

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

75 | 2015
Varia

Le cinéma des premiers temps et le « discours médiatique » du crime

Cinema in the media culture of the Belle Epoque

Alain Carou et Matthieu Letourneux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4953>

DOI : 10.4000/1895.4953

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

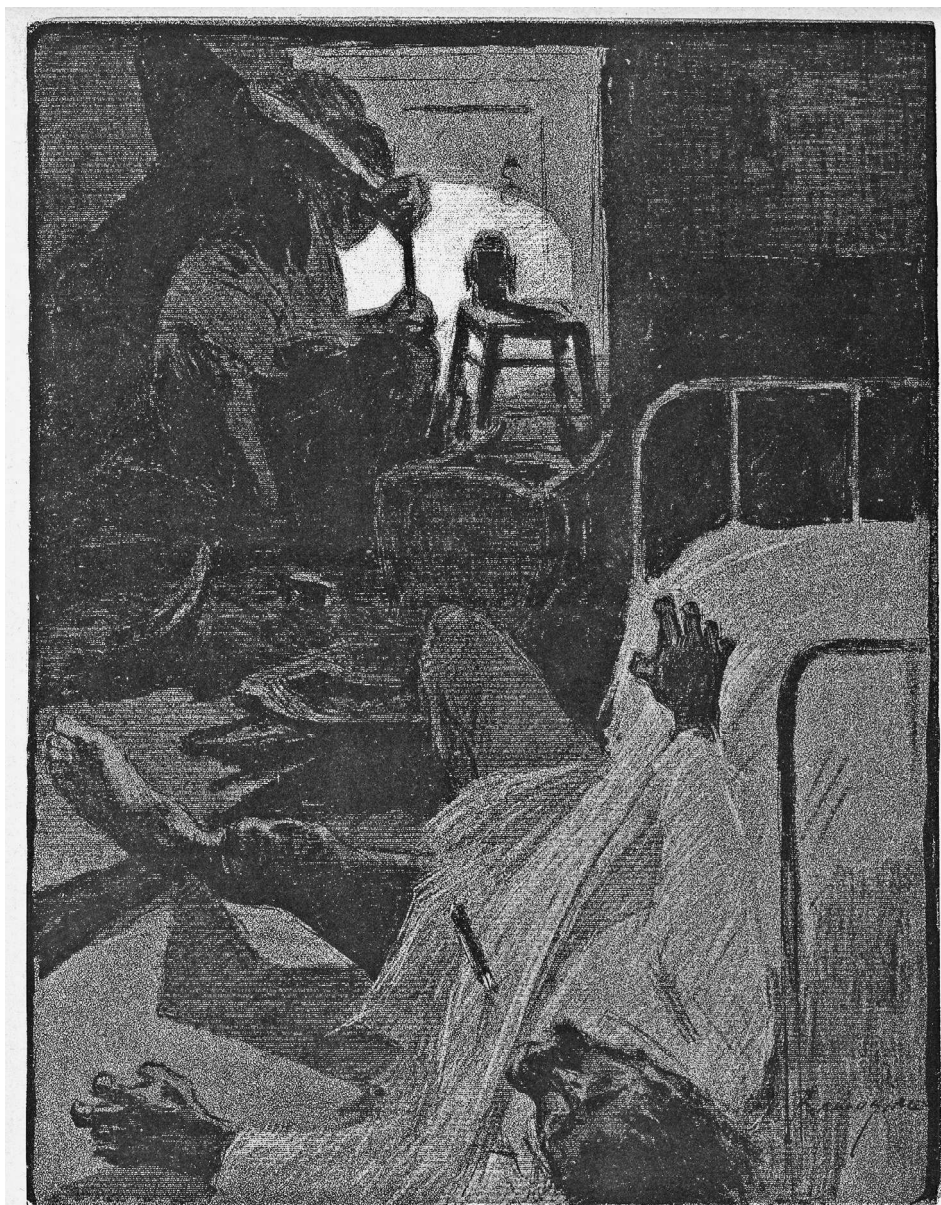
Pagination : 30-47

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Carou et Matthieu Letourneux, « Le cinéma des premiers temps et le « discours médiatique » du crime », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2018, consulté le 10 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4953> ; DOI : 10.4000/1895.4953



Le rasta, comme tous les rapaces d'ailleurs, est éminemment nocturne, et s'il consent parfois à travailler, mettre à jour par exemple la comptabilité de tel gros industriel ou tel influent banquier, il lui fait avec le chant du " rossignol " le silence du cabinet et les volets clos.

2543

Rastaquouères

Paul Balluriau, « Les Rastaquouères », *L'Assiette au beurre*, 27 février 1904. BnF.

Le cinéma des premiers temps et le « discours médiatique » du crime

par Alain Carou, Matthieu Letourneux

Étudier les représentations du crime dans le cinéma des premiers temps expose à deux écueils. Soit l'on envisage une histoire (ou une « préhistoire ») du « film criminel » ou du « film policier », et l'on risque alors de se laisser emprisonner dans une définition *a posteriori* de ces catégories génériques, suivant une lecture téléologique ; soit l'on admet que les films dont un crime ou la criminalité sont le sujet forment un corpus d'une très grande diversité, au point de pouvoir raisonnablement douter de son unité et donc de la pertinence d'un tel sujet. Qu'est-ce qui relie *Histoire d'un crime* de Zecca (Pathé, 1901), *la Main* de Burguet (Le Film d'Art, 1908) et *Fantômas* de Feuillade (Gaumont, 1913-1914) ? En apparence rien sinon une vague thématique. Pourtant, la cohérence apparaît si l'on comprend que ces films s'emparent chacun d'une des multiples déclinaisons d'un imaginaire qui s'est structuré de longue date et qui, du fait de sa relation étroite à l'actualité et aux inquiétudes sociales, s'est ramifié tout en restant perçu comme un tout.

Il convient de délaissier les visions transcendantes des genres (*le* cinéma policier, *le* cinéma criminel, rapportés à des définitions intangibles, indépendantes des mutations culturelles) pour ressaisir les imaginaires sériels dans leur contexte historique et médiatique. Les premiers films narratifs apparaissent à un moment où prospère un ensemble de productions et de discours (fictifs ou non) qui prennent pour objet le crime¹, et partagent des stéréotypes, des conventions de représentation, des structures narratives ou visuelles par-delà l'hétérogénéité des médias et des modes d'expression. Ces productions s'articulent en ce que l'on nommera ici le *discours médiatique*². Leur unité peut se repérer à l'articulation de différents niveaux d'analyse (idéologique, thématique, formel). Ainsi en est-il du *discours colonial*, du « *fétiche patriotisme* » (qui regroupe, selon Marc Angenot, l'imaginaire de la revanche, le discours des races et les enthousiasmes nationalistes³) et, dans notre cas, de *l'imaginaire criminel*. Ce dernier se définit à l'intersection de discours issus de médias ou de modes d'expression différents (presse, roman, théâtre, image) et correspondant à des fonctions variées (récit et discours ; pacte fictionnel ou réel). Pourtant, ces différentes productions culturelles (pièces criminelles, articles de faits divers, feuilletons, gravures et affiches, feuilles de chansons) partagent des conventions communes. La presse de faits divers utilise le même vocabulaire que les feuilletons, les

1. Cf. notamment Dominique Kalifa, *l'Encre et le sang*, Paris, Fayard, 1995, et du même, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005.

2. Nous entendons ici la notion de discours dans son acception sémiotique la plus large, évoquant par exemple à côté du discours verbal un discours pictural ou scénique.

3. Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Québec, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989.

gravures des romans reprennent les codes des mélodrames criminels, tous enfin se commentent et se réinterprètent. L'interaction entre ces productions soude cette unité des imaginaires qu'Angenot appelle le « discours social »⁴, c'est-à-dire l'ensemble des représentations qui définissent un point de vue partagé sur la « réalité » sociale. C'est cependant moins le discours social qui nous intéressera ici que sa formulation dans les productions médiatiques, puisque c'est avec celles-ci que le cinéma interagit.

Le discours médiatique du crime peut à son tour être décomposé en séries architextuelles⁵, c'est-à-dire en unités de cohérence formalisées (genres, modes, registres), dont le public identifie plus ou moins clairement les conventions. Le récit de « mystères urbains » au XIX^e siècle, le récit de détective vers 1907-1915, le récit de fait divers forment ainsi des séries architextuelles qui circulent dans l'ensemble de l'espace médiatique sans perdre ni leur unité ni l'essentiel des stéréotypes et scénarios intertextuels qui leurs sont associés⁶. Dans ce cas, la communication s'inscrit explicitement dans une logique sérielle : l'œuvre est créée en se référant aux conventions de la série architextuelle ; et le consommateur la déchiffre à partir des codes de ce qu'il identifie comme son genre⁷.

Ces dynamiques architextuelles doivent à leur tour être ressaisies à partir des séries médiatiques dans lesquelles elles s'inscrivent. Le média (entendu au sens large : livre, journal, film, mais aussi théâtre, cirque, chanson des rues) impose en effet ses propres conventions sérielles : non seulement celles liées à ses modes d'expression (par exemple texte et images pour la presse), non seulement celles qu'engagent les contextes de distribution et de consommation (périodicité du journal, façon de lire et d'écrire associée aux livres de mercerie⁸, espaces de réception des films), mais encore les effets d'intertextualité et d'architextualité spécifiques à chaque série médiatique. Par exemple, si les conventions du roman policier et du film policier ne sont pas tout à fait les mêmes dans les années 1920, ce n'est pas seulement parce que leurs modes d'expression sont différents, mais aussi parce que les œuvres d'une même série médiatique produisent des stéréotypes qui leur sont propres, surinvestissant certains traits architextuels, renvoyant à certains référents à valeur prototypique, etc.

Dans la culture de masse, le lien entre les œuvres et ces séries médiatiques, architextuelles et culturelles est d'autant plus important que les auteurs inscrivent explicitement leur communication dans de telles relations sérielles, invitant le consommateur à appréhender le récit à partir de celles-ci. Elles déterminent ses attentes, la vraisemblance du discours, sa séduction et son originalité. Notre hypothèse est que le cinéma criminel se retrouve pris dès l'origine dans ce vaste ensemble de formes et de pratiques interconnectées. Les films tirent leur signification de la masse des productions qu'ils

4. *Ibid.*

5. Pour Gérard Genette (*Palimpseste*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982), la relation d'une œuvre à une catégorie générale ou transcendante. Elle permet en particulier de décrire les effets de sérialisation des imaginaires.

6. Pour Umberto Eco, le « scénario intertextuel » désigne une portion plus ou moins importante de narration conventionnelle : structure du récit à énigme, scène à faire du récit de poursuite ou autre, que le lecteur s'attend à découvrir (*Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985).

7. Sur le pacte de lecture sériel et son incidence sur l'appréhension des textes, voir Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier, comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota Bene, 1999.

8. Publications bon marché diffusées notamment par le commerce de la mercerie, notamment les livres-brochures.

convoquent parce qu'elles en enrichissent l'appréhension à travers des imaginaires sédimentés. Les caractéristiques du cinéma criminel, entre spectacle d'attractions, imaginaire stéréotypé des fictions populaires et intérêt pour l'actualité, doivent se relire comme un fruit de cette culture globale.

La matrice : une dramatisation du social

Le journal occupe une place centrale dans la production et la réactualisation continue de l'imaginaire criminel des années 1840 à la Grande Guerre. D'abord, la presse à bon marché a été le véhicule du succès sans précédent d'un genre, le mystère urbain, inspiré des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1842-1843), qui codifie l'imaginaire des bas-fonds. Ensuite, à partir de 1863, avec *le Petit Journal*, première publication quotidienne à cinq sous, le fait divers est devenu le moyen privilégié de relater quotidiennement le mouvement du monde sur le mode d'une narration accessible à tous.

Dans les pages des journaux à grande diffusion voisinent les crimes réels du fait divers et les crimes fictionnels du roman, les deux alimentant un même imaginaire tant ils participent d'un projet commun de mise en récit de l'espace social. Les événements criminels sont quotidiennement traduits en récits, certains très brefs, d'autres étendus jusqu'à prendre les proportions d'un feuilleton – tandis que dans le même espace imprimé (et surtout au « rez-de-chaussée »), les romans recyclent les événements du moment et dramatisent les inquiétudes produites par les nouvelles cultures urbaines. Le crime est ainsi l'un des motifs sur lesquels s'exerce le plus, à la Belle Époque, le dialogue entre écriture littéraire et écriture journalistique⁹,

À l'orée du xx^e siècle, la concurrence entre les grands journaux conduit à une surenchère dans la dramatisation du réel, la stratégie commerciale faisant alliance avec l'instrumentalisation de l'insécurité en plein débat sur l'abolition de la peine de mort. Le premier développement industriel du cinéma à partir de 1905 coïncide avec cette période de fièvre, dont les retombées sont importantes non seulement sur la place considérable prise par les faits divers dans la grande presse, mais sur la production feuilletonnesque elle-même. Tous les supports médiatiques s'en ressentent : les romans en volumes et en fascicules, le théâtre (le Grand Guignol, et dans les grandes salles des boulevards les pièces policières qui remportent un franc succès à partir de 1906), mais aussi la culture visuelle (celle des cartes postales, des gravures, des affiches et des caricatures). Les images, les stéréotypes, les scénarios intertextuels circulent dans tout l'espace médiatique, au point qu'on constate de nombreux mécanismes d'hybridations entre des catégories culturelles qu'on a coutume de distinguer – fiction narrative et fiction mimétique, narration et attraction, ou encore récit de fiction et récit d'actualité¹⁰.

9. Marie-Ève Thérenty, *la Littérature au quotidien ; Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

10. Pour un exemple d'hybridation, cf. *le Voleur d'enfants (On vole des enfants à Paris)* de Louis Forest, fiction publiée en feuilleton dans *le Matin* en 1906, qui est écrite comme une suite de dépêches (réédition présentée par M. Letourneau, Paris, Le Masque, 2012).

Le crime se diffuse dans l'ensemble de l'espace culturel, au point d'apparaître moins comme un genre que comme un des lieux d'articulation du « discours social ». Il permet en effet d'évoquer les tensions produites par le développement d'une industrie moderne, par la montée en puissance de la ville et par la promiscuité sociale. C'est la raison pour laquelle, dans la culture médiatique, le récit de crime se trouve couramment associé à la notion de « réalisme », Jean Mitry puis Henri Langlois créditant ainsi *Histoire d'un crime* de Ferdinand Zecca d'avoir fondé la branche « réaliste » du cinéma comme Méliès en avait fondé la branche « magique »¹¹. Dans cette dynamique de circulation des imaginaires dans l'ensemble de l'espace culturel, le dialogue des films avec les architectes qu'ils convoquent explicitement enrichit constamment ce qui est propre à l'œuvre de ce qui vient de ses intertextes. Cela produit pour les contemporains immergés dans cette culture en circulation du récit, un effet de réel, proche de l'authenticité documentaire ou journalistique.

