Du tueur en série au terroriste : de quelques méchants sans visage dans le cinéma américain des années 2000

Guieu Julien

Pour citer cet article
Guieu Julien, « Du tueur en série au terroriste : de quelques méchants sans visage dans le cinéma américain des années 2000 », *Cycnos*, vol. 29.2 (Le Méchant à l'écran. Les paradoxes de l'indispensable figure du mal), 2013, mis en ligne en juillet 2018.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/174

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/174
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/174.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Du tueur en série au terroriste : de quelques méchants sans visage dans le cinéma américain des années 2000

From serial killer to terrorist – of faceless villains in the 2000s American cinema

Julien Guieu

Université Paris IV – Sorbonne

Docteur et agrégé d'anglais qualifié aux fonctions de maître de conférences en sections CNU n°11 et 18, ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, Julien Guieu a été AMN à l'UFR de Cinéma-Audiovisuel de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, puis ATER à la Faculté des Sciences de l'Université d'Orléans et à l'UFR de Littérature Française et Comparée de l'Université Paris-Sorbonne – Paris IV. Il travaille en priorité sur la notion de genre, et notamment sur le film et le roman policiers. Sa thèse de doctorat, préparée sous la direction du Pr. Jean-Pierre Naugrette, porte sur la notion d'indice au cinéma, en particulier dans quelques films américains des années 2000 mettant en scène des enquêtes qui n'aboutissent jamais, et dans lesquels la fonction, le fonctionnement et la représentation des indices sont perturbés par cet inachèvement.

The Pledge (Sean Penn, 2001), *The Zodiac* (Alexander Bulkley, 2005) and *Zodiac* (David Fincher, 2007) are unusual among serial-killer films in that the face and identity of the evildoer is never revealed, either to the films' detectives or even to the spectators. The filmmakers make full use of the *mise en scène*'s resources to whet the latter's desire of discovering who the culprit is without ever satisfying it. This incomplete representation of the serial killer turns him into a rather abstract figure, which allows the post-9/11 films by Bulkley and Fincher to reach beyond their apparent subject and to comment on the ill-effects of the fear of terrorism on the national unity and identity of the United States – as does, more unexpectedly, Jim Jarmusch's *Broken Flowers* (2005), in which the face and identity of the antagonist remain similarly mysterious.

Broken Flowers, detective film, framing, irresolution, *The Pledge*, serial killer, subjective camera, terrorism, villains, *The Zodiac*, *Zodiac*

Le bien nommé Dr. Satira, le « méchant » d'une enquête de Sexton Blake (sorte de Sherlock Holmes du pauvre, héros de plus de 4000 aventures tous médias confondus), est décrit comme présentant « des yeux de serpent, une tête de vautour et un visage de démon »[1] (Mortimer 181) – description sans doute destinée à susciter effroi et révulsion chez le lecteur. De même, au cinéma, les méchants arborent volontiers physique patibulaire, regard glaçant et mimiques sinistres. Mais le plus terrifiant d'entre eux, au lieu d'avoir une parfaite « tête de méchant », n'est-il pas celui qui n'a pas de visage, à la manière de ces assassins qui ne sont jamais démasqués – et qui, peut-être, rôdent encore parmi nous ? Le *M* de Fritz Lang n'eût-il pas été encore plus effrayant s'il était resté à jamais dissimulé derrière cette initiale, au lieu de s'incarner (avec le brio que l'on sait) dans le corps de Peter Lorre ?

[1] « the eyes of a snake, the head of a vulture and the face of a fiend ».

C'est exactement sur ce ressort que joue le méconnu *The Zodiac* d'Alexander Bulkley, sorti de manière assez confidentielle en 2005, soit tout juste deux ans avant l'autrement plus célèbre et célébré *Zodiac* (sans *The*) de David Fincher. Le slogan publicitaire mis en avant sur la jaquette de l'édition française du DVD nous met ainsi en garde : « Le tueur en série le plus dangereux de notre époque court toujours ». Tout comme son quasi-homonyme, ce thriller met en scène l'enquête visant (en vain) à identifier avec certitude le criminel éponyme et bien réel qui, à partir de la fin des années 1960, terrorisa la Californie – tant à travers ses assassinats qu'à travers les lettres qu'il se plaisait à envoyer aux journaux locaux. Comme pour mieux assimiler le spectateur aux enquêteurs diégétiques, pour lesquels l'identité du tueur reste un mystère de bout en bout, le visage du Zodiaque n'apparaît à l'écran dans aucun des deux films.

On retrouve cette façon lacunaire de représenter le méchant dans un autre film américain, sorti quelques années auparavant : *The Pledge* (Sean Penn, 2001). Ici encore, le personnage principal est sur la trace d'un tueur en série qu'il ne parviendra jamais à identifier ou à rattraper, le spectateur ne découvrant lui non plus ni son identité ni son visage : le méchant reste fuyant, insaisissable et invisible, capable d'échapper au regard tant des personnages que de la caméra.

Si nous avons choisi de réunir ici ces films par ailleurs fort différents, c'est parce qu'ils sont traversés par un même paradoxe : alors que le méchant est le moteur et la raison d'être de l'intrigue dans les films de « serial killers », dont l'intérêt repose toujours en bonne partie sur le charisme d'un acteur qui donne son visage à cette incarnation du Mal – pour rester chez David Fincher, on peut penser à Kevin Spacey dans *Seven* (1995) ou plus récemment Stellan Skarsgård dans *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011) –, ces trois-là se privent volontairement de cette présence à l'écran et semblent même tirer profit de ce choix a priori handicapant. Il convient donc d'analyser la manière dont cette représentation lacunaire du tueur en série s'insère dans les stratégies mises en place par ces cinéastes pour susciter tant l'effroi que l'intérêt du spectateur. On s'interrogera également sur l'influence du contexte de production et de la hantise du terrorisme dans l'inscription à l'écran de ces méchants sans visage – en gardant bien à l'esprit que, si les *Zodiac* ont été produits en pleine « War on Terror », *The Pledge* a été tourné avant le 11 septembre 2001.

