série, est quant à lui victime de tentatives de meurtre répétées de la part d'un trafiquant d'armes. Celui-ci voyant d'un mauvais œil sa présence sur une affaire de vol de documents pouvant l'impliquer.

Si la plupart des crimes secondaires sont commis pour se protéger, il faut également noter la prépondérance du tueur professionnel dans les années soixante-dix. Le « tueur à gage » assassine des inconnus contre une somme d'argent versée par un commanditaire. C'est le cas dans les deux épisodes de *Starsky & Hutch*, les premiers tueurs à gage étant engagés pour les effrayer et le second – ayant servi à l'armée avec le duo de choc – faisant mine de les aider afin qu'ils le mènent à sa « cible ». Commandités par un trafiquant d'armes, des tueurs professionnels essaieront, à plusieurs reprises, de tuer le célèbre policier dans l'épisode 10 de la série *Commissaire Moulin*. Enfin, souhaitant récupérer ce qu'un cambrioleur lui a pris, un banquier fait appel à Pacman, un tueur professionnel recherché par la police depuis des années, pour assassiner le voleur. L'enquêteur à la sucette est déterminé à l'arrêter et lui tend un piège avec l'aide de sa cible, dans *Kojak*.

Lors des deux décennies suivantes – de *Derrick* en 1986, à *Profiler* en 1997 – pas moins de quinze criminels commettent plus d'un crime. Néanmoins le profil de ce criminel polyvalent a changé, de cette façon l'on passe du crime instrumental au crime impulsif, avec la figure du tueur en série qui assassine pour assouvir des pulsions. Comme c'est le cas avec le Dr Barry, qui tue et mutilé plusieurs femmes venues en consultation pour une opération de chirurgie esthétique – sa mère l'ayant toujours rabaisée à cause de son physique, elle a développé une psychose et prive ses victimes de leurs attributs féminins par jalousie, selon le profil établi par l'héroïne de *Profiler*.

C'est encore le cas, avec le professeur Menger dans *Derrick*, qui viole et tue deux de ses élèves et est pris en flagrant délit, sur le point d'en agresser une troisième.

Parmi ces tueurs en série, le personnage du justicier se distingue nettement et devient fréquent pour figurer le criminel prolifique. Selon l'analyse effectuée par la journaliste – fille et sœur des personnages principaux – dans *Les Cordier juge et flic*, Serge Beausejour est un psychopathe qui tue les clients de prostituées mineures au nom de leur rédemption. Cet homme désire faire justice lui-même en les faisant d'abord payer au sens propre – en leur extorquant de l'argent pour soulager leur conscience – puis finalement, au sens figuré, en les assassinant. Un justicier plus complexe fait son apparition dans un épisode de *Navarro*, puisqu'il s'agit d'un des « mulets » du commissaire. Le nouveau, Coulomb, a commis une bavure qui a été couverte par ses supérieurs, à l'exception de Navarro. Déplorant le manque d'intégrité et d'impartialité de ses juges, le jeune homme – qui idéalise son père mort en service – estime devoir faire un « grand nettoyage » au sein de la police. Il pense rendre justice, ou pour le moins assainir le commissariat en éliminant les nuisibles, en assassinant ceux qui ont fait taire ses aveux.

Les justiciers se veulent redresseurs de torts, selon eux, justice n'a pas été rendue ou tout du moins, pas comme il le fallait. Signe que la police et la Justice ont failli à leur devoir de protection de la Société, la figure du justicier n'est pas nouvelle. Elle rappelle en effet celle du super-héros, popularisée par les univers de Marvel et DC Comics, prédominante à la télévision de la fin des années soixante-dix.⁷² La série *The Persuaders* ! datant du début de cette décennie fait déjà la critique d'un dysfonctionnement de la Justice. Le juge à la retraite, Fulton, recrute deux hommes pour enquêter sur des affaires qui le tracasse, qu'il n'a jamais pu résoudre en suivant la procédure. Celui-ci explique aux duo *d'Amicalement Vôtre* qu'il a fait de son mieux, pendant vingt ans, pour « libérer les innocents et punir les autres, les coupables, du moins ceux qui arrivaient jusqu'au tribunal. Une des anomalies d'la loi c'est qu'en protégeant les innocents elle

⁷² M. Boutet, *op. cit.*

laisse souvent les coupables en liberté ». Plus de quinze ans plus tard, le mercenaire que recherchent Hunter et McCall ne dit pas autre chose, même si la manière est plus drastique : « *Je ne fais que donner un petit coup d'main à la loi, je passe la serpillère derrière les flics quand ils [ne] sont pas capables de le faire* ».

Le justicier est une figure controversée ; qu'il s'agisse de Batman ou du Punisher, celui qui fait justice lui-même est à la fois acclamé par la population et décrié par les forces de police ; puisqu'attraper des criminels soi-même ne se fait pas sans briser quelques lois (le mercenaire de la série *Hunter*, préfère tuer ses adversaires que de les livrer à la police). La vengeance institutionnalisée ne suffit plus pour un procureur rayé du barreau, dans l'épisode 16 de *Profiler*, puisque celui-ci devient tueur en série, éliminant des criminels acquittés pour vice de procédure ou faute de preuves. Le FBI travaille avec les policiers chargés des différentes affaires, qui y vont tous de leurs commentaires sur le traitement infligé aux victimes ; elles auraient eu ce qu'elles méritaient, et la « grosse erreur » était de les relâcher en premier lieu.

Il est intéressant de voir qu'ici, la police ne considère pas le justicier comme un adversaire à affronter (comme le commissaire Navarro disant de Coulomb qu'il ne s'agit pas d'un policier à arrêter, mais d'un tueur) mais plutôt comme un super-héros leur venant en aide.

- *Policier : Celui qui a buté Gentry a eu une bonne idée*
- *Sam Waters : Disons qu'il a fait passer le message*
- *Policier : Lequel ? Que ce salopard était coupable ?*
- *Sam Waters : Qu'on ne punit jamais assez ce genre de crime : l'horreur du viol, l'humiliation, la dégradation.*

Il ne s'agit pas simplement de l'avis des policiers de « terrain », puisque le lieutenant de la police criminelle vante également les mérites du tueur, ajoutant des commentaires acerbes sur le dysfonctionnement du système de Justice.

L'observation effectuée par Boutet au sujet des séries télévisées américaines des années quatre-vingt-dix, se confirme avec notre échantillon.

Les séries de cette époque se montrent en effet plus progressistes, puisqu'elles osent mettre à jour certains dysfonctionnements, à l'inverse des séries des années quatre-vingt qui restaient dans le « politiquement correct ».

Mais rappelons-nous, que dans une optique d'attirer le plus grand nombre, la plupart des séries procèdent à un balancement idéologique.

La série *Profiler* opère celui-ci à travers ses personnages ; la plupart des policiers rencontrés pensent le justicier utile, voire l'applaudissent, alors que les agents du FBI estiment qu'il reste un tueur et que le monde est malade de penser autrement.

– *Lieutenant : Affaire intéressante, ce gars met le doigt sur un problème important. On risque notre peau pour coincer des maniaques que les juges et les jurés remettent à l'air libre, ça me fout les boules.*

– *Sam Waters : Oui mais je crois que l'auto défense n'est pas une solution.*

– *Lieutenant : J'vous dis pas qu'il a choisi la meilleure solution, mais ici il aurait le prix du service public !*

– *Sam Waters : [...] où situez vous les tueurs de sang froid dans votre catalogue de criminels ?*

– *Lieutenant : Un cran au dessus des hommes de loi. Les hommes de loi pratiquent le relativisme, surtout avec le respect de la moralité. Personnellement, je trouve ça dégueulasse.*

Enfin, cette tendance semble s'estomper dans les années deux-mille.

En effet, les séries plus récentes dénombrent beaucoup moins de tueurs en série ; et de manière générale moins de personnages criminels commettant plusieurs crimes. Même l'équipe de *Criminal Minds*, dressant des profils criminels, se défend de ne s'occuper que de tueurs en série si l'on en croit les propos de l'agent Morgan, dans l'épisode pilote : « *Si tu crois qu'on donne que dans les tueurs en série tu te trompes, on couvre toutes les psychopathies de tous les genres. On a profilé les deux snipers de Columbia, on donne dans l'terrorisme, l'incendiaire* [...] » .

De fait, si le criminel prolifique apparaît dans presque chaque série de notre échantillon datant des années quatre-vingt ou quatre-vingt-dix ; il n'apparaît que dans trois séries, sur les 11 constituant notre échantillon des années deux-mille. Puisqu'une absence de réponse vaut la peine d'être étudiée en recherche

qualitative, celle-ci ne fera pas exception. Elle sera néanmoins reprise dans le chapitre trois, puisque la disparition des criminels prolifiques en dit davantage sur l'enquêteur que sur le criminel.

2.2. Un personnage moins machiavélique

La criminologie est née de la nécessité de faire communiquer des disciplines jusque là séparées – comme la sociologie, la psychologie, la médecine et le droit pour n'en citer que quelques unes – pour approcher le phénomène criminel dans son ensemble. Sa reconnaissance en tant que discipline à part entière, est d'ailleurs source de conflits en France. Les clivages internes sont également importants, que l'on parle en terme de vision positiviste ou constructiviste, ou que l'on oppose le paradigme du passage à l'acte au paradigme de la réaction sociale. Étant donné la diversité des objets d'études et de leurs approches, il semble fastidieux de les rapprocher aux points de vue présentés dans les séries télévisées. C'est pourquoi nous avons préféré séparer les théories de la déviance en deux catégories, en fonction de l'importance accordée au contexte social dans la création de la déviance.

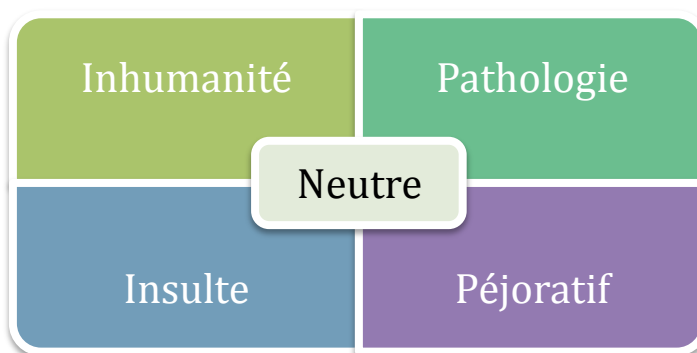
Nous regroupons donc, sous le terme « individualistes », les théories cherchant à expliquer la déviance par le criminel lui-même. Qu'il s'agisse de sa constitution – du déterminisme de Lombroso à la monomanie d'Esquirol – ou de sa supposée liberté d'action, la criminalité résultant alors du choix que l'individu opère – selon les partisans du libre arbitre et de la responsabilité individuelle. À l'inverse, les théories « sociétales » reconnaissent le rôle que peut jouer la Société ou ses institutions dans la création de la déviance.

Pour certains, la criminalité naît au sein d'un milieu criminogène – désorganisation sociale de l'École de Chicago. Pour d'autres, les rapports sociaux peuvent jouer un rôle dans la déviance. Il se peut qu'une personne adhère aux buts valorisés par la société mais n'a pas les moyens de les atteindre, selon l'anomie mertonienne ; ou qu'un conflit culturel soit à l'origine de la dégradation des normes, comme le pense Sellin. Le groupe social peut également être mis en cause lorsque celui auquel l'individu appartient est déviant, dans la théorie de l'apprentissage de Sutherland.

Enfin, un autre point de vue considère le système pénal responsable d'une définition, d'un étiquetage d'une situation-problème comme criminelle, c'est ce que soutient la théorie de la réaction sociale de H. S. Becker.

À travers les termes employés pour désigner le criminel et l'étendue du développement du personnage, cette partie tente d'identifier la préférence d'une série pour l'une ou l'autre théorie.

La qualification du criminel⁷³ permet un aperçu de la diversité lexicale – sans tenir compte de l'occurrence des termes, qui peuvent être répétés de nombreuses fois par épisode – et est divisée dans cette étude en cinq catégories.



Si certains termes sont faciles à placer comme « sociopathe » « meurtrier » ou « monstre » ; d'autres posent plus de difficultés, ainsi il faut tenir compte du contexte d'émission pour savoir si « malade » ou « taré » trouve sa place dans le champ lexical de la pathologie ou de l'insulte. D'un autre côté, le développement du personnage criminel prend en compte différents facteurs. D'abord, il convient de voir l'espace qui lui est donné ; l'enquête tourne-t-elle autour du suspect qui deviendra coupable, ou ne le rencontre-t-on qu'à la fin ? Après avoir confirmé ou infirmé le développement du personnage, il s'agit de savoir dans quel sens celui-ci s'opère. Le criminel peut être un personnage très présent dans l'épisode sans que l'on en apprenne beaucoup plus sur lui, à l'inverse un enquêteur peut vouloir comprendre les motivations d'un criminel qui est quasiment absent du scénario.

⁷³ Cf. les graphiques montrant la répartition des différents champs lexicaux utilisés pour la description du criminel, disponibles en Annexe V

2.2.1. *Théorie individualiste de la déviance*

Les séries des années soixante-dix dépeignent toutes un portrait corrosif des criminels. En effet, ceux-ci se voient dépouillés de leurs caractéristiques humaines et leur description se limite à celle de leurs crimes.

Le juge Fulton – faisant travailler pour lui Dany Wilde et Lord Brett Sinclair dans *The Persuaders !* – décrit l'homme qu'ils doivent retrouver comme « une vipère » à la tête d'une « diabolique organisation ». Sa propre sœur le qualifiera de « monstre » et l'abattra, lorsque celui-ci demandera à ses hommes de se débarrasser du trio de gêneurs. Témoignant d'une approche similaire, le héros éponyme de *Kojak*, compare un tueur professionnel à une machine, un distributeur automatique : « *tu mets une pièce dans la fente et elle te distribue des cadavres comme d'autres te distribueraient des sandwiches ou des tablettes de chocolat* ».

Si les réalisateurs de *Columbo* s'y prennent différemment, en donnant plus de place au criminel, le résultat est identique. Le téléspectateur en sait plus que l'inspecteur puisqu'il assiste à la préparation du crime ainsi qu'à son exécution – le meurtrier ne parle ni ne pense, le meurtrier exécute – puis à son maquillage en accident ou en suicide. Le scénario n'expose pas les raisons profondes ayant poussé l'individu au crime (dans les deux épisodes observés la seule raison semble être l'appât du gain). L'apparente importance accordée au personnage criminel, n'est là que pour mettre l'emphasis sur le machiavélisme du personnage qui prépare chaque détail de son crime avec un calme à toute épreuve, sans jamais éprouver de remords. Elle met aussi en avant l'importance du travail d'enquête et peut, à la manière d'un jeu, – comme dans *Les Cinq dernières minutes* – pousser le spectateur à repérer lui-même les indices pouvant confondre le tueur avant l'inspecteur Columbo. Le point de vue adopté confère déjà au criminel son caractère inhumain, et l'échange entre Columbo et sa suspecte, à la fin de l'épisode pilote confirme l'impression.