Quand on s'intéresse au cinéma des premiers temps, l'insistance sur le genre du « roman policier » comme architecte dominant tient largement de la relecture anachronique. Dans le domaine de la fiction, la principale série architecturale reste liée aux « mystères urbains » et aux générations d'auteurs ayant repris les motifs créés dans les années 1830 par Eugène Sue¹². C'est encore dans la tradition de Sue que se situent l'œuvre d'Émile Gaboriau, les romans d'Aristide Bruant et, par bien des traits, *Fantômas*, la série de Pierre Souvestre et Marcel Allain créée en 1911¹³. Malgré des mutations au fil de près d'un siècle¹⁴, l'imaginaire présidant à ces récits est resté étonnamment stable. La traduction mélodramatique et populiste de l'affrontement des classes, la représentation de l'espace suivant un modèle vertical opposant la surface et la profondeur et les prétentions à des révélations sur la face cachée du monde s'articulent ainsi autour du crime et du vice. Cet imaginaire domine dans la plupart des grands récits de la victime, des drames de l'erreur judiciaire, ou des romans mettant en scène policiers et malfaiteurs, sans qu'il existe d'hétérogénéité très affirmée, à la fin du XIX^e siècle, entre toutes ces productions.

La convergence entre récits du réel et littérature du crime est encore facilitée par les effets de contagion engendrés par les usages des illustrations et par les conventions qui leur sont associées. Les images sensationnelles obéissent en effet aux mêmes codes de représentation dans les feuilletons et la presse populaire. Les uns et les autres représentent la scène en mettant l'accent sur un référent narratif – un récit. En première page du *Petit journal* ou du *Petit Parisien*, les personnages adoptent les poses d'acteurs de mélodrame ou des protagonistes des gravures de feuilleton. Mais à l'inverse, dans les

11. Cette bipartition a été contestée par Sadoul qui voit le réalisme à l'œuvre chez Méliès dès *L'Affaire Dreyfus*. (Les auteurs remercient Laurent Le Forestier pour ses remarques.)

12. Sur le genre des mystères urbains, voir les travaux collectifs issus de l'ANR médias 19, et rassemblés sur le site suivant : <http://www.medias19.org/>.

13. Loïc Artiaga, Matthieu Letourneux, *Fantômas, Biographie d'un criminel imaginaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, « Singulières modernités », 2012.

14. On citera parmi ces mutations la tendance des récits à glisser de visions collectives engageant l'ensemble de l'espace social vers les intrigues et les espaces privés, ou un mouvement détachant la pègre des classes laborieuses.

illustrations des romans, la présence de témoins à l'arrière-plan, comme dans les faits divers, cherche à produire un effet de réel. Ainsi, dans les textes comme dans les images, de même que dans les adaptations théâtrales, qui lient conventions visuelles et narratives, on constate une circulation permanente des imaginaires, entre fictions mimétiques et fictions narratives, mais aussi entre productions fictionnelles et productions journalistiques¹⁵.

Cette culture du crime ne se limite pas à la presse et au théâtre. Elle dessine une unité du discours médiatique par-delà l'hétérogénéité des séries médiatiques. Elle se diffuse dans l'ensemble du champ culturel, bien au-delà des seules formes narratives. Ainsi, par leur jeu avec des figures sociales reconnaissables, les dessins et les textes humoristiques participent à leur tour de la fabrique au quotidien de l'imaginaire criminel comme représentation fantasmée de la société. De même, le Musée Grévin, fondé par Arthur Meyer, directeur du journal *le Gaulois*, se veut la traduction plastique et « vivante » du quotidien. Le parcours des visiteurs fait donc une place aux criminels célèbres du moment (Pranzini, Ravachol, etc.) et à une galerie des décapités, puis il s'achève sur *Histoire d'un crime*, série de tableaux présentée comme l'équivalent d'un roman-feuilleton dans un journal, mais où les personnages et les décors ont les traits parfaitement documentés du bourreau Deibler, de l'aumônier de la Roquette, de la cour d'assises de Paris, etc.¹⁶



Histoire d'un crime, prod. Pathé frères, 1901, 1^{er} tableau :
Le Meurtre. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.



Musée Grévin, « L'histoire d'un crime en sept tableaux », 1^{er} tableau :
Le lieu du crime, photographie. Archives du Musée Grévin.

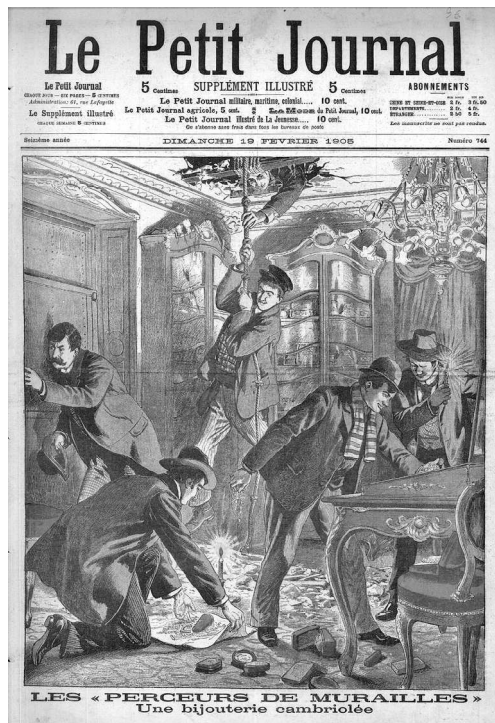
15. Nous entendons ici « fictif » dans le sens élargi qu'affecte par exemple au terme Kendall Walton, faisant de la fiction un accessoire (*prop*) engageant un jeu de « faire semblant » (*make believe*), quel qu'il soit (activités ludiques, mimétiques ou narratives). K. Walton, *Mimesis as Make Believe*, Cambridge, Harvard University Press, 1990. Dans le cas des illustrations, il faut alors distinguer entre une forme de fiction au premier degré (suivant un principe de *mimésis* simple) et une fiction redoublée (avec reconstitution imaginaire d'un référent absent). La photographie est une fiction simple, quand l'illustration qui imagine la scène est une fiction redoublée.

16. Cf. Jean-Jacques Meusy, Vanessa Schwartz, « Le Musée Grévin et le cinématographe : l'histoire d'une rencontre », 1895, n° 11, 1991, p. 19-48, et les éditions successives de *Principaux tableaux du Musée reproduits par la gravure*, puis *par la photographie*.