Des « films de tueurs en série » hors-série

Le tueur en série, à l'inverse de celui qui est mû par l'appât du gain ou l'instinct de survie, relève d'une définition stricte de la méchanceté – cette « propension à faire un mal débordant les besoins ou les nécessités conjoncturelles. » (Vanoye 231). Ces dernières décennies, son ubiquité médiatique a fait de lui une « nouvelle figure du Mal » (Rakovsky 68), « le grand épouvantail des sociétés occidentales » (Jean 41), à tel point que depuis les années 1990 au moins « on pourrait presque dire qu'il est au centre d'un nouveau genre de films, genre qui possède déjà ses classiques » (Jean 41), à l'image de *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) ou *Henry : Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1990). À travers ces seuls exemples, on devine que ce genre se divise schématiquement en deux, selon que le spectateur accompagne principalement l'enquêteur ou le tueur et ses victimes, c'est à dire que le film relève plutôt du policier ou de l'épouvante (Rakovsky 68), que l'intrigue prend plutôt « la forme de l'enquête » ou celle du récit fantastique dans lequel « des voyageurs font malencontreusement étape dans le château du monstre » (Garsault 33) : les deux *Zodiac* et *The Pledge* font indubitablement partie du premier groupe.

Parmi les « films de tueurs en série » de type policier, ils font toutefois plus figure d'exceptions que de modèles : l'énigme demeurant irrésolue, ces films ne respectent pas le schéma traditionnel du genre, qui suppose la confrontation finale et violente entre poursuivant et poursuivi : « L'intrigue amène en toute logique un duel entre l'un et l'autre. (…) Ce

dénouement couronne en général la violence répétée des meurtres par une violence plus grande encore. » (Garsault 34). Échappant à ce face à face, le tueur en série échappe également à la sanction, terminus habituel de ce que Dominique Sipière appelle « l'itinéraire » des méchants au sein des récits (Sipière 246).

Dans ces trois films, la confrontation finale est à chaque fois annoncée et préparée de la manière la plus classique avant d'être esquivée ou désamorcée. Dans *The Pledge* et *The Zodiac*, ce sont les conventions du montage alterné qui sont mises à profit pour susciter cette attente du spectateur, mais aussi pour mieux la décevoir. Dans le film de Sean Penn, tandis que des plans de coupe nous montrent de dos le tueur (ou tout du moins celui qui nous est présenté comme tel) en train de se rendre en voiture au rendez-vous fixé avec sa nouvelle proie, on assiste à la préparation du piège tendu par le détective à la retraite Jerry Black (Jack Nicholson) et ses anciens collègues, avec tous les accessoires indispensables à ce genre de scènes, auxquelles le cinéma policier nous a habitués : jumelles, talkies-walkies, oreillettes, fusil à lunette… Dans *The Zodiac*, de manière symétrique, ce sont les enquêteurs que l'on voit se rendre chez leur suspect en voiture, tandis que le tueur nous est montré à son domicile, en train de préparer quelque nouveau méfait. Dans les deux cas, la tension dramatique est poussée à son paroxysme et la confrontation finale semble imminente. Mais celle-ci n'adviendra pas : dans *The Pledge*, le tueur trouve la mort dans un accident de la route avant d'arriver sur le lieu du rendez-vous ; dans *The Zodiac*, la maison dans laquelle les forces de l'ordre font irruption n'était en réalité pas celle du tueur, qui n'est donc pas appréhendé. Contrairement à ce que laissait supposer la logique classique du montage alterné, les lignes convergentes tracées par les deux séries de plans ne se rejoignent finalement pas.

Dans une des dernières scènes de *Zodiac*, enfin, on s'attend à ce que l'inspecteur Dave Toschi (Mark Ruffalo) aille interpeller son principal suspect, Arthur Leigh Allen (John Carroll Lynch) après que le journaliste Robert Graysmith (Jake Gyllenhaal) lui a exposé le faisceau d'indices concordants qui l'accusent. Mais Toschi refuse de passer à l'action, prétextant qu'il n'a pas assez d'éléments pour prouver l'éventuelle culpabilité d'Allen, comparant malicieusement Graysmith à « Dirty Harry » – lequel, dans le film éponyme de Don Siegel (1971), et malgré l'absence de preuves recevables par un tribunal, n'hésite pas à abattre « son » tueur en série, Scorpio, dont on sait qu'il fut directement inspiré du Zodiaque. En lieu et place du face à face final entre celui-ci et Harry Callahan, où Harry fait parler son célèbre .44 Magnum, le spectateur de *Zodiac* doit se contenter d'un duel de regards entre Robert Graysmith et son suspect : plusieurs années après les meurtres, le journaliste passe en effet la porte du magasin où travaille Arthur Leigh Allen, et soutient son regard quelques secondes avant de tourner les talons et de repartir sans un mot. Dans les trois films, l'attente d'un face à face violent entre tueur en série et poursuivant n'est aiguisée chez le spectateur que pour mieux être déçue.

Si l'impunité du tueur en série, qui déroge à la règle du genre, pouvait être supposée dans les films de Fincher et de Bulkley étant donnée celle du véritable Zodiaque, la logique particulière du genre policier laissait tout de même espérer que l'assassin allait être y identifié. La « promesse de réponse » fait en effet partie de ces « morphèmes herméneutiques » identifiés par Barthes dans *S/Z* comme constitutifs du récit policier, ces « différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile » (Barthes 1970 : 26). Cette promesse de réponse reste généralement implicite, mais elle est formulée explicitement par le protagoniste de *The Zodiac*, l'inspecteur Matt Parish (Justin Chambers), quand il dit à son fils : « Je vais attraper ce type, je vais l'avoir, d'accord ? Je te le promets. »[2]. Dans *The Pledge*, cette promesse qui sera finalement bafouée va jusqu'à donner son titre au film, et est à nouveau prononcée par l'enquêteur diégétique.

[2] « I'm gonna catch this guy, I'm gonna get him, okay ? I promise you. »

Jerry Black est en effet pressé par la mère de la fillette retrouvée morte au début du film de lui promettre, et même de jurer sur le salut de son âme, qu'il va découvrir l'identité du tueur. La promesse de réponse fait partie du contrat de lecture du genre policier, qui est ici rompu et a pour effet de déjouer les attentes des spectateurs.