Il indique ainsi à la meurtrière qu'il savait qu'elle tomberait dans son piège, puisqu'elle « n'a pas de conscience » et que seule une personne en étant dépourvue peut croire que le silence sur la mort d'un être cher s'achète.

La rhétorique des séries des années quatre-vingt est légèrement différente ; bien qu'elle ne s'attarde pas plus sur les raisons du passage à l'acte.

En effet, les insultes remplacent les termes péjoratifs et le champ lexical passe de l'inhumanité au registre de la pathologie qui domine largement l'ensemble. D'abord nous avons les qualificatifs de « détraqué » et « cinglé », qu'utilise le commissaire Navarro pour décrire le kidnappeur de Marie, puis « salaud » et là encore « détraqué » pour décrire le tueur qui sévit dans ses rangs. La pathologie domine donc dans la plupart des séries étudiées et ce n'est pas *Hunter* qui fera exception. Le Dr Bollin, psychologue au service de la police, est également un tueur en série et un « obsédé sexuel », un « sociopathe », un « tueur psychopathe », si l'on en croit Rick Hunter et son équipière.

Le diagnostic est même confirmé par la psychiatre du Docteur, à laquelle le duo policier dresse son profil. Cette dernière les aidera d'ailleurs à le piéger, puisqu'ils arrêtent Bollin sur le point de l'agresser. Mais c'est la série *Derrick* qui obtient la palme de l'expression la plus surprenante ; un mari ayant tué sa femme se voit dépeint par sa victime – dans une lettre adressée à sa sœur – comme possédant « tous les symptômes de la dégénérescence ».

La criminalité comme atavisme héréditaire, rien qui ne déplaie ici à Morel ou à Lombroso ; néanmoins ceux-ci ont pour excuse d'avoir émis leur théorie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle⁷⁴.

La seule exception à ce traitement du crime et du criminel est visible dans *Murder, She Wrote*. D'abord, l'enquêteur phare de la série s'éloigne du modèle du policier conventionnel, il faut savoir que les scénaristes ne sont autres que Levinson et Link – créateurs de l'inspecteur Columbo et de Mannix – et qu'ils se sont inspirés du personnage de Miss Marple, pour le personnage de Jessica Fletcher. Comme l'héroïne d'Agatha Christie, cette femme seule, habite un village paisible et embarrasse souvent les policiers en résolvant des affaires criminelles à leur place, grâce à ses capacités de déduction hors pair.

L'écrivain paraît cependant plus sympathique que sa muse – sûrement afin que les téléspectateurs s'attachent au personnage – elle a un travail, entretient une

⁷⁴ Le psychiatre B-A. Morel et le fondateur de l'école italienne de criminologie C. Lombroso, défendent l'idée d'une transmission génétique de la maladie mentale pour le premier, et de la criminalité pour le second.

bonne relation avec son neveu, et est l'auteure de romans policiers à succès. Leurs méthodes sont similaires jusqu'au dénouement, puisqu'elles reconstituent l'histoire du crime – en évoquant les indices qui les ont menées sur la piste – lorsqu'elles confondent les criminels.

De la sorte, toutes deux semblent s'intéresser aux événements ayant mené au crime et utilisent un vocabulaire neutre pour décrire les auteurs.

Enfin, certaines séries – surtout américaines – datant du nouveau millénaire opèrent un retour en arrière et s'attardent peu sur la personnalité et le parcours du criminel. Comme dans les années quatre-vingt, *Criminal Minds* et *Dexter* (nous reviendrons sur ce cas particulier) font de la pathologie l'origine du crime. Citons, entre autres, un duo de tueurs en série psychopathes et un érotomane dans la première série, et un tueur en série psychopathe suite à un traumatisme infantile, dans la seconde. D'autres séries semblent également relever davantage d'une attribution individuelle plutôt que sociale de la déviance. Qu'il s'agisse de *NCIS*, *Bones*, *CSI...*, ou de *The Mentalist*, le criminel importe peu et c'est l'enquête qui prime. Le déviant n'a que rarement la parole si ce n'est pour avouer, ou mentir lorsqu'il est interrogé.

De plus, à la manière des tueurs machiavéliques de Columbo, les assassins camouflent souvent leur crime. Le Lieutenant Egan fait tout pour accuser la maîtresse de son mari d'un crime passionnel qu'elle a commis, dans *NCIS* ; le médecin ayant peur d'être dénoncé assassine son collègue et sa maîtresse afin de faire croire à l'œuvre d'un tueur en série dans *The Mentalist*.

La première scène de cette série est d'ailleurs très révélatrice de l'importance qu'elle accorde au criminel. Patrick Jane arrive sur une scène de crime et, très observateur, il comprend rapidement que la femme soupçonne son mari d'être responsable du meurtre de leur fille adolescente. Il la pousse à lui parler de son intuition, disant qu'une mère « sent ces choses » et lui demande si elle a demandé à son mari s'il avait tué leur fille, puisqu'une femme voit quand son mari ment. Lorsque ce dernier entre dans la pièce, Jane lui pose donc la question fatidique ; alors que le mari s'énerve contre l'enquêteur, la femme revient avec une arme et tire sur son époux. Mais Jane ne s'arrête pas là, bien que mis à pied, il rejoint l'équipe du CBI sur une nouvelle scène de crime

quelques semaines plus tard. Lorsque l'agent Lisbon lui dit qu'« un homme est mort à cause de vous, ça s'paie ! », ne regrettant pas son acte, il répond qu'il s'agit d'un homme « qui a assassiné sa fille parce qu'elle ne voulait plus coucher avec lui ». Sous-entendant que cet homme a eu ce qu'il méritait, il apparaît clairement que le criminel est de nouveau dépeint comme une figure malfaisante ; c'est d'ailleurs le qualificatif qu'attribuera Jane au médecin de famille imitant le tueur en série John le Rouge pour détourner les soupçons.

L'unique *Law & order : special victims unit*, s'intéresse moins à l'enquête qu'à la victime. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant mais il est néanmoins intéressant de constater que les rôles de victime et de criminel peuvent être flous, inversés. C'est le cas dans l'épisode pilote de la série dans lequel deux femmes assassinent un homme les ayant séquestrées et violées à de multiples reprises – comme le souligne l'agent Benson auprès de la veuve « *Qu'est-ce que ça fait de dormir auprès d'un monstre qui a frappé et violé des douzaines de filles terrifiées ?* ». L'équipe questionne la légitimité du meurtre d'une personne aussi horrible qu'un criminel de guerre, à tel point que Benson avoue à sa mère qu'elle aurait fait la même chose à leur place. Après le suicide de sa complice, les enquêteurs ignorent la préméditation de la suspecte et le procureur lui épargne la détention préventive.

2.2.2. *Théories sociétales de la déviance*

Ici le criminel n'est plus monstrueux, n'est plus seulement malade, il est avant tout humain. Un humain qui peut sortir des rails, un humain que la société a failli. Dans les deux décennies observées précédemment, le criminel est seul responsable de sa situation. Les séries sus-citées ne développent pas plus le parcours du criminel ou sa « carrière déviante »⁷⁵, que sa personnalité.

⁷⁵ Concept développé par le sociologue américain Howard S. Becker dans son ouvrage *Outsiders*. Le déviant ne naît pas ainsi, il le devient par un lent apprentissage d'un comportement transgressif, puis est étiqueté comme tel par la Société.

Elles sont en ce sens en rupture avec les décennies qui les encadrent, puisque ces dernières portent plus d'intérêt à la responsabilité de la Société dans la création de la déviance.

Déjà dans les années soixante, deux enquêteurs accordent une attention toute particulière aux auteurs de crimes, retraçant leur parcours pour comprendre leur caractère antisocial. Dans l'épisode pilote de la série *Ironside*, un policier médaillé se retrouve en fauteuil roulant après s'être fait tiré dessus.

Enquêtant sur sa propre tentative d'assassinat, Robert Dacier⁷⁶ cherche des suspects parmi les personnes qu'il a fait enfermer. Le policier suspecte Anthony Hemmons – qu'il a envoyé dans une maison de redressement réservée aux cas graves de délinquance juvénile – d'être à l'origine de son handicap. Ce qui ne l'empêche pas de comprendre que ce jeune homme instable est « amer et révolté contre un monde où trop de repus côtoient trop d'affamés, un monde où l'injustice prévaut sur l'humanité la plus élémentaire ».

Dans l'épisode suivant, si l'homme de fer estime que l'assassin est un « malade », « un infirme » comme lui ; les réalisateurs laissent eux la place au laïus dudit assassin. Celui-ci s'attarde donc sur son enfance difficile aux côtés d'un père alcoolique, ses petits larcins pour survivre, et son élévation sociale par son seul mérite, lui qui entreprend des études de médecine.

Le héros de Simenon s'attarde lui aussi sur les motivations de ses suspects, dans *Les enquêtes du commissaire Maigret*. De cette façon, tout le commissariat connaît Cécile, cette jeune fille venant tous les jours, certaine que l'on pénètre chez elle la nuit. Lorsqu'elle disparaît, son frère s'épanche sur leur enfance difficile ; leur tante les a ruinés et maltraités et se sert encore de sa nièce comme domestique. Le commissaire convient alors que personne ne regrettera cette tante avare et maltraitante, que Cécile a étranglée lors d'une dispute. Après l'arrestation du meurtrier de la jeune fille, la voix off nous rappelle que *Maigret n'a pas oublié Cécile*, qui serait alors plutôt victime que meurtrière.

⁷⁶ Robert T. Ironside dans la version originale, Robert T. Dacier dit « L'homme de fer » dans la version française.

L'enquête suivante éveille également la curiosité du commissaire – jusqu'à risquer sa carrière – celui-ci ne pouvant se résoudre à la condamnation à mort de son suspect qu'il fera évader. Malgré les preuves matérielles, Maigret est convaincu de son innocence, Heurtin est un pantin dans le meurtre de la riche héritière. Il suit donc l'évadé et fait la rencontre de Radek ; surpris de l'intérêt de ce dernier pour l'enquête, Maigret ne tarde pas à le piéger.

Lorsqu'il est entendu au Quai des Orfèvres, le commissaire en dresse un portrait digne des profilers de *Criminal Minds*, en expliquant qu'il est fou comme « *un homme qui n'tue pas dans un but quelconque mais tout bonnement pour tuer* ». Insistant sur le fait qu'il faut « *tâcher de le comprendre* », Maigret souligne son obtention d'une bourse au mérite et ses capacités intellectuelles remarquées par ses professeurs ; et remarquables étant donné sa naissance dans un milieu « *plus que modeste* ». Mais Radek perd pied à la mort de sa mère, il abandonne tous ses rêves et se met à haïr tout le monde, puisant « *une volupté perverse dans le sentiment de sa supériorité et de l'injustice de l'univers à son égard* ». Le commissaire estime qu'il aurait été révolutionnaire à une autre époque, mais trouve aujourd'hui plus amusant de commettre « *un beau crime* ».

Il est également intéressant de noter la qualification employée pour décrire les suspects, les termes « *coupable* », « *assassin* » ou « *meurtrier* » étant les plus communément employés. S'ajoute à ce vocabulaire, l'utilisation de termes péjoratifs tels que « *un fiefé imbécile* ». Le développement de l'histoire du personnage criminel ainsi que sa qualification majoritairement neutre, témoignent d'une optique compréhensive et dressent un portrait complexe de l'auteur d'un crime ; en rupture complète avec la description lapidaire des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt.

Nous l'avons vu, les réalisateurs des années quatre-vingt-dix sont plus politiquement engagés. Beaucoup plus critiques, ils se font l'écho de problèmes de société et évoquent une défaillance de la justice – la figure du justicier y est récurrente, comme dans *Profiler* ou *Les Cordier, juge et flic*.

Le criminel y est donc moins stigmatisé, si l'on en croit la dominance de termes neutres pour le désigner « *tueur* » « *assassin* » « *maitre chanteur* » ou encore « *coupable* ». Les autres catégories s'équilibrent, sans qu'aucune ne prenne le

dessus, du « salopard » au « psychotique » en passant par la « sale brute » ; seul le vocabulaire de l'inhumanité a pratiquement disparu.

De la même façon, le portrait du criminel y est plus nuancé et prend en compte différentes variables. Lorsque Julie Lescaut prend la tête de ce commissariat de banlieue, elle ne tarde pas à aborder des problèmes faisant écho aux théories du conflit de culture et de la désorganisation sociale. Elle fait remarquer à son équipe que l'on ne « leur facilite pas l'insertion » et évoque le chômage important et la vétusté des immeubles, à l'image d'un ghetto, avant de conclure que « forcément, ils se rebiffent pour prouver qu'ils existent ».

La série *PJ* présente elle aussi un portrait plus fouillé des déviants comme le souligne Sarah Sepulchre⁷⁷. En effet, dans le pilote de la série, le capitaine Fournier enquête sur une affaire de racket et arrête un jeune homme venu récupérer l'argent dans le magasin où il « planque ».

L'interrogatoire du jeune révèle que celui-ci s'occupe de ses petits frères, leur père est décédé et leur mère est à l'hôpital, il a accepté ce travail parce qu'il « avait besoin d'fric ». Fournier lui annonce que la DDASS va venir chercher ses petits frères mais qu'il peut faire en sorte qu'ils ne soient pas séparés, le grand frère coopère donc et donne le nom de son copain de bistrot qui lui a proposé ce travail. Le capitaine n'est pas le seul de l'équipe à tenter de comprendre ceux qu'il arrête et de leur apporter de l'aide si besoin ; dans l'épisode suivant⁷⁸ Marie Lopez essaie d'éviter à une mère toxicomane de perdre son enfant. Lorsqu'une directrice d'école lui amène une petite fille que sa mère n'est jamais venue chercher, l'enquêtrice se met à sa recherche. Le lendemain, la mère en salle d'interrogatoire admet être accro au crack et justifie son absence de la veille par un « mauvais trip » et affirme avoir passé la nuit en cellule. Elle réclame sa fille, Delphine, que Marie fait venir. Estimant que cette dernière se porte bien – ayant de très bons résultats et ne montrant pas de signes de maltraitance – elle décide de croire en la bonne volonté de sa mère.

⁷⁷ S. SEPULCHRE, Quand les héros se font multiples : le cas de la série *PJ*, in P. BEYLOT et G. SELLIER (dir.), *Les séries policières, actes du colloque tenu à Bordeaux en 2002*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp.172-187.

⁷⁸ *PJ*, épisode 4 de la saison 1.

Contre l'avis de l'employée de la DDASS, connaissant la famille, Lopez refuse de contacter le juge si elle promet de suivre une cure de désintoxication et affirme à l'assistante sociale qu'elle croit à une seconde chance.