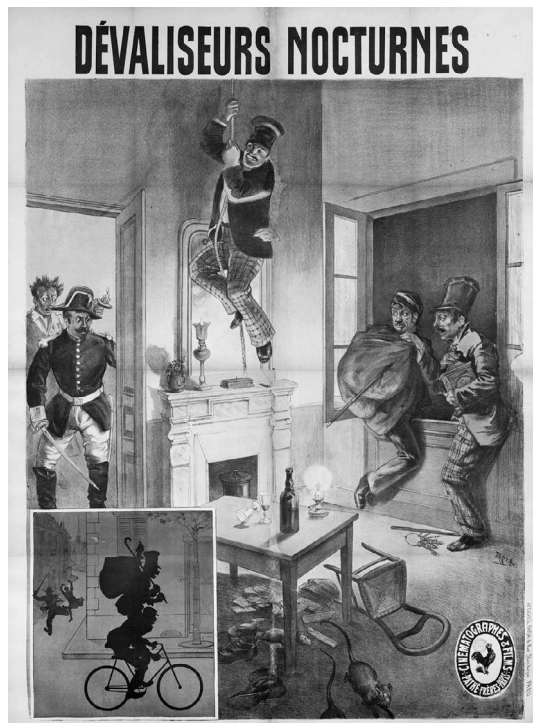
C'est à cette masse de productions culturelles que s'alimentent les films. On la retrouve aussi bien dans des mises en scène de fait divers (*Histoire d'un crime*, 1901 ; *les Dessous de Paris*, Pathé, 1906), des micro-récits pathétiques (*les Petits vagabonds*, Pathé, 1905 ; *le Fils du garde-chasse*, SCAGL, 1909), des scènes de folklore « apache » (*Danse des apaches*, Pathé, 1904 ; *l'Empreinte ou la main rouge*, Le Film d'Art, 1908), que dans une bande satirique (*la Grève des apaches*, Gaumont, 1907), une poursuite (*les Chiens policiers*, Pathé, 1908) ou un film à trucs campant un personnage emprunté à l'imagerie du crime (*l'Insaisissable pickpocket*, Pathé, 1908). Sans doute, ces bandes se réfèrent-elles à des séries médiatiques et architextuelles diverses – respectivement : le musée de cire, les reportages et les mémoires de policiers, le mélodrame ou le roman larmoyant, le music-hall, la caricature, les démonstrations publiques des brigades canines, la prestidigitation. Mais malgré leur apparente hétérogénéité de forme, de ton et même, en un sens, de sujet, tous ces films participent d'une même trame constituée par la dynamique des discours sociaux. Parce que les échanges sont constants entre les narrations, les formes du spectacle, les images ou l'actualité journalistique, ces productions cinématographiques qu'une lecture anachronique jugerait hétérogènes s'inscrivent dans le même ensemble générique et culturel, avec des polarisations différentes en fonction du statut de vérité (plus ou moins fictif ou documentaire), du mode d'expression (avec des inspirations qui peuvent être littéraires, graphiques, théâtrales ou attractionnelles) et du registre (comique, dramatique) privilégiés. Il n'existe aucune ségrégation entre ces différentes sources d'inspiration, en interaction constante dans les films parce qu'elles le sont également dans l'espace culturel et médiatique.

Cette circulation est fondamentale, dans la mesure où c'est elle qui assure une part de l'intérêt de scènes acrobatiques et pantomimiques. Quand, dans *Cambrioleurs* (1898), gendarmes et apaches se poursuivent, en une prise, devant un décor rudimentaire en toile peinte, ou quand dans *Cambrioleurs modernes* (1907), d'autres gendarmes et voleurs s'affrontent à travers les multiples ouvertures d'un bâtiment, l'essentiel du plaisir tient à leurs acrobaties et aux tours que les uns jouent aux autres. Mais les costumes et le décor, en empruntant au fait divers et à la caricature leurs conventions, enrichissent la scène de la masse des intertextes auxquels elle renvoie, et le rire du spectateur est alimenté par ces deux séries génériques complémentaires, celle de la farce transgressive contre le gendarme (empruntée à la caricature et au récit en images), et celle des faits divers effrayants que dédramatisent les acrobaties comiques. Le film – d'ailleurs repris de spectacles scéniques préexistants – ne donne la pleine puissance de ses effets que parce qu'il se nourrit de l'actualité, de ses reformulations fictionnelles et de la multitude des textes comiques produits sur le sujet. On ne peut par exemple comprendre l'esthétique du film *Dévaliseurs nocturnes* de Gaston Velle (1904) si on ne le fait pas dialoguer, certes avec le théâtre d'ombres et les spectacles employant ces procédés, mais aussi avec la vogue des dessins-charges recourant dans la presse à ce même effet pour dépeindre les méfaits nocturnes des apaches. La valeur réaliste des films ne tient alors pas tant à leur fidélité mimétique aux événements qu'ils évoquent, mais à leur puissance référentielle.

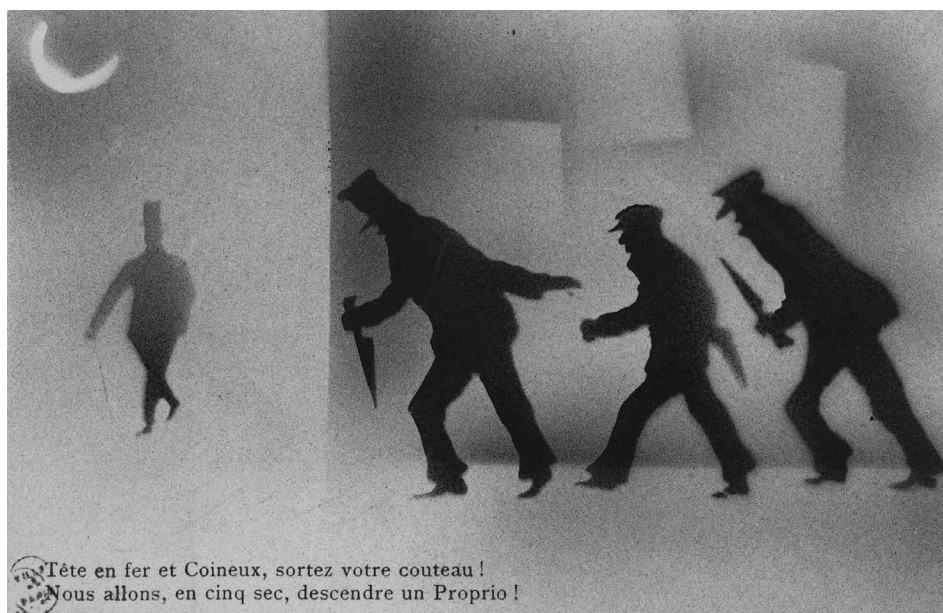
On peut repérer, dans les films s'inspirant de faits divers, le même type de mixité entre l'intérêt pour l'actualité, les attractions sensationnelles et les héritages fictionnels. Transposition non dissimulée de la célèbre suite de tableaux du Musée Grévin, *Histoire d'un crime* (1901) de Ferdinand Zecca met en avant, dès son titre, sa dimension narrative. Mais il la réduit à sa plus grande généralité, celle d'un



Supplément illustré du Petit journal, 19 février 1905. BnF.



Affiche du film *Dévaliseurs nocturnes*, prod. Pathé frères, 1904.
Bibliothèque historique de la ville de Paris.



« Tête en fer et Coineux, sortez votre couteau, Nous allons en cinq sec descendre un proprio »,
carte postale, circa 1903. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

crime, c'est-à-dire de n'importe quel crime, parce que, justement, ce qui est visé, c'est une matière exemplaire. De fait, si *Histoire d'un crime* repose sur une vision de scènes et une logique de monstration spectaculaire, il tire sa force dramatique de son inscription dans un réseau intertextuel qui l'enrichit à plus d'un titre. D'abord, ce qui est représenté à Grévin puis à l'écran, n'est pas tant un crime que sa mise en forme médiatique. Tout comme le film reproduit fidèlement la scénographie des tableaux du musée, les scènes proposées par Grévin, avec personnages tordus de douleurs, postures emphatique de la justice, et criminel torturé par le remords, imitent quant à elles les conventions des gravures de l'époque. Elles convoquent autant le fait divers que Victor Hugo (*le Dernier Jour d'un condamné*, 1829) et l'ensemble des fictions aux structures similaires. Autrement dit, chacune des œuvres ne saisit la réalité que de façon médiate, en charriant au passage la quantité des productions (faits divers, illustrations, pièces de théâtre, romans-feuilletons) qui en structurent l'appréhension – que ces productions soient fictives ou qu'elles prétendent renvoyer à la réalité. Ensuite, par son caractère générique (l'assassinat du garçon de banque est un *topos* des récits criminels), *Histoire d'un crime* se charge d'une force exemplaire, encore accrue par la mise en scène, réduite à des tableaux stéréotypés dont la succession forme la structure-type du fait divers. Enfin, à travers le recours au modèle du fait divers, le film opte pour un référent narratif caractéristique de la culture médiatique. En effet, avec l'avènement de la presse, la narration devient le principal mode d'appréhension du monde : non seulement dans ces récits que sont la plupart des articles journalistiques, mais dans les illustrations et les scènes spectaculaires conçues pour inviter le lecteur à anticiper sur des récits possibles, en déduisant des scénarios intertextuels à partir des stéréotypes de l'image. Dès lors, s'ils se contentent d'indiquer à grands traits un récit lacunaire, les tableaux animés d'*Histoire d'un crime* cherchent à produire de la « tension narrative »¹⁷.