De plus, l'histoire du genre explique que même les spectateurs connaissant la véritable histoire du Zodiaque puissent s'attendre à ce qu'un coupable soit désigné dans le film. C'est ce qui se passe par exemple dans la plupart des films mettant en scène l'enquête sur Jack l'Éventreur. Si dans la réalité celle-ci n'a jamais abouti avec certitude, diverses hypothèses plus ou moins étayées et farfelues ont néanmoins été avancées quant à l'identité de cet ancêtre victorien du Zodiaque. Or, au lieu de laisser planer le doute, les différentes transpositions cinématographiques des crimes de l'Éventreur vont « reprendre, parfois en les 'mixant', ces divers scénarios », et donc à chaque fois « Donner un visage à qui n'en a pas » (Zimmer 49). C'est aussi ce que faisait le seul long métrage retraçant explicitement les meurtres du Zodiaque antérieur à la version de Bulkley, *The Zodiac Killer* (Tom Hanson, 1971), qui ne se privait pas de donner au tueur insaisissable un visage et un prénom (Jerry, interprété par Hal Reed), même s'il n'allait pas jusqu'à lui assigner l'identité d'un des suspects de la véritable enquête. « Donner un visage à qui n'en a pas » : c'est exactement ce que se refusent à faire les films de Bulkley et Fincher.

Lorsque les films de tueur en série laissent une trace dans la culture populaire, c'est souvent en bonne partie grâce à l'incarnation convaincante du psychopathe par un acteur bien précis. Le casting est donc un élément fondamental du succès des films du genre, mais l'exercice prend un sens fort différent quand le visage de l'assassin n'apparaît jamais à l'écran. Le Zodiaque lui-même l'avait peut-être bien senti : dans la dernière lettre qui lui est attribuée, lue en voix-off à la toute fin de *The Zodiac*, il posait ainsi la question de sa propre interprétation au cinéma : « J'attends que sorte un bon film sur moi. Qui va me jouer ? »[3]. Ni Fincher ni Bulkley n'y répondent de manière simple et univoque.

Comme pour mieux souligner l'impossible assignation d'un visage et donc d'un corps et d'une identité au tueur, David Fincher a choisi de le faire interpréter successivement (dans les quatre scènes où il apparaît) par trois acteurs différents (identifiés par un numéro dans le générique : Zodiac #1, #2 et #3), sans qu'il ne soit jamais possible de savoir lequel intervient dans quelle scène, voire dans quel plan, puisqu'on ne voit jamais leur visage. Quant à Alexander Bulkley, c'est en lui donnant le corps d'un acteur (Marty Lindsey) et la voix d'un autre (Brian Bloom) qu'il choisit de problématiser l'identité de l'assassin. Le générique de fin de *The Pledge* entretenait déjà à sa manière l'ambiguïté, puisque le conducteur de la voiture accidentée n'était pas désigné comme « le tueur », mais de manière plus énigmatique comme « l'homme aux cheveux gris » : le générique se refuse à confirmer que cet homme qui semblait se rendre au piège tendu par Jerry était bel et bien le tueur recherché. Diverses stratégies sont donc mises en œuvre pour laisser dans l'ombre le personnage que le spectateur attend en vain de pouvoir nommer et dévisager.

Des champs personnalisés…

Halloween (John Carpenter, 1978), qui constitue pour beaucoup « la référence du film de *serial killer* » (Costeix 136), a contribué à installer de manière pérenne dans la boîte à outils du genre l'utilisation de « plans subjectifs » retranscrivant le point de vue approximatif du tueur sur ses victimes effectives ou potentielles – pour désigner ce type de plans nous préférerons parler, avec Marc Vernet, de « champs personnalisés » (Vernet 33)[4]. Le célèbre

[3] « I am waiting for a good movie about me. Who will play me ? »

[4] Le terme « subjectif » nous semble en effet suggérer une identité trop parfaite entre ce qui apparaît à l'écran et ce que voit un personnage, alors qu'il s'agit tout au plus d'une approximation. L'adjectif « personnalisé » a au contraire le mérite de souligner que c'est par une série d'opérations du cinéaste, qui

premier plan du film est ainsi un long travelling montrant au spectateur ce que voit le tueur lors de son premier meurtre, avant qu'un contre-champ ne le montre arborant son masque, le couteau ensanglanté à la main. L'intérêt de cette manière de filmer dans le cadre du film de tueur en série de type policier est qu'elle permet de représenter les meurtres tout en masquant l'identité du meurtrier. Ces champs personnalisés suscitent chez le spectateur rompu aux codes du genre l'attente d'un contre-champ révélateur où apparaîtra le tueur jusque-là maintenu « en-deçà » du champ – attente que les deux *Zodiac* et *The Pledge* se plaisent à déjouer. Pendant la scène du double meurtre sur laquelle s'ouvre *The Zodiac*, on semble plusieurs fois partager le point de vue du tueur tandis qu'il tient en joue ses victimes terrorisées, son revolver étant parfois présent en amorce dans le champ, mais le contre-champ révélant l'identité et le visage du personnage ne viendra jamais.

On comprend aisément que ces plans soient particulièrement dérangeants : ils nous mettent à la place du tueur, nous rendent complices de ses agissements en plaquant pour quelques instants l'identification secondaire, c'est à dire « au personnage, au représenté », sur l'identification primaire, « au sujet de la vision, à l'instance représentante » (Aumont *et al.*, 184). Pour le dire avec Barthes : « Je suis celui qui a la même place que moi. » (Barthes 1977 : 153). Dans *The Zodiac*, ces champs personnalisés sont d'autant plus dérangeants que l'alternance voyant/vu est perturbée de manière à entraîner une perte des repères spatiaux.

Une scène située dans un *diner* nous montre un homme s'asseoir au comptoir et y déplier un journal. Le plan suivant est un champ personnalisé centré sur un article de journal évoquant un des meurtres. On entend alors la voix d'une serveuse, qui demande au lecteur s'il désire plus de café ; celui-ci abaisse son journal et lève les yeux vers elle (panoramique vers le haut). Mais on se rend compte que le personnage dont on a adopté le point de vue ne peut pas être celui que l'on a vu s'asseoir dans le plan précédent, contrairement à ce que semblait suggérer le raccord : le comptoir apparaissant à l'arrière-plan, le lecteur dont on partage le point de vue ne peut y être assis. Il faut revoir la scène pour comprendre que celui-ci était en fait un autre personnage, immobile et dissimulé derrière son propre journal dans un coin du cadre précédent. Sa respiration, marque sonore du champ personnalisé tellement codée par l'habitude que Marc Vernet l'appelle « le topos du souffle épais de la brute » (Vernet 44), suggère qu'il s'agit sans doute du tueur. La désorientation spatiale causée par l'incongruité du raccord entre les deux plans le rend d'autant plus inquiétant.