Un quartier criminogène, un garçon trop jeune chargé de l'éducation de ses petits frères ainsi qu'une toxicomane à qui l'on offre la possibilité de se remettre sur pied ; les portraits des déviants de cette décennie sont bien loin des monstres décrits auparavant. Bien sûr, aucun de ces délinquants n'a commis de meurtre, et pourtant le simple fait de parler de ceux-là, donne à voir une autre image de la criminalité. L'adjudant-chef Florent dans *Une femme d'honneur* arrête un homme ayant violé puis assassiné une fillette.

En dépit de l'horreur de son crime – qui touche la gendarmerie de près, la victime étant une fille de gendarme – l'adjudant-chef décrit son arrestation comme une victoire ayant un goût amer. En effet, Gilbert Marchand a passé quinze années en prison pour un crime qu'il n'avait pas commis.

Il affirme avoir été vicié par cette expérience, les gendarmes l'humiliant, les gardiens le maltraitant ; il a tué cette enfant à la manière du premier crime pour que l'on comprenne qu'il n'en était pas l'auteur, mais également pour se venger des gendarmes qui l'ont arrêté à tort. Entre théorie de l'étiquetage et prophétie auto-réalisatrice⁷⁹, *Une femme d'honneur* insiste sur l'importance de la définition d'une situation ou d'un individu. Lors d'une cérémonie officielle concluant l'épisode, Florent demande à son adjudant, son avis sur les erreurs judiciaires : « *Qu'est ce que vous préférez Rivière, un coupable en liberté ou un innocent en prison ?* », ce à quoi le procureur répond « *L'erreur est humaine.* ».

Cette phrase est la dernière prononcée avant le générique de fin ; lourde de sens, elle implique que la Justice est appliquée par des êtres humains, qui peuvent, en cette qualité, commettre des erreurs. Le fait qu'un procureur admette que la Justice puisse être défaillante est déjà une avancée ; mais la critique du système va plus loin puisque c'est une peine qu'il n'a pas méritée, qui a dépouillé l'assassin de son humanité.

⁷⁹ La prophétie auto-réalisatrice est développée par le sociologue américain Robert K. Merton qui cherche à expliquer le manque de syndicalisation des Afro-Américains. En psychologie sociale, les études portent surtout sur l'effet des attentes positives (effet Pygmalion) ou négatives (effet Golem) sur les performances scolaires ou sportives.

Enfin, beaucoup de séries des années deux-mille ont fait un pas en arrière, sont beaucoup moins progressistes. Nous l'avons vu, beaucoup ont plutôt – voire franchement – tendance à présenter le criminel de manière lapidaire et dichotomique. S'il apparaît clairement qu'en terme de quantité, les séries des années deux-mille prônent majoritairement une conception individualiste de la déviance ; la qualité du développement du personnage criminel, dans les séries faisant exception, est telle, qu'elles nous paraissent mériter une place dans cette partie. Ainsi les séries françaises *Police District* et *Profilage* ou la très progressiste *Cold Case* donnent une place importante aux circonstances atténuantes. La première série a ceci de particulier qu'elle est créée par Hugues Pagan, qui a été inspecteur de police pendant une dizaine d'années avant de se lancer dans l'écriture. Réaliste, elle ne passe rien sous silence, des bavures de la BAC aux policiers corrompus, en passant par le manque d'effectif – débordée, l'équipe part sur le terrain en laissant une victime de séquestration et de viol ne possédant pas toutes ses facultés mentales, ils la retrouveront en cellule.

Le réalisme n'épargne pas le portrait criminel qui s'éloigne de la caricature lorsque par exemple un ancien de Bosnie souffrant visiblement d'un syndrome de stress post-traumatique tue un policier – se croyant attaqué – et ne semble pas réaliser la situation puisqu'il ne parle que de retrouver son fils. Il en est de même quand Bernard Lemoine séquestre sa famille en les menaçant d'une carabine, il « disjoncte » suite aux multiples relances de la banque – concernant un emprunt à l'origine contracté pour des travaux qui n'ont jamais été terminé, l'entreprise ayant fait faillite. Ruiné, l'homme devient suicidaire, et développe un comportement inquiétant lorsqu'il est placé en cellule puisque celui-ci se cogne la tête contre le mur en entonnant une chanson enfantine. Dans les deux autres séries, Chloé Saint-Laurent et Lily Rush reconstituent l'histoire du crime et essaient de comprendre ce qui a poussé les auteurs à agir ; jusqu'à parfois faire preuve d'empathie à leur égard – Rush empêche par exemple un suspect de se suicider, en lui disant qu'il n'est pas mauvais et que sa copine l'a manipulé.

Cependant, le balancement idéologique identifié par De Wasseige⁸⁰, est fréquent dans la plupart des séries de l'époque, même dans celles présentant un portrait simpliste du criminel. Par exemple, dans la série *Castle*, c'est l'histoire du crime qui prime ; ainsi l'écrivain n'hésite pas à faire appel à l'une de ses connaissances, un cambrioleur – qu'il aide à s'enfuir avant l'arrivée de la police. De plus, lorsque les séries du nouveau millénaire cautionnent le système punitif, cela ne les empêche pas d'émettre des critiques sociales.

La série *Les Experts* par exemple, renverse les stéréotypes et présente le plus souvent les minorités comme victimes ou témoins et émet des jugements moraux quant aux crimes commis contre le peuple⁸¹. Enfin, toutes séries confondues, la qualification des criminels, à la manière de la décennie précédente, est équilibrée entre les différents champs lexicaux.

Si la neutralité ne domine plus, la pathologie, l'insulte et les termes péjoratifs non plus et l'inhumanité est toujours absente du vocabulaire désignant le criminel.

Un dialogue survenant dans l'épisode 7 de la saison 1 de *Castle* est en ce sens très révélateur. Lorsque l'écrivain demande si l'homme en salle d'interrogatoire peut être leur coupable, les inspecteurs Ryan et Esposito de rétorquer : « *Pourquoi vous appelez ces typse des coupables ? On a tout un tas d'noms pour eux : pauv' mec, pochard, poivrot, camé, junkie, face de rat, tronche de cake, tordu, trouduc, tête de nœud, taré, dingue, schizo, cinglé, blanc-bec !* ». Leur lieutenant tient à préciser qu'il s'agit de « *Suspects, on dit des suspects.* » suite à quoi le capitaine Montgomery surenchérit : « *J'suis de la vieille époque, on dit salopards.* ».

⁸⁰ M. de Wasseige, *op. cit.*

⁸¹ Ibidem.

CHAPITRE 2.

Enquêteur

2.1. Humanisation du personnage

2.1.1. *L'importance croissante du groupe*

Les premières séries télévisées puisent leur intrigue dans les polars et films noirs ; le mystère et le suspense dominant et l'on apprend l'identité et les motivations du criminel que dans les *Cinq dernières minutes*. Elles perpétuent ainsi la figure du héros romanesque qui, à l'exception de Mannix, est policier et fait partie des meilleurs. Bourrel et Maigret sont à la tête d'un commissariat ; Mannix, lui, est présenté comme « *le meilleur d'Intertect* » par son patron et ses clients ; quant à la carrière de Robert Dacier, elle est applaudie par ses supérieurs : « *Un coup de feu [...] met fin à la carrière extraordinairement brillante d'un de nos plus fins limiers, véritable champion de l'enquête [...]* ».

L'enquêteur travaille seul la plupart du temps et ses éventuels équipiers sont moins présents à l'écran, ils parlent peu et ne font pas preuve d'initiative puisqu'ils ne font qu'agir en fonction des demandes de leur supérieur. Quand Maigret fait évader un prisonnier qu'il pense innocent il demande à Janvier et Jourdan de le suivre, mais ils perdront rapidement sa piste.

De la même façon, lorsque Bourrel laisse Dupuy suivre une autre piste, c'est évidemment la mauvaise, Dupuy : « *T'avais raison finalement, c'était bien une histoire de Beaux-Arts, ça marche avec le premier crime* ». L'enquêteur ne peut compter que sur lui seul, sur son expérience et ses capacités de déduction. Cela est d'ailleurs confirmé par le titre de la série qui met l'enquêteur au premier plan – *Les enquêtes du commissaire Maigret, Commissaire Moulin, Mannix, Columbo, Kojak* ; le héros est un homme charismatique – si l'on oublie les maladroites de Columbo – qui arrive toujours à ses fins, une sorte de Sherlock Holmes à qui rien n'échappe.

Dans les années soixante-dix apparaissent des duos, les célèbres *Starsky & Hutch*, ou Sinclair et Wilde dans *The Persuaders* ! – série qui ressemble beaucoup à sa contemporaine *The Avengers*, également britannique, au titre similaire, et au duo d’enquêteurs improbables – qui perdurent jusque dans la décennie suivante avec Rick Hunter et son équipière Deedee McCall.

Le groupe s’impose lentement dans le domaine professionnel, jusqu’à devenir la règle au tournant du millénaire. Diffusée en 1989, année charnière, c’est véritablement la série française *Navarro* qui annonce le changement à venir ; bien que le commissaire soit le personnage principal, il possède toute une équipe sous ses ordres qui peut mener des missions sans lui.

Si le groupe s’impose au travail, on le retrouve aussi dans la vie personnelle, le commissaire élève seule sa fille Yolande, de qui il est très proche ; lorsqu’il passe une mauvaise journée, il n’hésite pas à passer la voir ce qui a pour effet immédiat de relâcher la pression que son métier lui fait subir. La série apporte une vision plus humaine de l’enquêteur qui traite de ses affaires en déjeunant avec ses « mulets » au restaurant d’en face – il entretient d’ailleurs une relation ambiguë avec la patronne des lieux – et est un père de famille aimant et attentionné.

Les séries françaises des années quatre-vingt-dix suivent le sillon de leur prédécesseur, elles mettent la vie privée des enquêteurs et le groupe professionnel en avant, à travers le commissariat de quartier.

Dans *Les Cordier, juge et flic* on travaille en famille, le juge demande au policier d’enquête, le père demande un mandat au fils, l’entraide est de mise – sauf peut-être lorsque la sœur journaliste s’en mêle. La femme, jusqu’alors sous représentée, devient personnage principal, à la tête d’une équipe masculine : *Julie Lescaut* et *Une femme d’honneur* mènent de front leur vie professionnelle et leur rôle de mère. Il arrive que leur travail pose problème mais l’épisode se finit toujours sur une touche joyeuse, montrant la famille réunie.

Ainsi, la benjamine Lescaut est fière du métier de sa mère, mais sa sœur aînée fugue – se pensant moins importante qu’un inconnu, lorsque sa mère enquête sur un enlèvement d’enfant – Julie la reconforte alors et lui promet de lui accorder plus de temps et d’attention.

La série américaine *Law & order* montre également l'intérêt du travail d'équipe, sur le plan vertical cette fois-ci, puisque le scénario est toujours découpé en deux parties, l'enquête du parquet succédant à celle de police.

Quant à *Profiler*, elle met l'accent sur la collaboration du FBI avec les services de police. Enfin, pour les héros de *PJ*, le groupe professionnel prend encore plus de place puisque les différents personnages sont mis sur un pied d'égalité, là où Lescaut, Navarro, et l'adjudant-chef Florent tenaient le rôle de chef de file et de famille.

Si le groupe est devenu la règle dans les années deux-mille, les informations sur la vie privée des enquêteurs diminuent et – comme dans le cas de *PJ* – les éléments personnels sont distillés au compte-goutte, chaque épisode dévoilant un peu plus l'un ou l'autre des personnages.

Par exemple, le pilote de *Bones* nous apprend peu de choses sur les personnages, si ce n'est que l'anthropologue est amie avec Angela.

De la même manière il faut attendre l'épisode 16 de la saison 1 pour en apprendre plus sur Catherine Willows, enquêtrice judiciaire dans *CSI*, si l'on sait dès le pilote qu'elle a une petite fille, il faut attendre jusqu'à là pour savoir que la séparation d'avec son mari se passe mal, et c'est lui qui nous apprend qu'elle a été stripteaseuse et héroïne par le passé.

Il semble que deux phénomènes soient à l'origine d'un recul quant à la place de la vie privée des enquêteurs. D'abord les enquêteurs étant maintenant sur un pied d'égalité, il faut partager le temps d'antenne entre chaque, ce qui laisse moins de temps aux scénaristes pour un développement en profondeur. Ensuite, la plupart des séries retenues dans cette décennie viennent des États-Unis où il semble que le mélange entre vie privée et vie professionnelle soit moins bien accepté qu'en France et souvent considéré comme un manquement de professionnalisme. Ces différences culturelles, bien connues du monde managérial, sont influencées par les normes de communication propre à chaque

culture. Lors d'un séminaire à l'HEC de Liège⁸², Hermesse opère une distinction entre la perception du temps monochronique, chère aux américains, et celle polychronique, plus latine. Les premiers mettent un point d'honneur à planifier et prioriser leurs activités alors que les seconds peuvent mener plus facilement plusieurs tâches de front et accordent plus l'importance à la communication et au contact humain.

Enfin, leur vie privée semble poser plus de problèmes aux enquêteurs de ce millénaire qu'à Navarro ou Florent. L'agent Stabler ramène ses soucis à la maison et a constamment peur que ses enfants se fassent agresser ; quant à sa coéquipière, née d'un viol, elle dépasse souvent les limites, dans l'épisode pilote de *Law & order : special victims unit*, elle agresse verbalement une veuve à tel point que Stabler doit la faire sortir et s'excuser pour elle.

Plus dramatique, Patrick Jane s'est attiré les foudres d'un tueur en série, en l'insultant à la télévision, et l'on apprend dans le pilote de *The Mentalist* que John le Rouge s'est vengé en assassinant sa femme et sa fille.

Néanmoins, la gestion difficile des domaines professionnel et personnel, est plus vraisemblable que la vision optimiste des années quatre-vingt-dix et participe d'autant plus à l'humanisation du personnage, tout en nuances, forces et faiblesses.

2.1.2. Une prise en compte tardive de la victime

Au vu du développement précédent, il semble logique qu'à la même époque on prenne plus en compte la victime, tant la tendance est à l'humanisation du personnage. Ignorée jusqu'à la fin des années quatre-vingt, la victime commence à être prise en compte par les enquêteurs qui tentent de la faire témoigner ou de la protéger. Déjà dans *Hunter*, McCall tente de faire témoigner une femme battue et se propose de l'héberger en attendant le procès.

⁸² A. HERMESSE, *Les différences interculturelles : Source de tensions dans le monde des affaires*, fiche réalisée dans le cadre du séminaire Échange de pratiques, Management Interculturel, HEC, ULG, 2005.

Navarro, conformément à son rôle de série pionnière, montre un intérêt important du commissaire envers certaines victimes ; dans le second épisode, il héberge un enfant chez lui et est prêt à laisser partir un assassin, si la mère qu'il a enlevée

est saine et sauve. La décennie annoncée fait pourtant moins de cas des victimes, si ce n'est dans le commissariat de proximité de *PJ*, néanmoins si Fournier accorde tant d'attention au vieil homme agressé et à la régularisation de sa nièce, c'est parce que celle-ci ne lui est pas indifférent.