Le procédé, consistant à concevoir une succession de tableaux spectaculaires stéréotypés qui visent moins à offrir une intrigue originale qu'à désigner une masse de récits absents, est une technique importante des premiers films jouant avec les intertextes criminels. Des bandes comme *la Vie d'un joueur* (1903) ou *Au bagné* (1905) reformulent ainsi les structures-types du fait divers dans des tableaux conduisant du crime (ou de l'évasion du criminel) au châtement. Les récits qu'ils suscitent dans la mémoire du spectateur sont aussi bien ceux de la presse que ceux des romans-feuilletons du temps (puisque, contrairement à beaucoup de faits divers, ils offrent un dénouement et une structure bouclée commandés par une signification morale). De fait, l'intérêt de tels sujets tient à ce qu'ils possèdent une double qualité référentielle, oscillant entre l'effet d'écho avec des faits divers et la cohérence d'un récit de fiction stéréotypé, avec remords du personnage et poses théâtrales de mélodrame. Les titres génériques montrent bien qu'il s'agit avant tout de reprendre des *fabulae* préfabriquées. *Les Voleurs d'enfants* (1905), *Douaniers et fraudeurs* (1906), *le Braconnier* (1906) indiquent dès l'abord une thématique d'ensemble dont la succession des scènes cherchera à restituer le récit-type. Avec des

17. Pour Raphaël Baroni, il y a tension narrative quand le destinataire est incité à anticiper sur la suite des événements, tout en restant incertain sur leur actualisation. Dans ces conditions, le stéréotype est l'un des moteurs de la tension narrative (R. Baroni, *la Tension narrative*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007).

bandes de malandrins enlevant des enfants, un braconnier assassinant le propriétaire terrien ou des douaniers luttant contre un groupe de contrebandiers, ils campent l'imaginaire du feuilleton et de la presse à sensation. Les intrigues se veulent récits exemplaires, non seulement parce qu'elles prennent la forme d'un fait divers moral (*exemplum*), on l'a vu, mais aussi parce qu'il s'agit de traiter de façon exemplaire la matière narrative, c'est-à-dire de proposer un récit qui cherche avant tout à s'insérer dans une série de productions similaires : *la Vie d'un joueur* (1903) qui montre la déchéance d'un amateur de jeux conduit au crime et finalement exécuté (le film reformule *Histoire d'un crime* dans une version plus narrativisée), *Au bagne* (1905), évasion conduisant à la mort du forçat, *Orpheline* (Gaumont, 1907), récit d'enfant enlevé et contraint de voler ramenant sur la voie de la vertu un de ses camarades... tous ces films cherchent à retrouver au mieux les images que le public s'attend à découvrir. Leur manière de procéder rend leur pacte référentiel ambigu, puisqu'ils se situent dans un régime qui oscille entre référents fictifs et référents journalistiques ou documentaires. Les récits de criminels, de bagne et d'enfants volés appartiennent en effet aussi bien aux imaginaires du roman-feuilleton qu'à ceux des faits divers, et les effets d'hybridité discursive, déjà massifs dans les supports de la presse, sont encore renforcés par le processus d'adaptation transmédiatique. Dans la mesure où ce n'est plus tant une œuvre qui est adaptée, que des stéréotypes et des scénarios intertextuels, la confusion est facilitée ici. On ne sait s'il s'agit de rejouer un fait divers ou de proposer quelques scènes inspirées de la littérature parce qu'il s'agit de faire les deux à la fois, c'est-à-dire d'adapter des scénarios intertextuels participant dans un même mouvement de l'un et de l'autre et même, par-delà ceux-ci, les imaginaires charriés par l'ensemble du discours médiatique. Car c'est bien d'une façon synchrétique que procède ici le cinéma, manifestant une volonté de se nourrir de l'ensemble des productions du temps.

La logique d'exemplarité entraîne une forte ambiguïté discursive : les œuvres sont fictives, ce qui est la condition pour qu'elles puissent synthétiser la matière à laquelle elles se réfèrent, mais elles prétendent s'approcher de la vérité dans sa généralité. Si l'exemplarité entraîne un processus de fictionnalisation, elle s'inscrit également dans une tension entre une logique de narrativisation et une forme dénarrativisée. La dynamique de narrativisation est engendrée par l'écho recherché avec une masse plus ou moins identifiable de récits qui chargent l'œuvre d'une narrativité virtuelle (un peu comme certaines illustrations de couvertures, en jouant sur les stéréotypes, invitent le spectateur à extrapoler sur le récit). Le spectacle cinématographique offre au public le plaisir de retrouver des récits déjà connus, ou proches d'événements médiatiques fameux, mais enregistrés sur la pellicule, mettant en image les textes, donnant du mouvement aux illustrations, exploitant certains procédés techniques propres au film pour renouveler le charme des scènes connues, ou déplaçant dans des tournages en pleine rue ou à la campagne ce qui était jusqu'alors cantonné à l'espace de la scène.

Mise en scène de l'actualité et jeux avec les stéréotypes

De nouvelles modalités d'exhibition des films s'affirment à partir de 1906-1907 : ouverture de salles entièrement dédiées au cinéma, location des films. Cette évolution a partie liée – cela a souvent été analysé – avec le passage à des formes narratives plus complexes, autant qu'avec l'expansion et

l'industrialisation de la production. On a peut-être moins souligné à quel point elle a fait entrer le cinéma « réaliste » dans un cycle plus rapide de production et de consommation de la culture, en phase avec la presse et les spectacles des boulevards. Ainsi, les bandes de jeunes délinquants connus sous le nom d'« apaches » défraient la chronique dès 1900 et surtout à la suite de l'affaire Casque d'or (1902) ; mais c'est à partir de la fin de 1905 (*les Apaches de Paris*) que l'apache devient soudain une figure récurrente de la production dramatique et comique (particulièrement chez Pathé).

Sur cette figure d'actualité se développe rapidement toute une série de films qui apparaissent explicitement comme des mises en images de faits divers connus du public. *Apaches mal avisés* (Pathé, 1908) en donne un exemple frappant. La scène comique présente les déboires de deux apaches ayant eu la malencontreuse idée de s'en prendre à un hercule de foire. Le personnage de l'hercule révèle la lignée foraine. Le sort qu'il réserve aux deux apaches, avec force mouvements spectaculaires, convertit l'anecdote en spectacle acrobatique, avec trucages comiques. On retrouve aussi un ton qui n'est pas étranger aux récits en images qui connaissent une grande vogue dans les publications illustrées pour adultes ou pour la jeunesse. Pourtant, derrière la logique d'attraction, la saynète reprend directement un fait divers du temps, rapporté dans la presse populaire de l'époque, dans laquelle un colosse



Apaches mal avisés, prod. Pathé frères, 1908, photographie d'exploitation. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.