Plus tard, ce même souffle se fera entendre par-dessus un nouveau champ personnalisé représentant le point de vue de l'assassin, en train de suivre en voiture le jeune fils de l'inspecteur Parish, lequel marche sur le trottoir. Au moment où le jeune garçon se retourne, comme s'il avait senti une présence qui l'épiait, le contre-champ (c'est à dire le champ retranscrivant cette fois-ci le point de vue de l'enfant, qui se retourne vers le tueur), est particulièrement troublant : là où aurait dû se trouver la voiture, il n'y a plus rien – procédé typique du fantastique, où les déplacements contreviennent aux lois normales de la physique. Dès lors, c'est le tueur lui-même qui prend des allures surnaturelles.

L'alternance voyant/vu est également mise à mal dans *The Pledge* à l'aide d'un plan similaire à celui évoqué précédemment, qui retranscrit le point de vue approximatif de « l'homme aux cheveux gris », assis au volant de sa voiture, en train d'épier la jeune Chrissy, qui sera peut-être sa prochaine proie, et qui descend de sa balançoire pour venir à sa rencontre. Mais le contre-champ qui nous montre le point d'origine de ce regard posé sur elle ne nous permet pas de découvrir le visage du personnage regardant : celui-ci y est métonymiquement remplacé par sa voiture, ce « break sombre » que le détective Jerry Black tente de retrouver depuis le début du film. Or, on constate que dans les deux *Zodiac*, la voiture apparaît également à plusieurs reprises comme métonymie du tueur. Souvent vue de nuit, ses

---

reposent sur un certain nombre de codes, que le champ est assimilé par le spectateur à ce que voit le personnage – malgré la nature bidimensionnelle et rectangulaire de l'image.

phares allumés n'éclairent jamais le visage de son propriétaire : au lieu de faciliter la vision, ce qui constitue pourtant leur raison d'être, ils gênent celle du spectateur en étant braqués vers lui. Ces deux phares remplacent alors par analogie les yeux du tueur, que l'on aimerait tant découvrir. Mais ces phares allumés, s'ils évoquent des yeux, ne ressemblent en rien aux fenêtres de l'âme, ces yeux à travers lesquels on pourrait deviner l'intériorité de leur propriétaire. Ils évoquent plutôt l'image chère à Fritz Lang de l'aveugle au regard insoutenable, dont l'inquiétante étrangeté dérange au plus haut point : comme le résume Marc Vernet, « Il n'y a pas pire regard que celui émis par des yeux blancs sans iris » (Vernet 26). Si le visage du tueur n'apparaît pas, la calandre de sa voiture, qui fait office de métonymie à son égard, est filmée de manière à être aussi terrifiante que le faciès de n'importe quel Hannibal Lecter.

Ces moments où les phares sont braqués vers le spectateur évoquent une sorte de regard-caméra de la voiture, et à travers elle du tueur. Son regard à lui, par contre, ne peut bien sûr pas apparaître directement à l'écran ; en revanche, il arrive que ses victimes, réelles ou potentielles, adressent un regard direct à la caméra, quand le champ représente le point de vue du tueur. C'est le cas de la serveuse dans la scène du *diner* de *The Zodiac* évoquée plus haut : dès qu'il lève les yeux vers elle, un changement dans le regard de celle-ci, dirigé droit sur la caméra, nous indique qu'elle se sent subitement mal à l'aise – manière de rendre indirectement perceptible à l'écran le regard du tueur, que l'on devine menaçant et inquiétant à travers celui de la serveuse. Dans la scène de *The Pledge* où l'homme aux cheveux gris s'approche en voiture de Chrissy, au contraire, celle-ci apparaît souriante et aucunement effrayée quand elle regarde la caméra, ce qui nous permet à l'inverse de deviner le regard rassurant et faussement bienveillant de l'assassin, grâce auquel il parvient à émousser la vigilance de ses victimes.

Enfin, il est un plan de *Zodiac* où le regard-caméra du tueur manque de justesse d'être représenté directement à l'écran : après avoir discrètement saboté la roue arrière-gauche d'une automobiliste, le tueur lui propose de l'emmener à la station service la plus proche. Le champ nous la montre en train d'hésiter, du point de vue approximatif du tueur. Le contre-champ suivant, qui semble retranscrire symétriquement le point de vue de la jeune femme, révèle alors la silhouette du tueur, que l'on devine tourné vers elle et donc vers la caméra. On sent bien qu'à ce moment il la regarde dans les yeux, empli des pires intentions, et que son regard maléfique est donc posé sur la caméra, pour ne pas dire sur nous : sans avoir la possibilité de voir ses yeux, on ressent le poids de ce regard, émanant des sombres profondeurs de l'image, dardé vers nous depuis les ténèbres. Cette situation est particulièrement frustrante pour le spectateur : si l'assassin se penchait imperceptiblement en avant, le faisceau lumineux qui éclaire sa banquette arrière viendrait soudain illuminer son visage, mais bien sûr il n'en fait rien. Cette manière de laisser son visage dans l'ombre n'est qu'une des nombreuses stratégies de mise en scène utilisées par Fincher, Bulkley et Penn pour faire affleurer à la surface de l'image le visage du tueur, et à travers lui son identité, sans jamais les dévoiler effectivement.

… mais personne dans les contre-champs

On pourrait dire que ces films sont des sortes d'anti- *portrait d'un serial killer* : du tueur en série ils montrent tout sauf le visage. Dès lors, le seul portrait dont il saurait être question est un portrait-robot. Celui-ci brille par son absence dans le film de Fincher, alors qu'il nous est pour ainsi dire promis. Le détective Toschi demande à deux policiers ayant semble-t-il croisé le Zodiaque d'établir de toute urgence son portrait-robot à l'aide d'un dessinateur spécialisé, mais étrangement on n'en entendra plus parler, et ce portrait-robot n'apparaîtra jamais à l'écran. La nature du tueur en paraît d'autant plus fuyante, insaisissable et évanescente : même sous la forme d'un portrait-robot, son visage se dérobe et nous reste invisible.