La belle vietnamienne lui raconte son exil, la mort de son bébé dans un camp de réfugié, et se fait finalement expulser du pays à la fin de l'épisode 4 ; Fournier la retrouve, se sent responsable de son expulsion et ne se le « pardonnera jamais ».

La véritable innovation consiste en la création du spin-off⁸³ de *Law & Order* présentant des enquêtes de « l'unité spéciale pour les victimes » en l'an deux-mille. Les victimes prennent désormais tellement de place qu'elles ont le droit à une série qui leur est consacrée ! Les autres suivront rapidement, comme l'enquêtrice de *Cold Case* qui pense d'abord à la victime ; elle regarde sa photo et l'imagine dans la foule, lorsqu'elle arrête le suspect.

Dans *Profilage*, la criminologue utilise la victimologie pour mettre les policiers sur la piste d'un suspect et dans *Police District*, Nadine outrepassa les droits de la garde à vue pour amener femme et enfants dans la cellule du mari. Dans le même ordre d'idées, Grissom conseille à Sidle de trouver un moyen de relâcher la pression dans *CSI*... mais celle-ci continue de parler à son « amie comateuse » et s'insurge contre la Justice lorsqu'elle apprend que son agresseur étant mineur, il sera vite relâché. Enfin, Willows dit tout lorsque, essayant de remonter le moral d'une nouvelle recrue, elle lui parle de l'attrait de son travail : « *Les autres enquêteurs passent leur temps à débusquer le mensonge, nous nous élucidons, on apaise les esprits, et pour les victimes c'est essentiel.* »

⁸³ De l'anglais, série dérivée.

2.2. L'abandon du flair pour la science

2.2.1. *La place de l'expert*

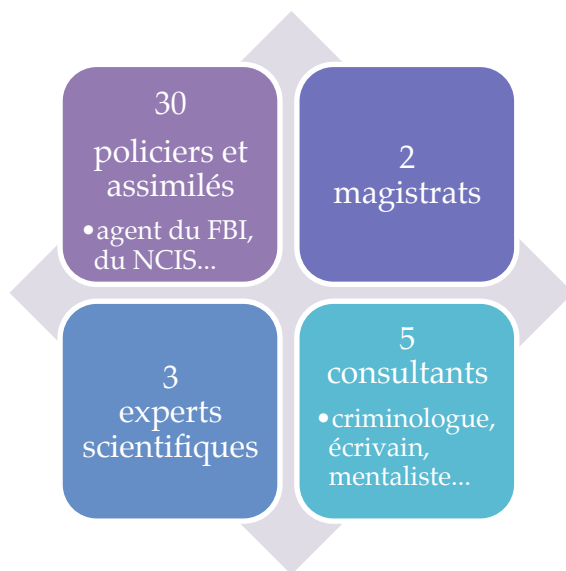
En premier lieu il convient d'expliciter nos critères de classement concernant le genre et le nombre des personnages enquêteurs. Lorsque les différentes personnalités et approches d'enquêtes des personnages principaux d'une série amènent des représentations différentes de la déviance, nous avons pris en compte leur genre. Cependant, certains personnages fonctionnent davantage comme des duos ou des groupes et constitue ainsi un même personnage de par leur similarité ou complémentarité. En effet, selon Sarah Sepulchre⁸⁴, un groupe peut constituer un « héros multiple » lorsque les intrigues rassemblent tous les personnages. Ainsi notre classification s'est effectuée de la manière suivante.

Le genre masculin ou féminin a été retenu malgré un fonctionnement en duo (Olivia Benson et Elliott Stabler) ou encore au sein d'un groupe (Patrick Jane et Teresa Lisbon) lorsque la méthode, la profession ou la motivation des enquêteurs diffèrent. Ensuite, bien que faisant en général partie d'un groupe, certains enquêteurs travaillent en duo (Starsky et Hutch, Rita Lance et Chris Lorenzo) et sont plus mis en avant dans la série que les éventuels personnages secondaires. Les deux personnes doivent être similaires ; la complémentarité des personnages apportant souvent des méthodes et points de vue différents, ils sont alors considérés comme des personnages séparés.

Enfin, un groupe d'enquêteur est qualifié comme tel lorsqu'il fonctionne comme une entité ; les différents enquêteurs se partagent alors le temps de l'épisode de manière équitable, chacun fait avancer l'enquête à sa manière, ils ont besoin l'un de l'autre. Dans cette conception, « 1 expert » peut être un groupe constitué de 5 personnes comme celui de *CSI : crime scène investigation*, et « 1 policier » peut comporter deux personnes ou tout un commissariat, c'est le cas de *PJ*. De cette façon, les 31 séries de l'échantillon comportent 40 personnages menant des enquêtes criminelles comme le montre le schéma

⁸⁴ S. Sepulchre, *op. cit.*

suivant – 22 enquêteurs (hommes seuls et duos masculins), 10 enquêtrices, 2 duos mixtes et 6 groupes



Tout d'abord, notons l'apparition de l'enquêtrice en 1986, avec Jessica Fletcher. Depuis l'auteure de romans policiers se faisant l'adjointe de « réels » enquêteurs pour résoudre une affaire criminelle, les femmes n'ont cessé d'être au premier plan dans les séries policières. *Julie Lescaut*, *Une femme d'honneur*, mais aussi *Profiler* dans les années quatre-vingt-dix, puis *Cold Case* et *Profilage* dans les années deux-mille, font d'une femme leur personnage principal.

Dans la dernière décennie, il n'est pas non plus rare de voir une enquêtrice partager l'affiche avec un homme, comme c'est le cas dans *Law & Order : special victims unit*, *Bones*, *The Mentalist* et *Castle*. Auparavant il existait bien quelques duos mixtes (dans *Hunter* et *Silk Stalkings*) mais les personnages n'étant pas tellement différents, nous n'avons pas jugé utile de les séparer. Ici les femmes amènent une méthode particulière, comme la criminologue de *Profilage* ; ou font preuve d'une sensibilité faisant défaut à leurs homologues masculins, comme Lily Rush rendant justice aux victimes de crimes non élucidés ou l'héroïne de *Profiler* pensant en images.

Une lecture rapide verrait comme « positive » l'arrivée d'une femme enquêteur, en ce qui concerne la parité homme-femme, néanmoins les stéréotypes

persistent dans les années quatre-vingt-dix et Sam Waters n'est utile au FBI que parce qu'elle possède des facultés extraordinaires. En attestent les propos de son collègue masculin, Malone : « *Elle a un don fantastique un esprit comme le sien, on en a trop besoin pour la laisser tranquille* » ; de même que la reconstitution des scènes de crime à travers l'œil de la profileuse, qui font penser à des visions. Pourtant si l'on en croit l'enquêtrice qui s'adresse à la légiste, il n'y a rien de paranormal dans sa manière de faire : « *Il n'y a aucun truc bien sûr, j'étudie chaque expertise des légistes, j'essaie de savoir ce que les victimes faisaient, ce qu'elles vivaient et ressentaient. J'ai tendance à penser en images, alors j'ai une sorte de photo qui apparaît.* ». De la même façon, Julie Lescaut a l'air d'une femme indépendante ; elle est mère de famille et commissaire de police, elle est aussi libérée puisqu'elle entretient des liaisons avec deux hommes différents dans les épisodes visionnés. Paradoxalement, elle est prête à abandonner sa carrière pour récupérer son époux car « *Ce qui compte avant tout, c'est nous* » ; mettant ainsi en avant des valeurs plus conservatrices.

En ce qui concerne le nombre, le profil type de l'enquêteur a évolué, nous l'avons vu, le policier comme personnage central des années soixante et soixante-dix a laissé la place au commissariat dans les années quatre-vingt-dix. Auparavant, le flair du policier passait même avant la science ; c'est le cas lorsque *L'Homme de Fer* critique les conclusions du légiste.

La victime est morte par noyade mais il réfute le suicide : « *Je refuse des assertions basées uniquement sur l'examen du cadavre* », expliquant que l'autopsie ne peut pas révéler les circonstances du crime et que la victime aurait pu être poussée ou maintenue sous l'eau. La primauté du flair s'affirme également face à la technologie, pour le détective d'Intertect qui démissionne dans l'épisode 19 de *Mannix* pour éviter un client « *Un problème avec vos ordinateurs : ils n'ont pas d'odorat, et Karmalis a une odeur spéciale* ». Il enquête finalement sur la même affaire, pour le compte d'un autre client et taquine son patron lorsqu'ils se retrouvent sur la même piste : « *Votre ordinateur n'avait pas la réponse ?* ». L'enquête repose donc sur les capacités de déduction de l'enquêteur, ce qui explique son lent déroulement – les épisodes durent entre 50 et quatre-vingt-dix minutes en moyenne – cela laisse le temps aux scénaristes de poser l'intrigue et de parsemer des indices ; puisque « *Dans ce genre d'enquête, ce sont souvent des*

détails apparemment sans importance, qui nous aident le plus » dit l'inspecteur Bourrel.

Le groupe qui caractérise les années deux-mille semble a contrario délaissé l'intuition, même si une vision de l'enquêteur proche des décennies précédentes subsiste dans certaines séries, avec l'enquêtrice de *Cold Case* ou le commissariat de *Police District*. Cependant deux nouvelles tendances font leur apparition, le groupe d'intervention spécifique et l'arrivée d'un consultant ou d'un expert scientifique dans une équipe de police classique. Le groupe d'intervention spécifique se focalise sur un public ou une manière de travailler.

Ainsi le duo Benson-Stabler ne s'occupe que des affaires à caractère sexuel, ils apparaissent en ce sens spécialistes dans leur domaine et donc plus à même qu'un enquêteur lambda de gérer ce type d'enquête. De la même manière l'équipe du NCIS s'occupe d'investigations criminelles touchant à la marine, ils sont alors au courant des voies hiérarchiques et là encore spécialistes en leur domaine – ils surpassent d'ailleurs le FBI et la CIA sur une affaire.

Si elle apparaît peu dans les épisodes sélectionnés, il est intéressant de noter que le NCIS possède sa propre scientifique en la personne d'Abby ; spécialisée en à peu près tout, elle pirate des ordinateurs, effectue des analyses et communique avec le légiste.

Ensuite, la manière de travailler peut être ce qui définit le groupe, comme c'est le cas pour les enquêteurs de *Criminal Minds* ou de *CSI : crime scene investigation*. Le déroulement de l'enquête est juxtaposé d'un épisode à l'autre, seuls les crimes, victimes et auteurs varient. Dans la première série, l'équipe monte à bord de son jet privé pour rejoindre le ou les lieux du crime où les attendent l'équipe de police locale, sur place ils se séparent, certains allant sur le dernier lieu du crime, d'autres restant au commissariat pour se familiariser avec le dossier et les impressions des policiers. Puis, ils établissent un profil psychologique qu'ils distribuent aux agents et finissent par arrêter ou abattre le suspect lors d'une intervention musclée. Là encore il est intéressant de noter que tous sont experts en leur domaine, l'agent Morgan est expert en crime obsessionnel ; arrêtée pour avoir piraté le FBI, l'agent Garcia est devenue leur analyste informatique ; enfin le plus jeune de l'équipe, le Dr Reid est un

surdoué possédant trois doctorats, capable de lire un livre à une vitesse record. En ce qui concerne la police scientifique de Las Vegas, l'enquête repose principalement en la collecte et l'analyse de preuves en laboratoire, amenant à l'interrogatoire de témoins ou suspects. Nous ne nous attarderons pas ici sur la structure narrative déclinée à l'infini, qui est longuement développée dans la recherche de Laurence Doury⁸⁵ portant sur la transformation du fond et de la forme de la série policière. Comme l'explique le titre français, l'équipe de *CSI...* sont des *Experts*, la série a fait l'unanimité et a donc été à l'origine de deux spin-offs identiques si ce n'est pas la ville où se déroule l'enquête et la constitution de l'équipe. Ainsi, la spécialisation, l'expertisation est reine et il semblerait que le policier classique ne suffise plus tant il est devenu rare de trouver une série policière sans expert en quelque matière que ce soit.

C'est d'ailleurs ce que confirme la seconde tendance relative à l'évolution du groupe depuis les années deux-mille, puisqu'il s'agit de l'intégration d'un consultant à une équipe de police. De l'anthropologue judiciaire de *Bones* au romancier à succès de *Castle*, tous sont invités à résoudre des enquêtes criminelles en faisant équipe avec la police – ou dans le cas de Temperance Brennan, du FBI. Chacun possède des capacités qui feraient défaut au policier, « Bones » comme son équipier la surnomme, peut identifier une victime à partir de son squelette mais également découvrir les causes de sa mort, ou le lieu du crime. L'équipier de Lisbon, héros de *The Mentalist*, est le nouveau Sherlock Holmes, le temps de se servir un thé et il est capable de dire à son hôte la couleur qu'elle préfère, le sport qu'elle n'aime pas, la destination qu'elle a toujours rêvé de visiter ou l'état de sa relation avec son époux.

La criminologue de *Profilage* a mis du temps à s'intégrer – dans les épisodes visionnés, le lieutenant Perrac critique ses méthodes et doute de son efficacité – cependant il est indéniable qu'elle arrive à reconstituer une histoire qui échappait aux enquêteurs. Contrairement à ses collègues qui croient l'affaire

⁸⁵ Cf. le mémoire de recherche de master 2 de L. DOURY, *Le mal dans la série télévisée policière CSI (Les Experts) : quand le criminel devient une personne ordinaire*, Sciences de l'information et de la communication, Université Jean Moulin de Lyon, 2006.

terminée, elle comprend qu'une jeune mère souffre de dépression post-partum et retrouve l'enfant qu'elle a abandonné. De la même façon, les policiers ne soupçonnent pas la mère de la victime, puisqu'elle n'a apparemment pas de mobile pour supprimer sa propre fille ; seule Chloé comprend – il faut au moins un diplôme de psychologie pour y penser – que la mère préférerait la fille qu'elle a abandonnée plutôt que celle qu'elle a élevée, qui était née de la prostitution. Contrairement aux autres, le héros de *Castle* ne semble pas avoir de qualités nécessaires au bon déroulement d'une enquête – au contraire il propose des théories fantaisistes et a tendance à ne pas suivre les règles.

Si la présence de l'écrivain est nécessaire dans le pilote de *Castle* puisqu'un tueur s'inspire de ses livres pour commettre des meurtres en série, elle ne l'est plus dans les épisodes suivants. En effet, millionnaire et romancier à succès, Richard Castle a beaucoup de relations mais manque d'inspiration ; c'est pourquoi son ami le maire de la ville de New-York impose sa présence au lieutenant Kate Beckett, qui inspire à l'écrivain sa nouvelle héroïne. Castle n'est pas spécialiste mais sait s'entourer, il demande par exemple de l'aide à un cambrioleur l'ayant déjà aidé pour l'écriture d'un roman ou fait entrer *Beckett* dans une soirée privée pour les besoins de l'enquête.