« Imprudents apaches », *Supplément illustré du Petit Journal*, 22 septembre 1907. BnF.

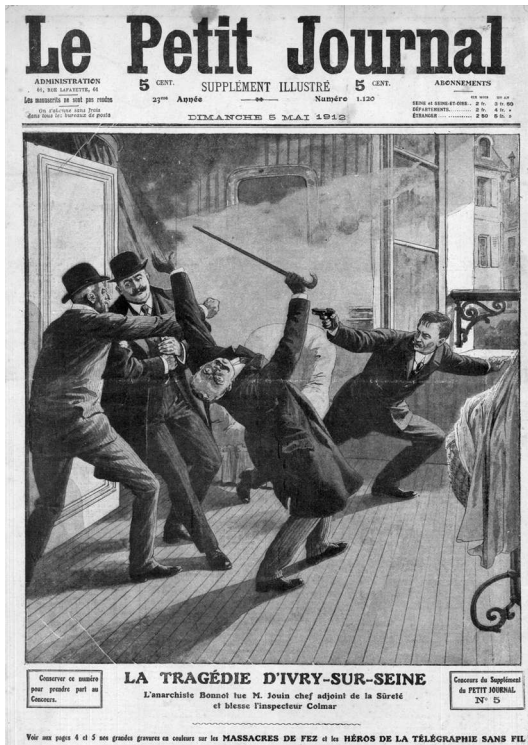
les couvertures illustrées des journaux pendant les semaines précédentes. Si désormais la photographie a commencé à illustrer les reportages, si le siège des repaires des bandits par la police a été largement couvert par la carte postale et par les opérateurs des actualités cinématographiques, l'invisibilité des crimes eux-mêmes n'en est que plus flagrante à une époque où le fait divers est encore avant tout illustré par le dessin de presse qui *imagine* la scène. Il s'agit donc de donner à voir des événements fameux, mais dont le public n'a eu connaissance qu'à travers les récits et les illustrations. Dans les illustrations de presse comme au cinéma, mettre en images des événements déjà passés suppose d'opérer un processus redoublé de fictionnalisation, les événements reconstitués *valant pour* les événements réels. Un tel processus n'est pas propre au cinéma, mais à la culture médiatique. Fictionnaliser à l'écran un fait divers revient à adapter un procédé mimétique qui est déjà celui qui domine dans la presse. La mise en fiction est dans ce cas un des modes de narration dominants de l'actualité. Contrairement aux apparences, par rapport aux pratiques journalistiques, la fiction filmée de fait divers

de foire avait rossé deux voyous venus l'agresser¹⁸. Pour le public, la référence était évidente, et la petite scène acrobatique se trouvait enrichie immédiatement du souvenir des récits médiatiques strictement contemporains. Ce jeu entre spectacle, fiction et actualité n'est rendu possible que par la circulation du cinéma dans l'ensemble des productions du discours médiatique du crime.

Les Bandits en automobile de Victorin Jasset (Éclair, 1912) est un exemple tardif, mais éminent, de mise en scène fictionnalisée de l'actualité criminelle¹⁹. Ce diptyque (*l'Auto grise, Hors-la-loi*) démarque explicitement les exploits de la bande à Bonnot. L'assassinat du garçon de recettes Caby devient celui de Huby, l'attaque du notaire Lefort décalque celle de Tintant, et les événements du 27 février 1912 sont dramatisés, puisque au policier abattu s'ajoute un piéton écrasé. Reste que le film se pense ici encore dans un rapport de secondarité médiatique, puisqu'il dialogue avec des illustrations de presse qui donnent d'avance une forme à sa façon de représenter le monde. Ainsi met-il en images la plupart des scènes qui avaient fait les manchettes et

18. *Les Faits divers illustrés*, 19 septembre 1907 et *le Petit journal*, 22 septembre 1907.

19. Le film est visible sur le compte YouTube de la Cinémathèque de Belgique: <https://www.youtube.com/watch?v=IEA0ogSTNr4> (consulté le 1^{er} mars 2015).



« La tragédie d'Ivry-sur-Seine », *Supplément illustré du Petit Journal*, 5 mai 1912. BnF.



« Hors la loi » le photogramme tiré des *Bandits en automobile* (Victorien Jasset, 1912).

Agence Générale Cinématographique
16 rue de la Grange Batelière Paris Tel. 130.80



LES BANDITS
EN AUTOMOBILE

La Première Série
L'Auto Grise
a été un énorme Succès

LA DEUXIÈME SÉRIE SERA UN TRIOMPHE

LE VENDREDI 17 MAI TOUS LES CINÉMAS PASSERONT!

HORS LA LOI !

RIEN DE PLUS TERRIBLE ET DE PLUS ANGOISSANT N'A JAMAIS ÉTÉ PRÉSENTÉ SUR UN ÉCRAN

Les Vues d'actualité concernant les **BANDITS TRAGIQUES** ont intéressé le Public :

HORS LA LOI !

LE FÈRE FRÉMIR

Jamais la SOCIÉTÉ CLAIR n'avait réussi une bande aussi parfaite au point de vue de l'intérêt, de l'exécution scénique et de la qualité photographique.

Hâtez-vous de demander tous les renseignements






Publicité pour *Hors-la-loi*, *Ciné-Journal*, 18 mai 1912. BnF.

visé à apporter un « supplément de réel » en offrant une représentation photographique et en mouvement des conventions offertes par les illustrations d'actualité, tout aussi artificielles. Cette façon de se positionner par rapport aux modèles médiatiques de la presse est manifeste quand on considère le souci du film de retrouver les mises en scènes des illustrations tout en multipliant les effets de réel, en particulier en tournant très largement en extérieur. Certaines images sont construites exactement comme des gravures fameuses, telles celles figurant l'attaque de la forêt de Sénart ou le meurtre du sous-chef de la sûreté²⁰. Le va-et-vient entre référent réel et référents picturaux structurés suivant les conventions de la fiction procède de la nature profondément mixte de la culture du crime. En tant que discours social, elle oscille entre une représentation de la réalité contemporaine et sa réorganisation en une signification collective à travers les récits de fiction.

Si *l'Auto grise* va faire l'objet de mesures d'interdiction dans de nombreuses villes, on ne saurait bien comprendre le trouble provoqué par le « réalisme » de ce spectacle sans tenir compte de celui qui avait saisi l'opinion devant la « spectacularisation » des événements réels une poignée de semaines plus tôt. En effet, le siège du repaire des bandits ayant pris de longues heures, une foule de plusieurs milliers de personnes est venue y assister, selon les termes d'un journal, comme au dénouement d'un drame au Châtelet. Ce phénomène n'est que l'aboutissement d'un processus de dramatisation par la presse du conflit entre Bonnot, Garnier et consorts d'une part, le préfet Lépine, le directeur de la Sûreté et leurs hommes d'autre part. Non seulement les méfaits des bandits en automobile ont fourni la matière d'une mise en intrigue qu'alimentaient ensuite les éditoriaux polémiques et les interviews, mais la tension s'est encore accrue avec la publication par les journaux de lettres ouvertes dans lesquelles les bandits traqués défiaient publiquement les enquêteurs. Ce grand récit médiatique a fait du siège une véritable attraction, dont les autorités et maints journaux ont craint qu'elle n'attire des sympathies aux irréductibles bandits anarchistes²¹.