À l'inverse, ce même portrait-robot est omniprésent dans *The Zodiac*. Il apparaît une première fois quand le dessinateur de la police est en train de le réaliser, puis à nouveau quand il est exhibé à la télévision par l'enquêteur Parish. Un recadrage et un zoom avant sur l'écran de télévision lui font alors emplir tout le cadre et prendre des proportions de plus en plus menaçantes. On le retrouve ensuite dans le bureau de l'inspecteur Parish, épinglé sur un mur, mais étrangement ses traits ont changé : le visage dessiné n'est plus le même ; il ressemble maintenant au journaliste de télévision qui suit l'affaire (manière d'orienter vers lui les soupçons du spectateur à moindre frais). Il est alors subtilisé par le fils de l'inspecteur, qui l'emmène dans la rue pour le comparer au visage des passants. Enfin, le dernier plan du film est un très gros plan sur ce portrait-robot, dont les traits ont à nouveau changé : il s'agit visiblement cette fois-ci d'une reproduction du « véritable » portrait-robot du Zodiaque, celui du monde extra-diégétique, qui semble narguer le spectateur et le défier du regard. Ainsi, loin de permettre l'arrestation du coupable, ce portrait-robot se révèle un objet obsédant, fluctuant et aussi insaisissable que le sujet qu'il représente. Au lieu de mettre enquêteurs et spectateurs sur la bonne piste, de la sélectionner parmi toutes celles qui s'offrent à eux, il entraîne plutôt une multiplication des pistes possibles.

Du tueur, le spectateur ne verra donc que des bribes – choix de mise en scène destiné à retranscrire visuellement l'inachèvement de l'enquête et la persistance du mystère. Ainsi, dans les quelques plans où il apparaît, le tueur présumé de *The Pledge* n'est vu que de dos au volant de sa voiture, si bien qu'on ne peut voir qu'une partie de son crâne et de sa chevelure. Les deux *Zodiac* quant à eux mettent à profit (selon des modalités assez proches) tous les éléments de la composition du cadre pour faire apparaître le corps du méchant tout en masquant son visage.

Le cadrage, tout d'abord : dans le film de Bulkley, quand le tueur appelle la police d'une cabine téléphonique, la caméra cadre uniquement ses pieds. Pendant les scènes de meurtre des deux films, c'est souvent la main tenant le revolver qui est montrée en gros plan et sous toutes les coutures. À cela s'ajoutent fréquemment des effets de surcadrage : dans tel plan, le visage du tueur aurait pu apparaître mais il est masqué *in extremis* par le cadre de la vitre à travers laquelle il fait feu ; dans tel autre (chez Fincher) c'est la bordure du rétroviseur dans lequel on l'observe quand il sabote la roue de l'automobiliste qui nous empêche de le dévisager. Les jeux d'ombres et de lumière, ensuite : son visage est parfois bien présent au centre du cadre, mais rendu invisible par l'obscurité. Dans un autre plan du film de Fincher, c'est un éclairage particulièrement vif (les phares de sa voiture) qui « brûle » le contour de son visage, celui-ci paraissant au contraire « bouché » par contraste. Chez Bulkley, au moment où l'assassin s'apprête à revêtir le masque qui cache son visage pendant la scène au bord du lac, la caméra ne cadre pas son corps mais uniquement son ombre portée sur le mur. Les effets de mise au point, enfin : quand le Zodiaque tire son premier coup de feu dans le film de Fincher, le point est fait sur son arme, au premier plan, si bien que son visage, présent à l'arrière-plan, est relégué dans le flou le plus complet par la faible profondeur de champ.

Au-delà de la seule composition du cadre, le montage a aussi son rôle à jouer dans cette entreprise de morcellement et de dissimulation. La brièveté de la plupart des plans décrits ci-dessus rend les apparitions du corps et du visage du tueur encore plus fugaces. Lors de certaines scènes de meurtre, Bulkley a même recours à un montage non « narratif » mais plutôt « discursif »[5] quand un gros plan sur le visage du tueur est remplacé par un gros plan du sinistre comte Zaroff en pleine frénésie meurtrière, extrait de *The Most Dangerous Game* (Irving Pichel et Ernest B. Shoedsack, 1932) – autre manière de représenter le regard démoniaque du personnage sans pour autant le faire apparaître directement à l'écran.

[5] Au sens où l'entend Vincent Amiel, c'est-à-dire qui ne procède pas de manière mimétique mais juxtapose « deux réalités *a priori* sans commune mesure » (43), un élément extérieur à la diégèse venant briser la continuité et l'homogénéité du réel représenté.

Finalement, toutes ces stratégies de mise en scène relèvent d'une certaine forme d'érotisme : il s'agit pour les cinéastes d'approcher toujours de plus près le visage du tueur en série, sans jamais le montrer directement – pour le dire avec Barthes, entretenir « l'espoir de voir le sexe » (Barthes 1973 : 20) sans jamais le satisfaire.

Cette absence de présentation frontale du tueur en série perturbe le jeu sur le double qui structure bon nombre d'œuvres policières. On sait en effet que le bon et le méchant, que tout semble opposer de prime abord, y sont le plus souvent liés par des effets de miroir, l'un finissant par apparaître moins comme l'envers de l'autre que comme son double (Bordat et Chauvin 8, Biet 26, Sipière 245), notamment dans le cas des tueurs en série (Blake 207). L'absence d'informations précises sur le tueur, que ce soit sur son physique ou sur sa personnalité, empêche la mise en place d'une telle dualité : le méchant ne saurait ici être le reflet en miroir du bon, puisqu'il constitue la tâche aveugle du récit.