Enfin, il est temps d'analyser la diminution, au changement de millénaire, du nombre de criminels à l'origine de multiples crimes. Cette diminution du tueur en série notamment semble mettre l'accent sur l'efficacité des forces de police, les criminels étant arrêtés avant d'avoir l'occasion de commettre un autre crime. Les séries des années deux-mille véhiculeraient-elles alors une image plus positive de la Justice et des forces de police ? Les rares exemples de crimes en série que l'on peut voir à cette période, semblent nuancer ce propos.

Ce n'est pas tant la police qui est mise à l'honneur dans *NCIS*, ni la collaboration des différents services – puisque l'agent Gibbs n'hésite pas à subtiliser le corps d'une victime censée « appartenir » au FBI – mais bien les qualités de ce service d'enquête criminelle militaire, rattaché à la Marine. En effet l'équipe du NCIS déjoue un attentat terroriste dans l'avion présidentiel, là où toutes les autres agences ont échoué (le FBI et plus particulièrement la CIA, ayant détaché des agents censés protéger le Président).

De la même façon, aussitôt mis sur l'affaire, le département d'étude du comportement du FBI arrête un duo de tueurs en série responsables de quatre meurtres, dans l'épisode 6 de *Criminal Minds*. Non seulement les différentes équipes de police n'ont pas de pistes, mais en plus elles n'ont pas communiqué suffisamment tôt entre elles, ne s'apercevant d'un lien entre leurs affaires qu'au cinquième enlèvement. Ces séries mettent différemment l'accent sur l'efficacité des services spécialisés. Le NCIS peut déjouer un attentat terroriste là où les services secrets ne s'en doutaient pas, le département de l'étude du comportement du FBI peut arrêter un tueur en série là où les policiers échouaient.

La série *Dexter* peut être vue comme l'exception confirmant la règle. Elle met en scène l'anti-héros Dexter Morgan, présenté dès le début comme un psychopathe ne ressentant aucune émotion, et assouvissant ses pulsions meurtrières depuis l'enfance. Expert auprès de la police de Miami, il est aussi un habile tueur en série utilisant son « don » pour se débarrasser d'autres criminels. Pire encore, c'est son père adoptif, policier médaillé, qui lui conseille d'utiliser ses pulsions contre les « mauvaises personnes » et lui apprend toutes les techniques pour éviter de se faire prendre. Non seulement ce personnage assassine des personnes sans éveiller le moindre soupçon chez ses collègues, mais en plus il se fait entraîner par un policier afin de leur échapper, cette série ne transmet donc pas vraiment une image flatteuse des forces de l'ordre...

Néanmoins, analysée sous un autre angle, la série met l'accent sur une dérive de notre société où l'aspect scientifique domine. Lorsque la science est placée au dessus de tout, que la preuve est reine, cela laisse peu de place à l'intuition. Pourtant les erreurs judiciaires existent – les scénarios de *Cold Case* en fourmillent, et l'enquêtrice se fait redresseuse de torts – et les preuves peuvent être manipulées (Dexter ne s'en prive pas). En délaissant le flair, l'intuition, et les capacités de déduction de l'enquêteur au profit de la science et de ses preuves, la police de Miami passe à côté du tueur en série le plus prolifique de la côte Est – seul le sergent Doakes que personne n'écoute, lui prête de mauvaises intentions.

Pour les juges peut-être plus que pour la communauté scientifique, la preuve ne ment pas. Pourtant, le rôle et la validité de l'expertise sont sans cesse remis en cause et ce avant l'avènement de la criminologie ; la monomanie théorisée par Esquirol, a soulevé de nombreuses questions concernant la responsabilité de l'individu et le rôle de l'expert psychiatre auprès des magistrats.

Les difficultés du rapport entre juge et expert sont multiples, il y a d'abord un problème de communication ; les médecins parlent en terme de folie, les juges en termes de responsabilité. Ensuite, le diagnostic du psychiatre ne doit porter que sur son domaine d'expertise, s'il fournit des éléments décisifs, il ne doit pas juger à la place des magistrats. Le débat sur l'expertise n'est pas nouveau, mais l'étude de Cartuyvels & al. portant sur la Défense Sociale⁸⁶ le réactualise en donnant une place importante au rapport entre juges et experts psychiatres. Conscients du problème de vieillissement et de la sélection des experts, les auteurs abordent la question de leur autonomie et de la valeur du rapport. Les magistrats attendent de celui-ci une réponse quant à l'orientation de l'inculpé, certains préfèrent une réponse claire, comportant le moins de nuances possibles – là encore le langage spécialisé et sa vulgarisation pose problème ; enfin, d'autres multiplient les expertises, ce qui laisse planer des doutes quant à leur validité.

En ce qui concerne les notions de vérité scientifique et de preuve absolue, Demeurisse s'intéresse à leur évolution au cours de l'Histoire de France. Il se penche sur les expertises médico-légales entourant la mort de Napoléon, et le fils supposé de Louis XVI, en considérant que « *Les vérités scientifiques qui [...] ne visent qu'une part des usages sociaux de la notion de vérité [...], apparaissent plurielles, historiquement et socialement situées, provisoires.* ».⁸⁷

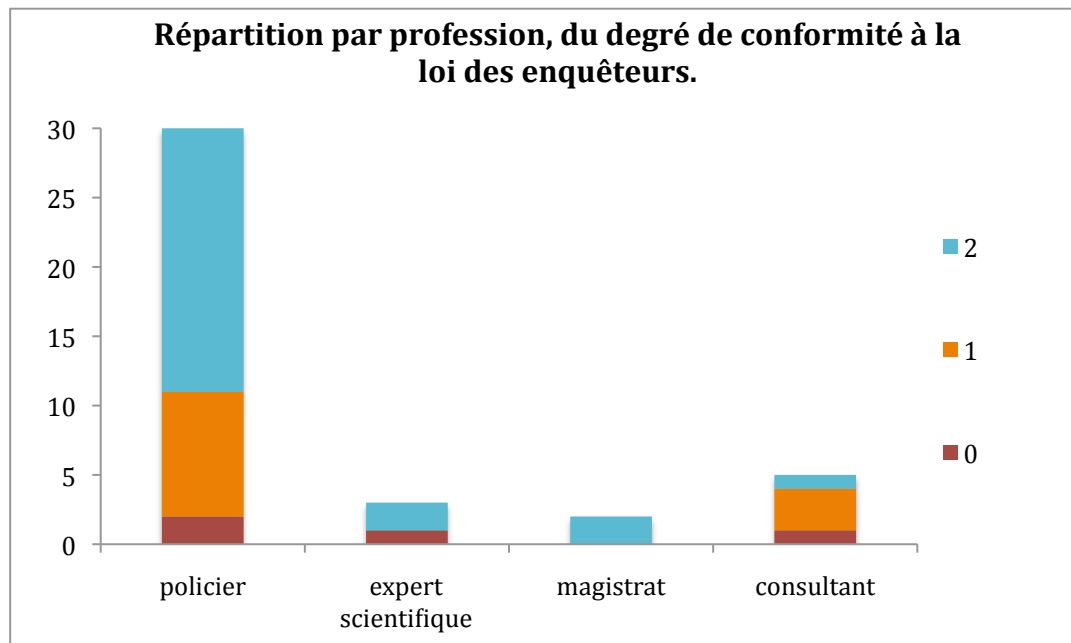
⁸⁶ Y. CARTUYVELS, B. CHAMPETIER et A. WYVEKENS, *Soigner ou punir ? Un regard critique sur la défense sociale en Belgique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, pp. 41-103.

⁸⁷ J. DEMEURISSE, Expertise scientifique, histoire et preuve, in *Questions de communication* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 12 juin 2015. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7073>

2.2.2. *L'incidence de la profession sur le rapport à la loi*

Nous avons vu la répartition des 40 enquêteurs de notre échantillon en fonction de leur profession mais celle-ci a-t-elle une influence sur leur méthode de travail ? Pour le savoir, nous avons tenté de définir le degré de conformité à la loi, applicable à chaque enquêteur. Les résultats auraient pu être plus nuancés en utilisant une échelle de 0 à 5 ou de 0 à 10 mais nous avons préféré utiliser un codage simple, plus facilement analysable. L'enquêteur obtient 0 lorsqu'il enfreint la loi au cours de son enquête – s'il pénètre par effraction, agresse un suspect, ou... est un tueur en série. Le commissaire Navarro entre dans cette catégorie puisqu'il malmène physiquement et oralement la copine d'un suspect, et dépose son arme à un policier corrompu pour qu'il mette fin à ses jours. À l'inverse, lorsqu'il met un point d'honneur à respecter les règles et suivre la procédure, l'enquêteur obtient un 2, c'est le cas par exemple de Teresa Lisbon ou de l'équipe de *Criminal Minds*, qui respectent la procédure et la hiérarchie.

La note intermédiaire est réservée à ceux qui n'entrent pas dans les catégories précédentes, ceux qui franchissent parfois les limites mais restent le plus souvent dans la légalité. Starsky & Hutch aiment désobéir aux ordres – ils ignorent un appel radio de leur supérieur – et de manière générale faire les choses à leur façon – ce qui implique souvent de « bousculer » leurs indics et de rouler à toute allure. L'enquêteur peut également se voir attribuer la note de 1 comme moyenne, si le rapport à la loi dépend des épisodes ou des personnages (lorsqu'ils constituent un même enquêteur dans notre classification). Le commissariat de *Police District* aurait mérité la note de 2, Frane est décrite comme une personne motivée par « *le règlement, rien que le règlement* », le commandant Rivière insiste pour recevoir des rapports écrits et de manière générale toute l'équipe critique les bavures de la brigade anti-criminalité. Cependant un personnage fait chuter la moyenne du groupe, Norbert, que son équipière soupçonne – lui même l'avouera à demi-mot – de recel d'objets volés. Le classement ainsi effectué est récapitulé dans le graphique ci-après.



Il est facile de voir qu'environ un tiers des policiers prend des libertés par rapport à la loi. Il s'agit principalement du policier des années soixante-dix et quatre-vingt, à l'instar du héros de *Kojak* qui laisse un cambrioleur filer à l'anglaise, parce qu'il n'est pas aussi nuisible que Pacman, le tueur à gage qu'il a aidé à arrêter. Le duo de *Hunter* traque les criminels à n'importe quel prix, ils interprètent la loi selon leur bon vouloir – par exemple lorsqu'ils perquisitionnent un garage, qu'ils réduisent à un abri ou *carport*, et imaginent un prétexte à donner au juge (une fuite de liquide d'un véhicule entraînant un risque d'explosion). Le policier des années quatre-vingt-dix bafoue lui aussi la loi et la procédure pénales, mais le plus souvent, il est alors montré du doigt comme un « mauvais flic ». C'est le cas de Trémois qui ne devrait pas être flic selon les propos de Julie Lescaut, ou de Coulomb qui n'est « *pas un flic mais un tueur* » pour Navarro. Les magistrats apparus à la même époque respectent la loi, même si le juge des *Cordier* se permet de demander des services à son père, il lui rappelle également de suivre la procédure.

– Pierre Cordier : *Moi aussi je sais interpréter la loi !*

– Bruno Cordier : *Ah oui, c'est ce que tu dis quand tu la détournes...*

Marquant l'avènement du spécialiste, les années deux-mille sont aussi un tournant en ce qui concerne le rapport à la loi. Les policiers n'ont plus besoin de

détourner la loi puisqu'il ont des preuves. Cela explique pourquoi les scientifiques obtiennent également la note maximale (exception faite du tueur en série de *Dexter*), la rigueur scientifique allant de pair avec le respect des normes et de la procédure. En ce qui concerne l'efficacité des sciences humaines, on reconnaît l'utilité d'une telle démarche dans la résolution d'une enquête de police. Néanmoins l'opposition des sciences « dures » aux sciences humaines et sociales persiste en ce qui concerne le rapport à la loi.

En effet, l'arrivée des consultants entraîne une augmentation des écarts à la loi : St-Laurent vole la plaque de Pérac et procède à une perquisition illégale, elle fait également irruption en salle d'interrogatoire ; Richard Castle entre lui aussi par effraction, aidé d'un cambrioleur ; Patrick Jane est mis à pied car ses révélations abruptes ont poussé une femme à tuer son mari ; et la liste est encore longue. Bien qu'il s'agisse là aussi de spécialistes, leur domaine n'est pas, à proprement parler, scientifique ; il peuvent appartenir aux sciences humaines – comme la criminologue de *Profilage* ou Patrick Jane qui utilise son sens de l'observation et sa connaissance de la psychologie (à la manière du Dr Lightman de la série québécoise *Lie to me*). Dans les autres cas, les consultants appartiennent à des disciplines diverses, allant de la littérature (avec deux écrivains de romans noirs) à un « duo explosif » – Fulton utilise une métaphore chimique pour décrire Sinclair et Wilde : « Prenez deux produits relativement peu dangereux, disons du nitrate et de la glycérine. Mêler ces produits et vous allez obtenir une combinaison explosive. Du nitrate, de la glycérine et je n'aurais qu'à amorcer ! ».

CHAPITRE 3.

Conclusions analytiques

2.1. Trilby et Costume trois pièces

Les années soixante s'inspirent des films et romans à suspens pour créer leurs univers et il suffit d'observer la tenue de l'enquêteur pour conclure que celui-ci est conforme en tout point à l'archétype du policier de l'époque. Les enquêteurs portent un costume, souvent associé à une cravate ou un nœud papillon ; tenue parfois surmontée d'un chapeau – les gangsters arborent un fedora, les policiers leur trilby – et même agrémentée d'une pipe pour le héros de Simenon. L'enquêteur des années soixante utilise son intuition pour attraper le coupable, mais il s'intéresse également aux motivations de l'assassin, du voleur. Directement tiré des romans noirs, le scénario des *Enquêtes du commissaire Maigret*, offre une véritable fresque sociale⁸⁸ avec une préférence pour les milieux ouvriers. L'autre série française de notre échantillon suit ce modèle et l'on suit les personnages jusqu'aux Beaux-Arts. Il est d'ailleurs amusant de constater que les enquêteurs ne se sentent pas tout à fait à l'aise face à de l'art abstrait qu'ils ne comprennent pas.

De la même façon, le second épisode d' *Ironside* plonge le téléspectateur dans un univers psychédélique, cher aux *sixties*. L'attachement porté aux changements sociaux transcende les décors et vient nuancer les personnages criminels ; en témoignent les théories marxistes de la déviance identifiées dans le premier chapitre de cette analyse. Les criminels ne sont pas foncièrement mauvais – ils sont donc qualifiés de manière plutôt neutre – puisqu'ils commettent un crime sous une impulsion, ou suite à un mauvais choix. Les raisons varient mais sont souvent extérieures aux individus, parce qu'ils ne sont pas assez éduqués

⁸⁸ E. GADIOLLET, *Le polar : un genre littéraire parmi les autres ? Autopsie d'un genre à travers l'étude de ses lecteurs*, Diplôme de Sciences Politiques, section « politique et communication », Université Lyon 2, 2007, pp. 15-16.

pour Dacier, parce qu'ils n'ont pas eu la vie facile ou subissent une domination de classe pour Maigret.