La peur d'une contagion du crime par ses représentations médiatiques est aussi ancienne que ces représentations elles-mêmes. Le discours sur le « mauvais cinéma » qui émerge à ce moment recycle les lieux communs des discours sur les « mauvaises lectures »²². Mais il se justifie en un sens par ces échanges constants entre discours de fiction et d'actualité, donnant aux contemporains l'impression d'une frontière poreuse entre réel et imaginaire. Pourtant, tout montre que la réception est souvent plus subtile, dans la mesure où les codifications du récit de crime sont sans cesse démystifiées par des objets culturels tout aussi populaires comme le dessin humoristique ou les textes des chansonniers. La majeure partie des films mettant en scène des personnages d'apaches s'inscrivent dans cette filiation, soit qu'ils moquent les contemporains ridiculement apeurés (*Idée d'apache*, Pathé, 1908), soit qu'ils figurent des apaches eux-mêmes assez inoffensifs (*la Grève des apaches*). L'abondance de cette production ne signifie nullement que les stéréotypes médiatiques soient récusés mais que, dans une culture de la circularité médiatique, tout discours engendre sa propre déconstruction parodique. Le même public craint les crimes des apaches dans la presse et les romans, et rit des poncifs qui sont moqués dans la

20. Supplément illustré du *Petit journal*, 10 mars et 5 mai 1912.

21. Pierre-Robert Leclercq, *la Bande à Bonnot et la fin d'une époque*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

22. Jean-Yves Mollier, *la Mise au pas des écrivains*, Paris, Fayard, 2014.

petite presse et les films comiques. La réalité du phénomène apache n'est nullement remise en cause par ce jeu avec les codes. Au contraire, celui-ci contribue à la production continue du même imaginaire, suivant des modalités dédoublées (croire / moquer la croyance) qui sont le propre de la culture médiatique du début du vingtième siècle dont désormais le cinéma participe plus étroitement²³.

Ce n'est sans doute pas un hasard si l'irruption dans les films de ces jeux avec les stéréotypes codifiés est strictement synchrone avec un retournement du statut du cinéma dans les récits littéraires et journalistiques. On peut en effet dater précisément des années 1906-1908 le moment où, dans les nouvelles et les articles de presse qui évoquent le cinéma en relation avec le crime, la caméra cesse d'être un témoin irréfragable. Aux débuts du cinématographe, des auteurs ont imaginé qu'un méfait soit filmé à l'insu du malfaiteur et que le film vienne, par exemple, innocenter un homme que toutes les apparences accusaient²⁴. À partir de 1906-1907, des faits divers, des nouvelles (Pierre Souvestre, « Derrière la croisée », *Comœdia*, 29 septembre 1908) et même des scénarios de films (*les Inconvénients du cinématographe*, Pathé, 1908 ; *Bébé victime d'une erreur judiciaire*, Gaumont, 1912) jouent sur les effets de confusion engendrés par les tournages de scènes criminelles en pleine rue. Dans ces récits, tantôt la police est alertée d'un crime en train de se commettre alors qu'il s'agit d'un tournage, tantôt un méfait audacieux est commis en plein jour devant des passants persuadés qu'il ne peut s'agir que d'acteurs. On pourrait se contenter d'expliquer l'émergence de ces récits ludiques par le fait, bien réel, de la multiplication des tournages de fictions apaches en décors extérieurs. Mais cela n'expliquerait que leur existence et pas leur relative fortune²⁵. Sans doute faut-il y voir aussi le signe d'une tension qui existe dans toute la culture médiatique, mais qui atteint un sommet au cinéma, entre la visée mimétique de représentation de la réalité et le processus de fictionnalisation suivant un vocabulaire stéréotypé.

Les histoires de détectives, concentrés narratifs

Dans le récit de détective qui se développe à partir de 1907, l'intérêt repose également sur une attention à l'actualité, mais à une actualité culturelle, celle d'un événement éditorial. Depuis le succès de Sherlock Holmes puis de Nick Carter, la figure du détective incarne une forme de modernité (scientifique pour le premier, technologique pour le second), en même temps qu'une culture internationale associée à de nouveaux supports de l'imprimé comme les fascicules qu'importe Eichler en France à partir de 1907²⁶. Avant d'être des individus modernes, les détectives sont des fictions du moment,

23. On pense ici aux analyses de Robert Pfaller, et à son concept d'« illusion without owners », qui veut que, dans la culture populaire, les effets d'illusion et d'adhésion soient repérés par tous chez les autres sans que personne ne s'en dise la victime (R. Pfaller, *On the Pleasure Principle in Culture: Illusions Without Owners*, Londres, Verso, 2014).

24. Cf. notamment *l'Auvergnate*, de Fernand Meynet, 1898 ; *le Corsaire Triplex*, de Paul d'Ivoi, 1898.

25. Nous nous permettons de renvoyer sur ce point au chapitre 5 de notre catalogue d'exposition *Cinéma premiers crimes*, Paris, Paris Bibliothèques, 2015.

26. Franco Cristofori et Alberto Menarini, *Eroi del romanzo popolare ; Prima del fumeto*, deux volumes, Bologne, Edizione Edison, 1987.

une mode passagère dont le cinéma s'empare comme il s'inspire du reste de l'actualité médiatique²⁷. Que le cinéma ait recours à cette figure du détective au moment où elle perce au théâtre et en littérature illustre bien une volonté d'être en prise avec l'actualité. Déjà présent en 1906, dans *le Détective*, celui-ci révèle explicitement son origine anglo-saxonne l'année suivante dans *les Faux-monnayeurs*, avec policiers en costumes américains, et débit de boisson dans lequel on sert « american drinks » et « wisky » (*sic*)²⁸. La poursuite finale en automobile vient encore souligner cette modernité affectée. À l'écran, les signes du contemporain retrouvent des codes similaires à ceux qui prévalaient dans *les Bandits en automobile*.

Quand Victorin Jasset adapte la série des *Nick Carter*, c'est encore à l'actualité médiatique qu'il renvoie, faisant de son détective l'incarnation de cette modernité de l'imaginaire américain entrant en synergie avec le nouveau média²⁹. Mais comme dans les récits de faits divers, la modernité de surface (thématisant celle du médium) compense une logique de stéréotypes qui eux appartiennent à la matière sédimentée de la culture médiatique. Ainsi les auteurs pourront-ils recycler de vieux procédés du feuilleton ou du mélodrame. Dans *Charley Colms* (Pathé, 1912) qui démarque évidemment Sherlock Holmes, le héros affrontera certes un ennemi au nom à consonance américaine (Jimmy Hudge), mais son club de criminels, « le Club des valets de pique », cite quant à lui le « club des valets de cœur » dans *Rocambole*. Dans ce cas encore, la nouveauté ne va pas sans le recyclage d'imaginaires sériels anciens³⁰.