Cette représentation lacunaire perturbe également l'identification au méchant, qui a fréquemment lieu dans les films policiers malgré le jugement moral négatif que porte sur lui le spectateur, ce à quoi Francis Vanoye voit « trois bonnes raisons (…) : il est fort, il est puissant, il est libre. » (Vanoye 231). Or, pour que cette identification puisse avoir lieu, le film doit désamorcer ses effets culpabilisants, ce qui revient souvent à « dé-responsabiliser le méchant (…), rapporter la méchanceté à un dérèglement psychologique, social ou familial. » (Vanoye 237). Le méchant n'étant jamais ici identifié, il est impossible de lui trouver quelque circonstance atténuante. Le fait qu'il ne soit jamais montré ne fait que rendre encore plus difficile cette identification.

En effet, un méchant bien campé à l'écran sera volontiers admiré par le spectateur pour la performance de l'acteur qui l'incarne. Cette approbation d'ordre esthétique aura tendance à amoindrir la révulsion qu'inspire le personnage, à édulcorer le jugement moral négatif porté sur lui. Aaron Taylor l'a bien montré dans le cas des méchants interprétés dans le style mélodramatique[6] : le plaisir que l'on retire de ce jeu a tendance à atténuer les réserves morales que l'on pourrait éprouver à l'égard de leurs actions, et notre propension à les condamner. (Taylor 22). Refoulé dans les recoins sombres ou flous de l'image ou à sa périphérie, l'acteur qui interprète le Zodiaque ou l'homme aux cheveux gris ne peut faire preuve de virtuosité, ce qui finit d'ôter à son méchant toute chance de rédemption aux yeux du spectateur : aucune chance pour lui de devenir, à l'image d'Erich Von Stroheim, « the man you love to hate ».

Persistance de la menace

Au lieu de bénéficier de la lumière des projecteurs, le méchant de ces films reste tapis dans l'ombre, quand il n'est pas lui-même représenté par son ombre projetée. Une menace continue de planer, à la fin du film, sur le monde diégétique – et, dans le cas du Zodiaque, elle déborde même sur le monde extra-diégétique, comme le dernier intertitre du film d'Alexander Bulkley se plaît à le souligner : « Malgré une chasse à l'homme dans tout le pays, le Zodiaque ne fut jamais attrapé et il court encore aujourd'hui. »[7]. N'étant pas incarné dans un corps humain bien défini, le Mal que représentent ces tueurs en série, chose rare, reste « "absolu", presque ontologique » plutôt que « relatif, distribué et épisodique » pour reprendre la distinction opérée par Dominique Sipière (243).

Ces films évitent ainsi la déception souvent éprouvée au moment où l'on découvre le vrai visage du tueur, de ne pas y trouver le démon en personne. Comme l'exprime par exemple Marc Vernet à propos des loups de *Wolfen* (Michael Wadleigh, 1981), invisibles pendant la majeure partie du film, « cette actualisation du personnage est décevante », parce

[6] Style marqué par des gestes, postures et mimiques bien définis, identifiables et univoques (comme le fait de se frotter les mains, le dos vouté, tout en arborant un sourire sardonique), qui permet à l'acteur de briller en faisant preuve de virtuosité.

[7] « Despite a nation-wide manhunt, the Zodiac was never caught and is still at large today. »

qu'on se rend compte que ce ne sont « que » des loups, alors qu'on pouvait jusque là douter de leur matérialité même et croire que chacun était un « pur esprit foudroyant », peut-être le démon lui-même, ou encore la Mort (Vernet 49). Tout en étant manifestement des hommes, ces méchants dont le visage reste invisible touchent ainsi au fantastique et à l'abstraction. Ce que ces films nous apprennent par l'absurde, c'est qu'en incarnant le Mal dans un corps trop identifiable, le cinéma tend à le circonscrire, à déjouer son ubiquité, à le maîtriser, à amoindrir sa force de contagion. C'est parce qu'ils refusent de se singulariser que ces méchants là restent mémorables.

On a pu le constater à travers l'histoire du cinéma : à chaque moment historique correspond son type de méchant filmique privilégié, lequel révèle en miroir les peurs, les tensions et les réalités politiques de la société (Everson xi, Gillis 9). Si celui des années 1980 et 1990 était pour beaucoup le tueur en série (Dyer 14, Gates 192), celui de l'Amérique des années 2000 fut sans doute le terroriste – depuis le 11 septembre évidemment, mais peut-être même depuis l'avènement du terrorisme intérieur avec les attentats d'Oklahoma City en 1995 ou d'Atlanta en 1996, ou encore ceux perpétrés par le « Unabomber » de 1978 à 1995. À n'en pas douter, les tueurs en série des *Zodiac* et dans une moindre mesure de *The Pledge* portent la marque de ces nouvelles peurs. Les méchants ne sont pas seulement ceux qui font preuve de méchanceté (question de l'éthique), ce sont aussi ces « 'maléfiques ennemis' à haïr et à détruire » (Delfour 8), qui assurent bien malgré eux l'unité de la communauté qui se ligue contre eux (question de l'idéologie).

L'insistance des deux *Zodiac* sur les lettres rédigées par le tueur en série ont tendance à révéler le terroriste qui se cache sous ses allures de « simple » psychopathe. Tout d'abord, ces lettres (où il menace de commettre des attentats à la bombe, de s'en prendre à des bus de ramassage scolaire, etc.) révèlent qu'il ne recherche pas seulement le plaisir sadique du meurtre mais qu'il tente aussi, à l'image du terroriste, de semer la terreur à travers la population. Mais si ces lettres prennent une telle importance dans la diégèse de ces films, c'est peut-être parce qu'elles rapprochent cette affaire non résolue des années 1970 d'une autre, bien plus contemporaine : celle des lettres à l'anthrax envoyées à diverses personnalités américaines dans les semaines suivant le 11 septembre. Les lettres des *Zodiac* et celles des attaques à l'anthrax, dont des reproductions furent très largement diffusées dans la presse, se ressemblent sur plusieurs points : l'écriture enfantine et légèrement penchée de l'adresse, le fait que certaines furent adressées à des organes de presse, ou encore qu'elles contiennent des messages codés. Ces similitudes sont soulignées par l'attention qu'accordent les deux films aux secrétaires qui ouvrent les lettres du tueur (l'une des cinq victimes des attaques à l'anthrax ne fut pas le sénateur auquel était adressée une des lettres, mais l'assistant chargé d'ouvrir son courrier) et l'insistance du film de Fincher sur la circulation de la lettre dans le centre de tri postal du *San Francisco Chronicle* (deux des autres victimes furent des employés d'un centre de tri ayant manipulé certaines des lettres incriminées pendant leur transit). Or, au moment où ces films sont sortis, l'enquête semblait vouée à l'échec : le seul suspect à avoir été identifié publiquement, Steven Hatfill, avait déjà été formellement innocenté, et l'espoir de mettre un jour la main sur le ou les coupables s'amenuisait rapidement. Ainsi, dans les deux films, la prééminence accordée aux lettres évoque cette grande affaire terroriste de l'Amérique post-11 septembre, dont l'absence de résolution satisfaisante, comme pour l'affaire du Zodiaque, fait qu'aujourd'hui encore l'angoisse suscitée par le mystère initial n'a jamais vraiment été évacuée – et c'est exactement ce qui se passe dans les deux films en question.