Cet intérêt pour le parcours du criminel prend racine dans les Trente Glorieuses, un contexte de prospérité économique où – si l'on en croit Melossi – la population est plus indulgente vis-à-vis de celui qui sort des rangs.

C'est l'époque de la théorie de la réaction sociale qui attire l'attention sur l'étiquetage effectué par le système pénal. Or, dans un contexte de lutte contre la ségrégation raciale, la stigmatisation n'est plus à démontrer puisque les citoyens américains en sont témoins. En France, la population montre elle aussi son mécontentement ; face aux pratiques du général Massu, elle s'insurge du traitement inhumain infligé aux algériens, avant de descendre dans les rues à la fin de la décennie. Suite au baby-boom d'après guerre, la population française a rajeuni et remet en cause les valeurs traditionnelles ; le célèbre slogan de Mai 68 « *Il est interdit d'interdire* » reflète, au delà de la libéralisation des mœurs, les opinions de la jeunesse quant à l'autorité, devenue insupportable.

Pas étonnant alors que la décennie accorde du crédit aux théories critiques et s'intéresse aux institutions qu'elle juge productrices d'inégalités – les « entrepreneurs de morale » en des termes beckeriens.

De nombreux universitaires préconisent ainsi un recours minimal à la répression, qui serait un moyen supplémentaire de contrôle de la population.

2.2. 1970 -1985: La crise en action

2.2.1. Meurtres sur commande

Dès le début des années soixante-dix, la crise économique faisant suite au choc pétrolier change la donne, en entraînant un fort taux de chômage et une inflation chronique. On observe un durcissement de la Justice sous Nixon qui considère la vente et la consommation de drogue comme un fléau, qu'il désigne comme « ennemi public numéro 1 » de l'Amérique ; signant le début de l'incarcération de masse qui atteindra son apogée dans les années deux-mille.

Si l'effet du durcissement et de l'allongement des peines est avéré, certains auteurs y voient également une reproduction de la ségrégation raciale ; bien

que Nixon promeuve la discrimination positive, l'inégalité est historiquement ancrée aux Etats-Unis et les lois la renforçant, perdurent jusqu'au milieu des années soixante. Le sociologue américain Garfinkel arrive à de telles conclusions vingt ans plus tôt, suite à sa recherche portant sur des dossiers judiciaires d'homicides, dans les années trente et quarante.⁸⁹ Fondateur de l'ethnométhodologie, il opère une catégorisation des jugements en fonction de l'origine ethnique de la victime et de l'accusé. En raison des lois Jim Crow, les juges appartiennent tous à la majorité blanche et selon l'étude de Garfinkel jugent avec une « raison tribale » à défaut d'une raison cartésienne.

Ils sont alors indignés moralement lorsqu'un noir tue un blanc, ce qui entraîne des peines plus sévères (souvent la mort). De cette façon, l'apparente surcriminalité des Afro-Américains est le résultat d'un travail pénal qui reproduit le discours social ambiant sur fond d'inégalité raciale.

Dans un tel contexte, il est facile de comprendre le tournant observé dans les séries policières des années soixante-dix : le criminel y est violent et sans pitié – souvent qualifié de monstre – il n'est intéressé que par l'argent et méprise la vie humaine – la figure du tueur à gage prédomine. La justice commence elle aussi à être critiquée, cette fois parce qu'elle laisserait trop de coupables en liberté (comme le laisse entendre le juge dans *The Persuaders* !). Il faut se rappeler qu'en période de crise, l'unité sociale est primordiale et le déviant est perçu comme une menace ; se développe alors une panique morale relayée par les médias. La population et les Institutions, adoptent une réaction disproportionnée au problème posé par une pratique ou un groupe de personnes jugés déviants – comme c'est le cas aux États-Unis vis-à-vis de la consommation de drogues. La criminologie ne fait pas exception et se détourne du crime et de l'individu criminel pour s'intéresser à la prévention. Les « criminologies of the self » telles que définies par Garland⁹⁰ mettent un point d'honneur à diminuer les risques de victimisation et privilégient des politiques criminelles basées sur la neutralisation plutôt que la réhabilitation. Les policiers de séries télévisées ne

⁸⁹ H. GARFINKEL, « Research Note on Inter- and Intra-Racial Homicides », cité in F. BRION, *op. cit.*

⁹⁰ H. GARLAND, « The Limits of the Sovereign State », cité in D. Melossi, *op. cit.*, pp. 208-210.

font pas exception, et n'hésitent plus à faire de régulières entorses à la loi pour arrêter les criminels (perquisition illégale dans *Hunter*, courses poursuites dans *Starsky & Hutch*, etc.).

2.2.2. *L'avènement du tueur en série*

À contexte similaire, représentation analogue ; la crise économique perdure dans les années quatre-vingt et le criminel est toujours représenté comme violent, son personnage est peu développé et n'éprouve aucun remords. En France, Mitterrand espère redresser la situation économique – et satisfaire son électorat majoritairement ouvrier – en relançant la consommation par le biais de mesures sociales. Face à l'échec d'une telle politique, la France adopte une politique de rigueur et s'encre dans le modèle libéral ; la population se tourne alors – pour la première fois depuis sa création en 1972 – vers le Front National qui pose l'immigration comme origine de tous les maux du pays, du chômage à l'insécurité.

L'époque signe aussi l'avènement d'une nouvelle pénologie centrée sur le contrôle des individus à risque plutôt que la punition et le traitement des détenus ; après tout, Martinson a montré dans son célèbre article « Nothings Works »⁹¹ l'inefficacité des méthodes de traitement de la délinquance. Les institutions étatiques ne parlent plus de personnes mais d'individus à risque et de probabilités statistiques, l'État social laissant la place à un État où la sécurité est menacée et doit être à tout prix préservée.⁹² Pour ce faire, et grâce à ses nouveaux outils censés dépasser le chiffre noir⁹³, la justice actuarielle remet au goût du jour l'illusion positiviste ; elle met ainsi un point d'honneur à identifier les *High Risk Offenders* qu'il s'agira de neutraliser.

D'une manière paradoxale, on abandonne l'idéal réhabilitatif, l'objectif de traitement, mais l'on considère néanmoins une origine pathologique de la

⁹¹ R. MARTINSON, « Nothings Works », cité in F. Brion, *op. cit.*

⁹² P. MARY, Pénalité et gestion des risques : vers une justice « actuarielle » en Europe ?, *Déviance et Société*, 2001, vol. 25, n°1, pp. 33-51.

⁹³ I.e. les enquêtes de victimisation et les questionnaires de délinquance auto-rapportée, qui sont critiqués dans l'ouvrage de D. Melossi, *op. cit.*, pp. 211-214.

déviance ; certains auteurs allant jusqu'à relancer l'idée d'une origine génétique de la violence, parmi d'autres facteurs supposés influencer le comportement criminel.⁹⁴ De cette manière, le modèle type du criminel des années quatre-vingt, passe du pôle instrumental à l'impulsif, le tueur à gage devient tueur en série. L'appât du gain présenté comme principale motivation du criminel au début de la crise, apparaît maintenant secondaire ; que l'on regarde du côté du mobile ou de la qualification des criminels, c'est désormais la pathologie qui pousse au crime : on tue par plaisir ou parce que l'on est fou.

Les années quatre-vingt voient également l'aggravation des tensions entre les deux grandes puissances. C'est la dernière phase de la guerre froide et les américains luttent contre « L'Empire du Mal » ; l'arrivée du républicain Ronald Reagan à la présidence des États-Unis signe un retour au conservatisme. Les séries policières montrent alors des policiers prêts à tout pour arrêter les « méchants », qu'ils fassent de petites entorses à la loi ou endossent le rôle de juge – parmi les deux épisodes d'*Hunter* personne n'est arrêté, deux hommes sont abattus, un autre meurt en tombant d'un toit. Le développement du personnage criminel n'est présent que pour accentuer son côté machiavélique, comme c'est le cas dans *Derrick*.

2.3. 1985-2000 : Focalisation sur l'humain

Parallèlement, certains films dénoncent – sur fond de science-fiction – une société totalitaire et des excès policiers, comme le kafkaïen *Brazil* de Terry Gilliam ou *Blade Runner*. L'insécurité étant le fléau de cette décennie, la société cherche des coupables et certaines séries télévisées annoncent ce qui s'accroît dans les années quatre-vingt-dix, puisqu'elles s'en prennent aux ministères de la Justice et de l'Intérieur. Déjà dans les années soixante-dix, un procureur assassine sa maîtresse enceinte et engage des tueurs pour détourner Starsky et Hutch de sa piste ; l'épisode pilote de *Navarro*, lui, évoque la corruption de la hiérarchie – le conseil de police couvre une bavure – qui transforme un policier en justicier. En effet, la France du milieu des années quatre-vingt se veut

⁹⁴ J. WILSON et R. HERRSTEIN, *Crime and Human Nature, Ibidem.*, p. 216.

multiculturelle et engagée ; des humoristes comme Les Inconnus ou Coluche – le mécontentement de ce dernier face à la politique de l'époque, le poussera d'ailleurs à se présenter à l'élection présidentielle – dénoncent les stéréotypes raciaux et la discrimination. C'est aussi l'époque de la création de SOS Racisme et des Restos du Cœur, la Société prend conscience de ses faiblesses et tente de rétablir un certain équilibre.

Dans les années quatre-vingt-dix, l'humour est toujours de mise pour aborder les problèmes sociaux tels que les difficultés d'intégration et le racisme, le duo comique Elie & Dieudonné prend la relève et fait sensation dans les foyers français. Au niveau européen, c'est l'heure des traités de Maastricht et d'Amsterdam, signant la libre circulation et une coopération accrue des États membres – qui passent de 10 à 15 en l'espace de neuf ans.

À l'échelle mondiale, les changements climatiques suscitent une prise de conscience accrue des problèmes environnementaux⁹⁵, c'est l'époque du Sommet de Rio et de la ratification du protocole de Kyoto. Français, Européen, Citoyen du Monde, les points de vue diffèrent pourtant la solidarité et l'ouverture priment. Mais l'ouverture au monde s'opère aussi via la révolution du numérique – avec la démocratisation du téléphone mobile et surtout d'Internet via le *World Wide Web* – ou l'accroissement du trafic aérien.

Néanmoins la mondialisation n'a pas que des bons côtés et la critique se fait vive, avec notamment le développement de l'altermondialisme ; les enjeux sont multiples : protéger l'environnement, empêcher l'américanisation de nos sociétés, se rebeller contre la dictature des organisations internationales (FMI, OMC) qui déséquilibrent la Justice sociale... La révolte sociale gronde et la fin de l'année 1995 connaît des manifestations d'une ampleur inégalée en France, depuis les révolutions estudiantine et ouvrière.⁹⁶ Secteurs public comme privé refusent le plan de réforme des retraites et de la sécurité sociale, proposé par le

⁹⁵ Depuis les années quatre-vingt, la population française se préoccupe davantage de la protection d'intérêts collectifs, comme l'a montré la recherche de F. Ocqueteau et C. Perez-Diaz, *op. cit.*

⁹⁶ S. HALIMI, *Les Nouveaux Chiens de garde*, Éditions Raisons d'agir, Paris, pp. 66-74.
<http://www.homme-moderne.org/societe/media/halimi/7ans.html>

gouvernement Juppé, et des millions de personnes se joignent au mouvement. Les grands penseurs de l'époque dénoncent également la domination du modèle libéral, Bourdieu en tête, se fait défenseur d'une « sociologie de gauche ».⁹⁷ Le modèle libéral et le capitalisme sont en crise, et amènent les populations à envisager des alternatives au système.

Nous l'avons vu, la critique de la société amorcée à la fin de la décennie précédente, s'accroît – notamment via les séries américaines, qui s'attachent à dépeindre les milieux policier et judiciaire de manière réaliste et souvent sombre – avec l'avènement des chaînes câblées, qui permettent aux réalisateurs d'échapper à la censure.⁹⁸ Certaines fictions, françaises elles, imputent la déviance à la structure sociale (l'évocation des ghettos urbains par le commissaire Lescaut). Elles prennent davantage en compte le parcours du criminel, dont la description est beaucoup plus humaine ; avec les enquêteurs de la PJ St Martin notamment, mais aussi l'équilibre entre les différents champs lexicaux utilisés pour qualifier l'auteur du crime.

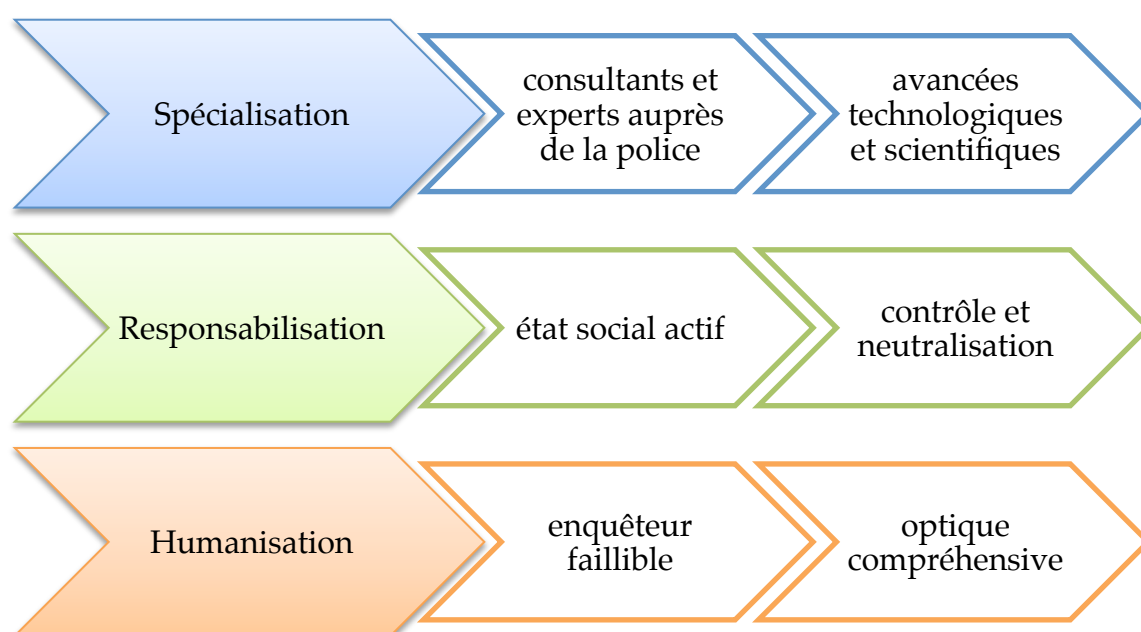
De plus, le portrait du déviant souligne souvent des problèmes de société, de l'immigration clandestine à la toxicomanie, jusqu'à une défaillance de la Justice avec la figure du justicier, censé rétablir l'ordre là où les instances étatiques ont échoué. Enfin, la vie privée des enquêteurs se dévoile, montrant des personnes ordinaires jonglant entre travail prenant et vie de famille ; ceux-ci apparaissent alors faillibles – de l'erreur judiciaire évoquée dans *Une femme d'honneur*, aux écarts à la loi des policiers. C'est l'apparition d'un enquêteur plus humain qui travaille au sein de son quartier et se rapproche de sa population, par un travail de terrain.