Mais les récits de détective ne peuvent se résumer à la modernisation de surface d'un vieux fond stéréotypé. Leur attrait vient sans doute aussi de ce que, par rapport à la littérature criminelle du XIX^e siècle, ils thématisent la dynamique de concentration qui a brutalement frappé les fictions imprimées au début du XX^e. Avec Nick Carter et la vogue du fascicule qui le porte, la fiction abandonne les formes longues du feuilleton pour des récits brefs. Obéissant à une logique d'intrigue resserrée, l'enquête du détective thématise ce nouveau principe de brièveté : peu de pages, de constants clous multipliant les scènes-types... le cinéma avait lieu d'être attiré par la simplification et la densité qu'imposait ce nouveau support de fictions imprimées. L'efficacité de ces récits tient aussi à leur capacité à synthétiser les stéréotypes, voie que retrouvent les films, d'autant que le faible nombre de

27. Nouveauté surtout de surface cependant : on sait que Nick Carter est le lointain descendant des mystères urbains importés de France par les Américains dès les années 1840, preuve que la culture du crime est déjà mondialisée bien avant l'avènement du cinéma (Paul Joseph Erickson, *Welcome to Sodom: The Cultural Work of City-Mysteries*, PhD, Auctin, University of Texas, 2005 et Michael Denning, *Mechanical Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*, Londres, Verso, 1987). La mondialisation des imaginaires au XIX^e siècle explique la facilité avec laquelle les films ont pu circuler d'un pays à l'autre, même quand ils s'inspiraient de l'actualité. Sur la mondialisation des imaginaires sériels, on peut consulter Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les Mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, *Médias 19*, 2014, publication en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=13307>.

28. Sur la brève vogue du récit de détectives, cf. Dominique Kalifa, *Histoire des détectives privés*, Paris, Nouveau Monde, 2007.

29. Sur les relations qui existent, dans l'esprit des Européens, entre l'Amérique et la modernité médiatique, cf. Robert W. Rydell et Rob Kroes, *Buffalo Bill in Bologna, the Americanization of the World, 1869-1922*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

30. Sur l'« innovation conservatrice » dans le cinéma français de la seconde décennie, cf. Alain Carou, « Cinéma narratif et culture littéraire de masse : une médiation fondatrice (1908-1928) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 51, n° 4, pp. 21-38.

pages des fascicules entraînait un déport de l'intérêt du texte vers la couverture illustrée, devenue centrale dans le pacte de lecture, construisant pas à pas l'appréhension du texte, et faisant de ces imprimés des œuvres visuelles autant que textuelles.

C'est sans doute dans la vogue des récits de génies du crime, à partir de 1911, que se révèle le mieux la logique de concentration narrative. Dans ce cas encore, les œuvres s'inscrivent dans un principe d'adaptation (de Sazie pour *Zigomar* ou de Souvestre et Allain pour *Fantômas*). Le recours à des personnages littéraires est une façon de revendiquer la lignée d'un récit policier en train de se formaliser, à la même époque, en littérature³¹. Mais la figure du génie du crime s'inscrit aussi – et peut-être plus encore que celle du détective – dans un principe de densité et d'exemplarité. Le personnage n'est pas un criminel, il est *le* criminel, architype incarné de toutes les violences offertes par les œuvres de fiction et les productions médiatiques. Chaque crime qu'il commet explore un récit possible, un type de rôle ou de milieu, autant de stéréotypes qui revisitent les héritages. Démultipliés, ceux-ci semblent composer un répertoire de scènes à faire du genre. En ce sens, le récit de détective n'est pas si éloigné des récits exemplaires des années précédentes dans sa façon de synthétiser les autres productions médiatiques. Chez Jasset, la succession rapide des crimes et des scènes sensationnelles juxtaposées met en évidence une volonté de proposer un répertoire de l'imaginaire criminel bien plus qu'un récit particulier. Mais les scènes à faire sont ressaisies comme autant de clous permettant de mettre en valeur les procédés du cinéma. Les déguisements, les décors truqués, les poursuites filmées renouvellent entièrement par leur transposition à l'écran ces épisodes dont le contenu est pourtant familier aux amateurs de feuilletons. Les péripéties du récit tirent désormais leur attrait du spectacle qu'elles offrent – surprise des trucs, vitesse des poursuites, acrobaties des acteurs, virtuosité de la mise en scène. Chez



Teddy, affiche du film *Zigomar peau d'anguille*, 1913. Bibliothèque des littératures policières.

31. Cette première époque du « roman policier » – explicitement désigné comme tel dans le paratexte – dont Leroux, Leblanc et Sazie sont quelques représentants, n'a cependant qu'un lien très relatif avec ce qu'on a pu désigner ainsi à la fin des années 1920. Les œuvres reformulent d'une façon nouvelle les conventions du roman du XIX^e siècle en resserrant la trame narrative autour d'affrontements privés.

Jasset, le dialogue entre l'héritage de la lignée narrative et celui de la lignée attractionnelle atteint une forme d'équilibre qui fait de ses films des œuvres charnières de l'histoire du cinéma³². L'insistance sur la toute puissance du criminel et sur son génie montre en tout cas que la logique des attractions n'est nullement abandonnée. Jasset conçoit son criminel Zigomar un peu comme l'artiste roi d'un spectacle de variétés monstrueuses. Il le met d'ailleurs explicitement en scène dans *Zigomar contre Nick Carter* comme prestidigitateur réalisant quelques tours devant un public ébloui. Le reste du temps, il s'apparente à un « Frégoli du crime »³³, comme lorsqu'il lui suffit de se cacher un instant avec ses sbires derrière un drap pour que tous changent de costume, suivant un dispositif en usage chez les transformistes. Si Jasset convoque ainsi l'univers du spectacle, c'est qu'il conçoit son récit à la fois comme une narration sensationnelle³⁴ et comme une série de numéros raboutés, sans que ces deux logiques puissent être distinguées l'une de l'autre, formant une sorte de récit-spectacle de variétés criminelles.

Ainsi, dans sa façon de s'approprier le discours médiatique du crime et d'en participer à son tour, la production cinématographique entre trois pôles : une reprise assumée des conventions de représentation de la culture populaire, une attention à l'actualité et une logique spectaculaire. Ces trois pôles correspondent aux différentes tendances expressives du cinéma de la seconde décennie. La première tendance découle de sa position dans une culture médiatique dominée par une logique de narrativité généralisée. La seconde tendance découle des modes d'exploitation du spectacle cinématographique, l'engageant à échanger avec les formes discursives, picturales et médiatiques en prise avec l'actualité. La troisième tendance correspond à la persistance des effets d'« attractions ». L'attrait du cinéma criminel tient largement à la faculté qu'il a de combiner des tendances en apparence antagonistes (fictionnaliser et enregistrer ; dialoguer avec l'actualité et avec des héritages anciens ; faire spectacle et narrer...) pour les hybrider. Mais il ne fait que perpétuer des tendances présentes dès le début du XIX^e siècle dans la culture du crime, par exemple à travers les pôles représentés par le roman-feuilleton, le fait divers et l'illustration. En ce sens, ce n'est pas seulement thématiquement que le cinéma se nourrit du discours médiatique, mais aussi dans ses logiques de représentation et dans sa relation à la réalité.

En même temps que paraît le présent article, a lieu à la Galerie des bibliothèques de la ville de Paris l'exposition « Cinéma premiers crimes » (avril-juillet 2015) dont les deux auteurs sont commissaires en collaboration avec Catherine Chauchard (Bibliothèque des littératures policières). Consacrée aux imaginaires criminels dans le cinéma de 1900 à 1930, l'exposition présente plus de 200 pièces, dont de nombreuses grandes affiches jamais exposées, ainsi que de nombreux extraits de films. Elle s'accompagne de la publication d'un riche catalogue illustré (Éditions Paris Bibliothèques).

32. Tom Gunning, « Attractions, Detection, Disguise : Zigomar, Jasset and the History of Genres in Early Film », *Griffithiana*, n° 47, mai 1993, pp. 111-135.

33. *Ciné-Journal*, 29 juillet 1911.

34. Annemone Ligensa, « Sensationalism and Early Cinema », dans André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (dir.), *A Companion to early cinema*, Blackwell Publishing, 2012, pp. 163-181.