Par ailleurs, une différence majeure entre *The Pledge* (sorti en 2001 mais produit avant le 11 septembre) et les deux *Zodiac* paraît significative. En effet, si le film de Sean Penn semble donner raison à Jerry Black, que ses anciens collègues taxent de paranoïa, ceux de Bulkley et Fincher semblent au contraire dénoncer la paranoïa sécuritaire qui s'est emparée du

pays après les attentats. Dans le premier, on l'a dit, le fils de l'inspecteur Parish se met à dévisager tous les passants en cherchant à déceler sur leur visage quelque ressemblance avec le portrait-robot du tueur – attitude encouragée par les appels à la vigilance omniprésents dans l'Amérique après le 11 septembre et symbolisés par le slogan « If you see something, say something », apparu au lendemain des attaques et placardé depuis dans la plupart des réseaux de transport du pays. Chez Fincher, une courte série de scènes à visée clairement satirique montre des anonymes venus exposer à la police les théories les plus farfelues, tandis que Robert Graysmith n'ose plus laisser son fils emprunter le bus de ramassage scolaire et est pris d'une peur panique à l'égard d'un homme dont le seul tort est d'avoir une écriture ressemblant à celle du tueur.

En tirant ainsi la figure du tueur en série vers celle du terroriste, et en montrant que les effets pervers de ses crimes sur la société dans laquelle il se meut sont d'ordre similaire, ces deux films dont l'action se situe pourtant plusieurs décennies auparavant, agissent en fait comme des miroirs pour la société américaine de l'après-11 septembre, obsédée par la sécurité du territoire national au point d'en perdre parfois de vue, sinon la raison, du moins certaines de ses valeurs. La portée de ces conclusions ne s'arrête d'ailleurs pas aux limites du seul film de tueur en série, comme on peut le voir avec *Broken Flowers* (Jim Jarmusch, 2005), dans lequel il n'est point question d'un « serial killer » mais bien plutôt d'un « serial lover » : Don Johnston (Bill Murray), Don Juan moderne et grisonnant.

Au début du film, celui-ci reçoit en effet une lettre anonyme apparemment envoyée par une ancienne compagne, qui lui annonce qu'elle a eu un fils de lui dix-neuf ans auparavant. Don va alors tenter de découvrir l'identité de l'expéditrice, mais l'enquête restera inachevée et le mystère entier. Là encore, pour le spectateur comme pour le personnage, le méchant ou plutôt la méchante reste sans visage et sans identité[8]. Or, on retrouve dans *Broken Flowers* la même insistance que dans les deux *Zodiac* sur la circulation de cette lettre anonyme dont on ne démasquera jamais l'auteur – notamment à travers un centre de tri de l'*US Postal Service*. Si elle n'est pas piégée, elle va néanmoins « faire l'effet d'une bombe » dans la vie de Don à travers sa révélation fracassante (« bombshell »). À l'image des lettres à l'anthrax et de celles du Zodiaque, ou encore des colis piégés du Unabomber, elle est scrutée sous toutes les coutures dans l'espoir d'y déceler le moindre indice. On remarque d'ailleurs que le premier plan du film, où une main gantée et anonyme la dépose dans une boîte aux lettres, se retrouve à l'identique dans *The Zodiac*. Dans le contexte de l'Amérique après le 18 septembre (date du cachet de la poste apposé sur la première lettre à l'anthrax), cette insistance sur la lettre anonyme dont l'auteur ne sera jamais démasqué rapproche immanquablement l'expéditrice de la figure du terroriste insaisissable, cette grande peur des années 2000, que les fortunes dépensées tous les ans pour sécuriser le territoire national n'ont pas su conjurer. Le désir du spectateur de découvrir le contre-champ du premier plan, c'est-à-dire le visage et, partant, l'identité du personnage, reste ici encore frustré : au lieu de s'incarner dans un corps identifiable, la méchante reste pour ainsi dire abstraite. Toutefois elle ne figure pas cette fois-ci « la mort » ou « le démon », mais plutôt la conscience de Don, le sentiment du remords quant à son attitude vis-à-vis de ses conquêtes successives, sentiment auquel il avait jusqu'alors tourné le dos, et qui a fini par le rattraper.

On comprend finalement mieux pourquoi ces cinéastes ont fait le choix de se priver de la présence charismatique de tel ou tel acteur en refusant d'ancrer dans un corps bien

[8] Il n'est en effet pas déplacé de parler de « méchante » pour désigner l'expéditrice – dans un troisième sens du terme, ni éthique ni esthétique, mais narratif : celle-ci occupe effectivement dans le récit la place de l'*opposant*, occupée dans un *whodunnit* classique par le criminel dont on cherche à déterminer l'identité. Il y a d'ailleurs ici une habile dissociation entre les plans narratif et éthique : si l'opposante est bien l'expéditrice, c'est plutôt Don qui apparaît de prime abord comme le « méchant » au sens moral du terme, tant il semble faire peu de cas des sentiments et des attentes de ses compagnes successives.