⁹⁷ A. FABER, Les fondements de la critique sociale chez Pierre Bourdieu et Luc Boltanski, in (dir.) O. KANE et E. GEORGE, *Où [en] est la critique en communication ?*, Actes du colloque international de l'Acfas, 2013, Montréal, Centre de recherches GRICIS, pp. 20-23. [En ligne]<http://www.archipel.uqam.ca/5568/1/faber.pdf> (lien valide le 13 août 2015)

⁹⁸ M. Boutet, *op. cit.*

2.4. Le règne du spécialiste

Les différents éléments analysés tout au long de cette étude, montrent trois axes principaux s'affirmant avec force, au cours de la dernière décennie étudiée. Ces tendances – schématisées ci-dessous – ne datent pas du nouveau millénaire, mais se sont renforcées auprès d'un contexte social, politico-économique et d'avancées technologiques, favorisant leur développement.



Notre échantillon est majoritairement composé de séries américaines, les États-Unis ayant été pionniers dans le renouvellement du genre, au cours de cette dernière décennie. Cela explique en partie, nous l'avons vu, le recul des informations d'ordre privé concernant les enquêteurs.

Cependant, ce phénomène peut également être attribué à la diminution du temps accordé à chacun, étant donné l'augmentation du nombre de personnages principaux.

Dans le sillon de la révolution technologique – mais aussi du développement des transports et de l'accélération de nos modes de vie en général –, les séries

télévisées policières empruntent un rythme plus soutenu, entremêlant désormais plusieurs enquêtes au sein d'un même épisode. L'enquêteur devient élément d'un groupe, la méthode scientifique tend à prédominer, les policiers s'octroient l'aide d'un spécialiste quelconque. Ces différentes transformations de la représentation télévisée de l'enquêteur, s'opèrent dans un contexte de scientification. Si l'on en croit le sociologue Beck, ce processus est lié au recul de la religion dans nos sociétés occidentales ; face au désenchantement qui s'en suit, la rationalité scientifique agit comme un rempart et rassure les individus.⁹⁹ Suivant l'exemple de *PJ*, les enquêteurs de *Police District* se séparent pour travailler sur plusieurs affaires ; mais c'est vraisemblablement l'arrivée de *CSI* qui change la donne, la série montre les techniciens de l'équipe de nuit débordés, car les criminels ne leur laissent aucun répit.

Ces derniers sont d'ailleurs à nouveau, rarement développés, la tendance étant au développement de l'enquête policière. Les épisodes montrent en détail l'analyse des scènes de crime puis des indices en laboratoire ; là où Columbo piégeait les suspects par manque de preuve, et Dacier ou Fletcher les faisait avouer.

Créé en 1998, l'utilisation du fichier national des empreintes génétiques, ne s'est véritablement développée que dans la fin de la décennie suivante. En 2011, un rapport de l'assemblée nationale préconise d'intégrer les « progrès techniques dans l'activité des forces de sécurité » et pose le développement d'une police scientifique comme priorité gouvernementale ; cela comprend le FNAEG mais également la vidéosurveillance.¹⁰⁰ Étant donné que l'atteinte aux libertés produites par le CCTV a été vivement critiquée – et que nombres d'études ont démontré son efficacité limitée dans la prévention de la délinquance (déplacement, requalification de l'espace...) – ¹⁰¹ ce rapport a jugé bon de se parler de « vidéoprotection ».

⁹⁹ J-F. CAUCHIE et H-O. HUBERT, La société du risque, d'Ulrich Beck : balises, in La Revue Nouvelle, Bruxelles, juillet-août 2002, n° 7-8, pp. 86-96.

¹⁰⁰ M. DIEFENBACHER, Rapport de l'Assemblée Nationale sur le projet de loi des finances pour 2011, n° 2857, Paris, octobre 2010, annexe 40, II.A.3.

¹⁰¹ Cours de Vincent Francis dans le cadre d'un TP de méthodologie qualitative, Document non publié, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-neuve, 2012.

Ainsi, ce n'est plus dans un but de contrôle des corps, mais pour protéger la société, que l'on préconise la neutralisation des déviants.

En Europe, le passage récent d'un État providence à un État social actif – pour des raisons économiques évidentes – se fait au détriment des formes d'intervention non punitives (insertion sociale, réhabilitation, éducation...).¹⁰²

En d'autres termes, la responsabilité auparavant considérée par ses deux pôles individuel et collectif, oublie désormais la part d'implication de la société dans le processus de création de la déviance. Les individus deviennent alors proactifs dans leur projet de réinsertion, en dépit d'un accès aux outils et ressources toujours, fortement inégalitaire.

Les objectifs de neutralisation et de contrôle, sont très visibles dans les séries provenant des États-Unis – modèle de libéralisme – qu'il s'agisse des jugements moraux des enquêteurs de *CSI*, des *perp walk*¹⁰³ de *Cold Case*, ou des méthodes expéditives de Rick Hunter. La responsabilisation et l'activation que nous avons liés à l'abandon de l'État Providence, ne sont encore que peu visibles dans les séries télévisées. Tout d'abord ces concepts font leurs débuts en Europe, ensuite ils s'appliquent majoritairement aux personnes détenues pour des crimes ou délits correctionnalisables. Ainsi la majorité d'assassins et de tueurs en série de notre échantillon ne se prête guère aux mesures alternatives, encourageant la proactivité.

En dépit de cet engouement pour la rapidité et la focalisation sur le déroulement de l'investigation criminelle, l'humanisation des personnages est au cœur des préoccupations des scénaristes. D'une part, la diminution de la part accordée à la vie familiale des enquêteurs est principalement quantitative ; la répétition de passages montrant Lescaut et ses filles, Navarro et Yolande, le repas post-résolution d'enquête des Cordier, ne sont que peu utiles à la compréhension du fonctionnement des enquêteurs et sont souvent répétitifs et plutôt cliché. À l'inverse, les informations parsemées au fil des épisodes sur

¹⁰² D. KAMINSKI et I. RAVIER, *Approche interdisciplinaire des pratiques criminologiques*, Document non publié. 2013, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-neuve.

¹⁰³ Terme anglophone qui désigne la pratique consistant à faire défiler le suspect menotté parmi la foule, au détriment de la présomption d'innocence.

chaque enquêteur maintient le mystère autour du personnage, qui apparaît finalement avec ses zones d'ombre, plus humain. D'autre part, les victimes sont au centre de cette décennie, non seulement la parole leur est donnée, mais ils sont aussi la principale motivation de nombreux enquêteurs.

L'importance accordée aux victimes entraîne cependant une dévalorisation du personnage criminel, sur lequel on s'attarde moins ; cependant, la neutralité domine toujours la qualification qui s'y rapporte et certaines séries font brillamment exception en leur donnant toute la place. S'il est vrai que l'optique compréhensive est moins prégnante que dans les années quatre-vingt-dix, des séries comme *Police District* ou *Cold Case* insistent sur ce qui consisterait en des circonstances atténuantes au tribunal. De la même façon, le travail des enquêteurs de *Profilage* et *Castle* repose sur une reconstitution de l'histoire du crime.

L'intérêt porté à une description humaniste des personnages, s'observe aussi à travers la place grandissante laissée à la victime. Celle-ci intervient dans un contexte de médiatisation des affaires Alègre, Fourniret ou Guy Georges – dont on peut suivre chaque étape, de l'arrestation au procès – et entraînent un mouvement de sympathie envers les victimes. Mais c'est vraisemblablement l'affaire Dutroux, qui a le plus rassemblé avec la « Marche Blanche » contre la pédophilie, qui réunit des milliers de personnes en Belgique en 1996. L'indignation de la population face à l'horreur du crime et au manquement des institutions entrainera d'ailleurs une complète transformation des instances étatiques et de la procédure pénale ; de la fusion de la gendarmerie et de la police, à la législation durcissant les conditions de libération conditionnelle. Les victimes sont désormais incluses dans le processus de répression, la constitution partie civile entraîne le droit de solliciter des devoirs d'enquête, consulter les dossiers et demander une médiation.

La spécialisation ou scientification du travail d'enquête, est censée faciliter les arrestations qui viseraient à responsabiliser et émanciper les délinquants. Le tout est censé s'insérer dans une logique d'humanisation, cependant celle-ci est loin d'être égalitaire. Certes, la description et le traitement des criminels apparaissent plus cléments et empathiques que dans les années soixante-dix,

mais cela n'empêche pas certains dirigeants de remettre au goût du jour l'idée d'un gène de la violence. De quoi raviver des inquiétudes exprimées à la même époque par le film *Minority Report*, où des criminels sont arrêtés grâce à des prémonitions, avant de commettre le moindre méfait.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans le cadre de cette recherche, de nombreux éléments concernant les représentations du phénomène criminel, ont pu être mis en évidence.

L'analyse de ceux-ci, à la lumière des événements et théories qui leurs sont contemporains, a permis de dégager des tendances quant au traitement scénaristique du phénomène criminel par époque. Nous avons ainsi pu constater l'effet de la crise internationale – succédant aux Trente Glorieuses – sur les représentations du criminel et le rapport à la loi des enquêteurs. Mais nous avons également ébauché une explication du changement de paradigme s'opérant au cours des années quatre-vingt. Avec l'avènement d'une société délaissant l'idéal réhabilitatif, au profit d'un contrôle des individus à risque. De plus, malgré un regroupement par décennie facilitant la contextualisation, cette étude a tenté de prendre en compte les divergences et conflits au sein d'une même époque.

Pourtant, en dépit des oscillations, une certaine homogénéité se dégage de notre analyse. En effet, l'épilogue analytique identifie trois axes majeurs qui n'auraient pu émerger sans les transformations précédentes.

Ainsi, tous les éléments semblent être reliés entre eux ; le contexte de crise politique entraîne une contestation sociale, qui permet le développement d'une certaine tolérance envers les déviants. À l'inverse, la mise en valeur par les médias d'un type de criminel extrêmement violent, entraîne une indignation et une radicalisation de la population ; coïncidant alors avec une augmentation de l'intérêt porté aux victimes.

Une des difficultés de cette recherche – mais aussi une de ses plus grandes forces – a résidé dans la construction d'un corpus théorique pluridisciplinaire cohérent. Si celui-ci n'a pas la prétention de tout expliquer, il a permis de poser des balises en ce qui concerne, par exemple, une nécessaire légitimisation d'un tel objet d'étude en criminologie, au vu de sa portée transformatrice.

La théorie de Melossi est revenue à maintes reprises dans ce travail, même si nous avons tenté – peut-être ambitieusement – de voir plus loin que les seuls facteurs économiques. Enfin, bien que ne traitant que des séries américaines, la recherche de Boutet est elle aussi apparue pertinente quant à l’analyse de notre matériel de recherche. En effet, elle a permis de confirmer quelques unes de nos hypothèses survenues au cours de l’étude, comme la tendance au « politiquement incorrect » caractéristique des années quatre-vingt-dix.

D’autre part, tout en ayant conscience que la cible de diversification ne nécessitait pas autant d’éléments, nous avons choisi de conserver un maximum de séries télévisées dans notre échantillon, lorsqu’elles apportaient des visions différentes. Pas moins de six séries exemplifient la catégorie « série américaine des années deux-mille, ayant un enquêteur non policier comme personnage principal », pourtant nous n’avons pu nous résoudre à choisir parmi elles une ou deux séries plus représentatives. Cependant, le temps perdu au décryptage de ces séries « superflues », a selon nous été rattrapé dans le cadre de l’analyse à proprement parler ; les ressemblances et divergences apparaissent alors plus facilement.

Quant à la perspective constructiviste guidant ce mémoire, elle n’est pas seulement une considération épistémologique, mais une réalité perceptible. En effet, ce mémoire a nécessité de nombreuses relectures du matériel de recherche et de prises de recul, afin de tendre le plus possible vers une objectivité. S’il n’a pas répondu directement à la question soulevée par le dialogue l’introduisant – *La criminalité a-t-elle évolué ou est-ce la vision que l’on en a ?* – il a en tout cas permis d’observer que l’évolution du phénomène criminel est toute relative. Pour conclure, au vu des études de communication portant sur l’influence de la fiction sur la transformation des représentations mentales, il nous paraît intéressant d’appliquer ce concept en criminologie, au sujet de la fiction ou des médias en général. Cette recherche esquisse donc un vaste chantier d’investigation qui mérite selon nous une place dans une criminologie contemporaine, en commençant peut-être pas étudier l’impact des représentations fictionnelle du phénomène criminel sur celles de la société.

BIBLIOGRAPHIE

BENASSI S., Transfictions, Mediamorphoses, janvier 2007, pp. 158-162. [En ligne] <http://hdl.handle.net/2042/23598> (lien valide le 13 août 2015)

BEYLOT P. et SELIER G. (dir.), *Les séries policières, actes du colloque tenu à Bordeaux en 2002*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BOUTET M., Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines, *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2010, n°2. [En ligne] <http://rrca.revues.org/248> (lien valide le 13 août 2015)

BRAUNSTEIN F. et PEPIN J-F., *La Culture générale Pour les Nuls*, Paris, Ed. First, 2007.

BRION F., *Sociologie de la pénalité, de la peine, et du contrôle social*, Syllabus de première année de Master en Criminologie, 2012, Université Catholique de Louvain.

BRYON-PORTET C., Présentation, *Communication*, 2013, vol. 32, n° 1. doi: 10.4000/communication.4836

CARRIER N., Les criminels des universitaires, les formations discursives de la déviance criminalisée, *Champ pénal*, vol. III, 2006. doi : 10.4000/champpenal.528

CARTUYVELS Y., CHAMPETIER B. et WYVEKENS A., *Soigner ou punir ? Un regard critique sur la défense sociale en Belgique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010.

CAUCHIE J.F. et HUBERT H.O. , *La société du risque, d'Ulrich Beck : balises*, La Revue Nouvelle, Bruxelles, juillet-août 2002, n° 7-8, pp. 86-96. [En ligne] http://www.revuenouvelle.be/IMG/pdf/086-97_ARTICLE_Cauchie.pdf (lien valide le 13 août 2015)

COMBES C., *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*, Economies and Finances, Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris, 2013. [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/pastel-00873713/document> (lien valide le 13 août 2015)

COMPTE C., L'impact de l'image sur la perception et transformation des représentations mentales, *Communication*, 2013, vol. 32, n° 1.
doi: 10.4000/communication.4842

CUSSON M., *Criminologie actuelle*, Paris, PUF, 1998.