reconnaissable l'identité de leurs méchants respectifs. Préférant mettre en place une dialectique de la présence-absence à l'aide des champs personnalisés et des regards-caméra, du montage et de la composition du cadre, ils réalisent de l'opposant un portrait par bribes au lieu de le laisser tout à fait dans l'ombre. C'est au spectateur qu'il revient alors de compléter les lacunes de la représentation, ce qui le force à participer de manière complice et donc dérangeante à la création du tueur en série. Ce que le personnage perd en puissance d'effroi, il le gagne alors en abstraction, ce qui permet aux films de dépasser l'évocation du fait divers pour engager une réflexion sur la hantise du terrorisme, dont les effets sont présentés comme aussi délétères que ceux du terrorisme lui-même, menaçant de faire basculer le pays dans la paranoïa, chacun se mettant à suspecter son voisin. C'est ce que résume visuellement un plan de *The Zodiac* où le fils de l'inspecteur Parish laisse dériver son regard sur les pavillons alignés le long d'une allée typique de banlieue américaine bien proprette, conscient que le tueur se cache sans doute derrière la façade familière et rassurante de l'un d'entre eux : à travers ce symbole éculé du moi qu'est la maison, le plan suggère la précarité de l'unité nationale, qui se lézarde sous les coups de la suspicion mutuelle et généralisée. Au cours de leurs enquêtes inachevées respectives, Jerry Black, Matt Parish, Robert Graysmith et même Don Johnston ont découvert leur propre part de culpabilité. Incapables de mettre le doigt sur l'identité qu'ils cherchent à établir, ils sont au contraire poussés par ce méchant terrifiant car sans visage à remettre la leur en question – à l'image de la communauté nationale dans son ensemble.

AMIEL, Vincent. *Esthétique du montage*. Paris : Nathan, 2001.

AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE et Marc VERNET. *Esthétique du film*. Paris : Nathan, 2002.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

————. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

————. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.

BIET, Christian. « HATE and LOVE : le méchant et le sacré ». *Les bons et les méchants dans le cinéma anglophone*. Francis BORDAT et Serge CHAUVIN (dir.). Nanterre : Université Paris X, 2005 : 13-38.

BLAKE, Linnie. « Whoever Fights Monsters : Serial Killers, the FBI and America's Last Frontier ». *The Devil Himself – Villainy in Detective Fiction and Film*. Eds. Stacy GILLIS et Philippa GATES. Westport, CT : Greenwood Press, 2002 : 197-210.

BORDAT, Francis et Serge CHAUVIN. « Présentation ». *Les bons et les méchants dans le cinéma anglophone*. Francis BORDAT et Serge CHAUVIN (dir.). Nanterre : Université Paris X, 2005 : 7-9.

COSTEIX, Éric. « Entre l'esprit du mal et le corps maléfique, l'homme "déshumanisé" (le méchant chez John Carpenter) ». *La Voix du regard* 13 (2000) : 136-141.

DELFOUR, Jean-Jacques. « Les méchants : un essaim de signes sans unité ? ». *La Voix du regard* 13 (2000) : 8-12.

DYER, Richard. « Kill and Kill Again ». *Sight and Sound* 7 :9 (1997) : 14-17.

EVERSON, William K. *The Bad Guys : A Pictorial History of the Movie Villain*. Toronto: Citadel Press, 1964.

GARSAULT, Alain. « Portrait-robot du tueur psychopathe ». *Positif* 373 (1992) : 31-39.

GATES, Philippa. « Getting Away with It : Villainy in the Contemporary Hollywood Detective Film ». *The Devil Himself – Villainy in Detective Fiction and Film*. Eds. Stacy GILLIS et Philippa GATES. Westport, CT : Greenwood Press, 2002 : 183-196.

GILLIS, Stacy. « Introduction : The Devil Himself ». *The Devil Himself – Villainy in Detective Fiction and Film*. Eds. Stacy GILLIS et Philippa GATES. Westport, CT : Greenwood Press, 2002 : 1-10.

JEAN, Marcel. « Ces héros de notre temps ». *24 Images* 70 (1993-1994) : 41-42.

MORTIMER, John. *The Oxford Book of Villains*. Oxford : Oxford University Press, 1992.

RAKOVSKY, Antoine. « Le serial killer, nouvelle figure du Mal ». *La Revue du Cinéma* 479 (1992) : 68-69.

SIPIÈRE, Dominique. « Anatomie de la méchanceté », *Les bons et les méchants dans le cinéma anglophone*. Francis BORDAT et Serge CHAUVIN (dir.). Nanterre : Université Paris X, 2005 : 241-251.

TAYLOR, Aaron. « Twilight of the idols : performance, melodramatic villainy, and *Sunset Boulevard* ». *Journal of Film and Video* 59 :2 (2007) : 13-31.

VANOYE, Francis. « L'identification au Méchant ». *Les bons et les méchants dans le cinéma anglophone*. Francis BORDAT et Serge CHAUVIN (dir.). Nanterre : Université Paris X, 2005 : 231-239.

VERNET, Marc. *Figures de l'absence – de l'invisible au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1988.

ZIMMER, Jacques. « Jack l'éventreur ou le mythe idéal ». *La Revue du Cinéma* 477 (1992) : 49-50.

Filmographie

BULKLEY, Alexander. *The Zodiac*, 2005.

CARPENTER, John. *Halloween* (*La nuit des masques*), 1978.

DEMME, Jonathan. *The Silence of the Lambs* (*Le silence des agneaux*),1991.

FINCHER, David. *Seven*, 1995.

————. *Zodiac*, 2007.

————. *The Girl with the Dragon Tattoo* (*Millénium : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*), 2011.

COEN, Joel & Ethan. *No Country for Old Men*, 2007.

HANSON, Tom. *The Zodiac Killer*, 1971.

JARMUSCH, Jim. *Broken Flowers*, 2005.

LANG, Fritz. *M* (*M le maudit*), 1931.

MCNAUGHTON, John. *Henry : Portrait of a Serial Killer* (*Henry, portrait d'un serial killer*), 1990.

PENN, Sean. *The Pledge* (*La promesse*), 2001.

PICHEL, Irving et Ernest B. SHOEDSACK. *The Most Dangerous Game* (*Les chasses du comte Zaroff*), 1932.

SIEGEL, Don. *Dirty Harry* (*L'inspecteur Harry*), 1971.

SPIELBERG, Steven. *Jaws* (*Les dents de la mer*), 1975.

WADLEIGH, Michael. *Wolfen*, 1981.