DEMEURISSE J., Expertise scientifique, histoire et preuve, *Questions de communication*, 2002, n°2, pp. 93-94 [En ligne]
<http://questionsdecommunication.revues.org/7073> (lien valide le 13 août 2015)

DIEFENBACHER M., *Rapport de l'Assemblée Nationale sur le projet de loi des finances pour 2011*, n° 2857, Paris, octobre 2010, annexe 40, II.A.3.

DOURY L., *Le mal dans la série télévisée policière CSI (Les Experts) : quand le criminel devient une personne ordinaire*, Sciences de l'information et de la communication, Université Jean Moulin de Lyon, 2006. [En ligne] :
http://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_00000402/document (lien valide le 13 août 2015)

ESQUENAZI J-P., Pouvoir des séries télévisées, *Communication*, 2013, vol. 32, n° 1. doi : 10.4000/communication.4931

ESQUENAZI J-P., *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.

FABER A., Les fondements de la critique sociale chez Pierre Bourdieu et Luc Boltanski, in (dir.) O. KANE et E. GEORGE, *Où [en] est la critique en communication ?*, Actes du colloque international de l'Acfas, 2013, Montréal, Centre de recherches GRICIS, pp. 20-30. [En ligne]
<http://www.archipel.uqam.ca/5568/1/faber.pdf> (lien valide le 13 août 2015)

FOURNOUT O., Société, cinéma et ingénieries relationnelles, Communication, 2013, vol. 32, n° 1. doi: 10.4000/communication.4854

FRANCIS V., *TP de méthodologie qualitative*, Document non publié, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-neuve, 2012.

GADIOLLET E., *Le polar : un genre littéraire parmi les autres ? Autopsie d'un genre à travers l'étude de ses lecteurs*, Diplôme de Sciences Politiques, section « politique et communication », Université Lyon 2, 2007.

GASPARD J-F., *Tenir! Les raisons d'être des travailleurs sociaux*, Paris, La découverte, 2012.

HALIMI S., *Les Nouveaux Chiens de garde*, Éditions Raisons d'agir, Paris, pp. 66-74. [En ligne] <http://www.homme-moderne.org/societe/media/halimi/7ans.html> (lien valide le 13 août 2015)

HERMESSE A., *Les différences interculturelles : Source de tensions dans le monde des affaires*, fiche réalisée dans le cadre du séminaire Échange de pratiques, Management Interculturel, HEC, ULG, 2005. [En ligne] http://www.udi.hec.ulg.ac.be/cours/seminaire_echange_pratiques/fiches/2005_8.pdf (lien valide le 13 août 2015)

JENNY L., *La Fiction, Méthodes et problèmes*, Département de Français moderne de l'université de Genève, 2003. [En ligne] <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/> (lien valide le 13 août 2015)

JEUGE MAYNART I. (dir), *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2007.

KAMINSKI D., RAVIER I., *Approche interdisciplinaire des pratiques criminologiques*, Document non publié. 2013, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-neuve.

KITSOPANIDOU K., Electronic delivery of alternative contents in cinemas before the digital era: the case of theater television in the US exhibition market in the 1940s and 1950s, *Mise au point*, avril 2012, n°4.

LE ROUX P., L'équipement des français en biens durables fin 1968, *Economie et statistique*, 1969, N°3, pp. 65-68.

MARY P., Pénalité et gestion des risques : vers une justice « actuarielle » en Europe ?, *Déviance et Société*, 2001, vol. 25, n°1, pp. 33-51.

MELOSSI D., *Controlling Crime, Controlling Society : Thinking about Crime in Europe and America*, Cambridge, Polity press, 2008.

MEYER M., SCHIBLER H., Une fiction à la mesure du réel, *Critères de réalisme dans les commentaires sur la série télévisée The Wire*, *Communication*, 2013, vol. 32, n° 1. doi:10.4000/communication.4882

MICHELAT G., Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie, *Revue française de sociologie*, 1975, vol. 16, n° 2, p.229-247.

MOUSSEAU J., La télévision et son public, *Communication et langages*, 1er trimestre 1991, n°87. [En ligne]

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1991_num_87_1_2280 (lien valide le 13 août 2015)

OCQUETEAU F., PEREZ-DIAZ C., Comment les Français réproouvent-ils le crime aujourd'hui?, *Déviance et société*, septembre 1990, vol. 14, n°3, pp. 253-273.

PIRES A., Échantillonnage et recherche qualitative: essai théorique et méthodologique, in (dir.) J. POUPART et al, *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaëtan Morin, 1997, pp. 113-169.

ROBERT Ph. & FAUGERON C., Représentations du système de justice criminelle : essai de typologie, *Acta Criminologica*, 1973, vol. 6, n° 1, pp. 13-65. doi: 10.7202/017025ar

ROUSSEAU X., *Historiographie du crime et de la justice criminelle dans l'espace français (1990-2005) Partie II : de la Révolution au XXIe siècle*, *Crime, Histoire & Sociétés*, 2006, Vol. 10, n°2, pp.123-161. doi: 10.4000/chs.224.

SAINT MAURICE T. de, *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009.

UNESCO, Statistiques de la radiodiffusion et de la télévision 1950-1960, Rapports et études statistiques, 1962, pp.24-27. [En ligne]
<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001359/135951fb.pdf> (lien valide le 13 août 2015)

VAN DE WALLE S., RAINE J. W., *Explaining attitudes towards the justice system in the UK and Europe*, London, Ministry of Justice Research Series 9/08, 2008.

VAN CAMPENHOUDT L., *Introduction à l'analyse des phénomènes sociaux*, Paris, Dunod, 2001.

VANNESTE C., *Les chiffres des prisons. Des logiques économiques à leur traduction pénale*, Paris, L'Harmattan, coll. Déviance et Société, 2001.

WASSEIGE M. de, Les séries télé des networks américains : Sujets de société, représentations sociales et balancement idéologique, *Communication*, 2013, vol. 32, n° 1. doi: 10.4000/communication.4871

ANNEXES

ANNEXE I.

Recherche CAIRN et Proquest

Une recherche des termes « représentations » et « série télévisée » (et de leurs variantes) sur des bases de données recensant des articles et ouvrages de sciences humaines (CAIRN mais aussi PsycINFO, IBSS, Sociological Abstract via ProQuest) a montré comme pertinent les résultats suivants.

En ce qui concerne les sciences humaines, les études portent :

- sur l'influence de la série télévisée sur les pratiques langagières, dans une revue turque d'anthropologie.

A. KÖSE, Media and language games: the influence of TV series on everyday language practices, *in* Millî folklor, avril 2012, vol. 12, pp. 220-233.

- sur l'effet des séries télévisées quant à l'opinions qu'ils se font des psychiatres.

J. SANCHO-ALDRIDGE, B. GUNTER, Effects of a TV drama series upon public impression about psychiatrists, *in* Psychological Reports, février 1994, vol. 74, pp. 163-178.

- sur la parentalité, en se basant sur l'exemple donnée dans une série dans une revue éditée par l'Union Nationale des Associations Familiales.

S. LÉCOSSAIS, Accompagner les familles sur la voie d'une « bonne » parentalité. L'exemple de la série télévisée *Famille d'accueil*, *in* Recherches familiales, 2013, pp. 39-48.

Les études de communication ou des médias s'intéressent, elles, plus volontiers aux représentations :

- l'étude de *Journalism & Mass Communication Quarterly* porte sur celle de la maladie mentale dans les soap-operas.

L. FOURTH, A. PADDERUD, Portrayals of Mental Illness in Daytime Television Series, *in* Journalism Quarterly, Juillet 1985, vol. 62, pp. 384-387.

représentations de la maladie mentale dans les soap-operas, représentation du président dans les séries tv US

- celle de Marjolaine Boutet sur le président des États-Unis

M. BOUTET, Le président des États-Unis, héros de série télévisée : la figure présidentielle dans les séries américaines récentes, *in* Temps des médias, avril 2008, vol. 10, pp. 156-16

ANNEXE II.

Grille de diversification

ANNEXE III.

Schéma de base de données

ANNEXE IV.
Grille de questions

- Représentation du crime et du criminel :

Nuancée ou dichotomique ?

Connu par son crime ou sa personne ?

Que dit-on de sa personnalité ?

Tueur par accident ou intérêt ?

Voit-on le criminel avant son crime ?

Comment est-il présenté ?

Honte, culpabilité, remords ?

Dénouement car flagrant délit, aveu, preuves ?

Cherche-t-on à responsabiliser le criminel ?

Veut-on sa rédemption, le corriger ou veut-on le punir ?

Le criminel peut-il être n'importe qui ?

- Représentation de l'enquête et de l'enquêteur :

Que cherchent-ils (déroulement de l'enquête) ?

Importance de quelle profession (psychologue, policier, expert médico-légal...) ? Qu'est-ce qui apparaît nécessaire au dénouement, à

l'arrestation (preuves, profil, intuition, interrogatoire...) ?

Personne ou équipe comme personnage principal ?

Présenté comme héros/antihéros ?

Quelle motivation pour résoudre le crime (morale, scientifique...) ?

Développe-t-on la personnalité, la vie privée du personnage ?

- Précisions:

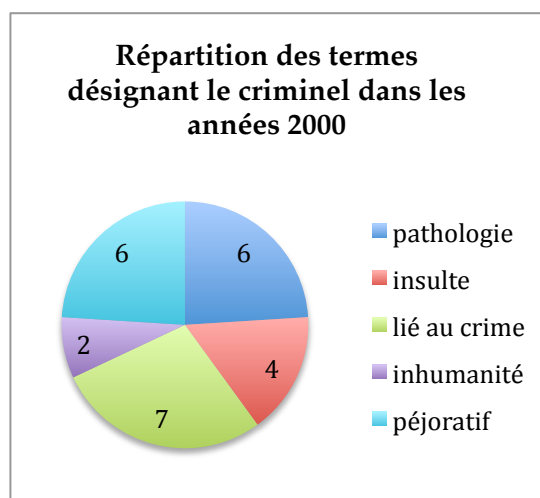
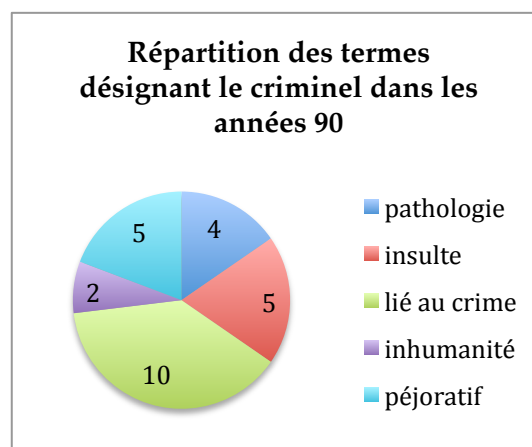
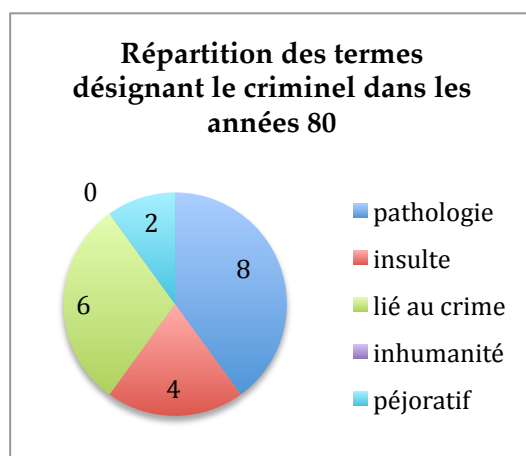
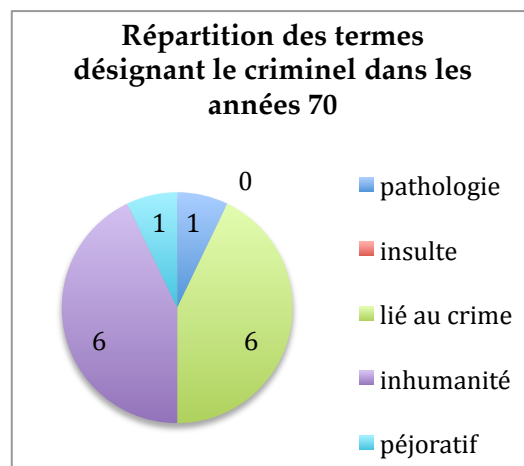
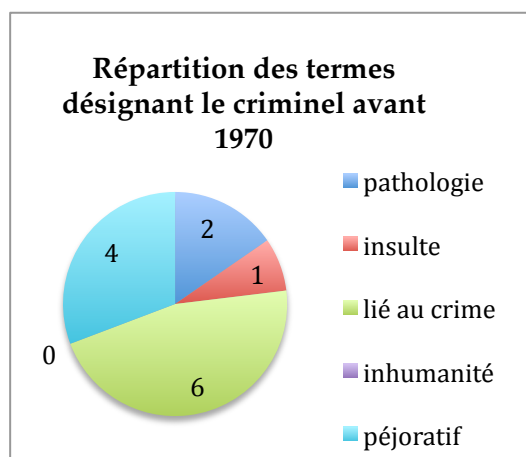
Théories de la déviance (démoniaque, classique, pathologique, désorganisation sociale, fonctionnaliste, anomie, apprentissage, réaction sociale, critique)

Méthode: enquêteur fonctionnant à l'intuition, suivant ses valeurs ou normes organisationnelles, attitude face aux enquêteurs. Quel rapport à la loi (intègre, ambivalent)

Efficacité: le criminel est-il arrêté? L'effet est-il dû à l'enquêteur, à l'équipe ou à la sédition du criminel? Des nouvelles technologies? Voit-on les bénéfices du crime? (s'échappe, est riche, soulagé...)

ANNEXE V.

Répartition lexicale



ANNEXE VI.

Fiches séries

Évolution des représentations du phénomène criminel dans les séries policières : une analyse contextuelle des séries télévisées sur plus de cinquante années (1958-2010)

Promoteur : Christophe Janssen

Si l'utilisation du Septième Art est répandue dans la littérature criminologique – et plus largement encore, au sein de disciplines étudiant conduites et représentations ; il n'en est pas de même pour la fiction télévisée. Pourtant, la création de nouveaux modes de diffusion facilite l'accès du public aux séries policières, déjà omniprésentes sur les chaînes de télévision, et semblent donc témoigner de leur influence grandissante, d'où la nécessité de les étudier. Alors dans quelle mesure les représentations fictives reflètent-elles celles de la Société ? Quelle image du drame criminel et de son contrôle social, donnent à voir les fictions policières ? Il s'agissait principalement d'identifier et d'expliquer les évolutions du traitement scénaristique, en prenant en compte le contexte de diffusion des séries. C'est donc en privilégiant une perspective diachronique que nous avons tenté d'approcher les représentations du phénomène criminel.

