

Alibis et mobiles : le style et les enjeux de l'interrogatoire policier dans
les films et les séries télévisées de procédure policière

Catherine Benoit

Mémoire
présenté à
L'École de cinéma Mel Hoppenheim

Comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (Film Studies)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Septembre 2009

© Catherine Benoit, 2009



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-80152-9
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-80152-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

Alibis et mobiles : le style et les enjeux de l'interrogatoire policier dans les films et les séries télévisées de procédure policière

Catherine Benoit

Ce projet de recherche a comme sujet l'interrogatoire policier, abordé d'un point de vue cinématographique et criminologique. Cette approche interdisciplinaire vise à réaliser un portrait plus complet d'un sujet encore invisible dans le domaine des études cinématographiques, malgré l'essor considérable des séries télévisées et des films à caractère policier des dernières années.

L'interrogatoire, procédure policière cruciale de toute investigation criminelle, sera analysé ici selon plusieurs thématiques. Son appartenance au genre du *police procedural* nous amènera à l'aborder sous l'aspect de la fiction. Les fictions policières au cinéma, en littérature et à la télévision seront constamment mises en relation avec l'aspect criminologique. Dans la fiction comme dans la réalité, l'espace de l'interrogatoire sera étudié, c'est-à-dire le lieu dans lequel il se déroule (l'espace physique), son influence sur l'état psychologique des suspects (l'espace psychologique), ainsi que le genre dans lequel il se situe (l'espace générique). Également, d'un point de vue criminologique, les enjeux de l'interrogatoire policier seront étudiés : les méthodes, techniques et pratiques, ainsi que les avènements en recherches psychologiques et scientifiques seront abordés.

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier tous les gens qui m'ont encouragée, soutenue, critiquée et conseillée, mais plus particulièrement, j'aimerais remercier Peter Rist d'avoir été un ami extraordinaire, un mentor inspirant, motivant, et extrêmement tolérant. Il m'a accordé une confiance aveugle digne de son immense générosité. Merci!

Un grand merci à Cheryl Williams, *department assistant/superwoman*, pour le merveilleux encadrement. « Here comes trouble » disait-elle en me voyant!

Sur une note plus personnelle, j'aimerais remercier ma maman, pour tout, bien sûr, mais plus précisément pour m'avoir « donné la piqure ».

À Simon, pour m'endurer si tendrement, et pour tout le reste aussi.

À Nihad Ben Salah, pour son implacable curiosité, et pour les rigolades.

Et aussi à :

Dashiell, Raymond, Alfred, Billy, Howard, Jean-Pierre, P.D., Patricia, Fred, Jean-Patrick, Cornell (ou William) Hillary, Eddie, Caryl, James E., James M. C., Jim, Mickey, Daniel, Tonino, Gaston, Tanguy, José, Auguste, Harold, Ernest, Graham, Michel, Jacques, Léo, Truman, Ed (ou Evan), Jean-Paul, Alain, Jean et Lino...

*À mon papa,
qui aurait été fier de moi*

TABLE DES MATIÈRES

Liste des illustrations.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1 : <i>Le Police procedural</i>	6
Chapitre 2 : Espaces.....	29
Chapitre 3 : <i>Crackers & Closers</i>	77
Chapitre 4 : La recherche de la vérité.....	93
Conclusion.....	111
Bibliographie.....	118

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1: <i>The Wire</i> , saison 3, épisode 2 «Mission Accomplished».....	47
Illustration 2: <i>Garde à vue</i> (C. Miller, 1981).....	61
Illustration 3: <i>Garde à vue</i> (C. Miller, 1981).....	62
Illustration 4: <i>Garde à vue</i> (C. Miller, 1981).....	62
Illustration 5: <i>The Long Goodbye</i> (R. Altman, 1973).....	68
Illustration 6: <i>Murder, My Sweet</i> (E. Dmytryk, 1944).....	70
Illustration 7: <i>Une Pure formalité</i> (G. Tornatore, 1994).....	76
Illustration 8: <i>Une Pure formalité</i> (G. Tornatore, 1994).....	76

Introduction

Depuis plusieurs années, un nombre croissant de films et de séries télévisées basés sur le travail et la vie des policiers sont produits, se concentrant sur les aspects détaillés de la procédure policière. Né d'un désir du public d'en savoir plus sur le fonctionnement d'une enquête policière, ces séries et films ont tendance à être d'une précision quasi clinique. L'interrogatoire policier, un des nombreux aspects de ce travail méticuleux souvent caché au grand public, est une partie cruciale de toute investigation criminelle; il est de nos jours une part essentielle de tout film de procédure policière qui vise un réalisme à la fois stylistique et narratif.

Ce mémoire propose de comparer et contraster différentes approches de l'interrogatoire policier dans des films et séries appartenant au genre du *police procedural*, un genre de récit privilégiant l'aspect technique du travail policier lors d'une enquête criminelle. J'analyserai des films et des séries ayant été tournés entre les années 1980 et 2009, principalement les longs métrages *Garde à vue* (Claude Miller, 1981), *Being at Home with Claude* (Jean Beaudin, 1992) et *Une Pure formalité* (Giuseppe Tornatore, 1994). Ces films sont

fondamentaux, ayant en commun le fait qu'ils mettent tous en scène des interrogatoires se déroulant pendant l'entière durée du film. Bien qu'il ne s'agisse pas de films appartenant au genre du *police procedural*, je pourrais argumenter qu'ils en font partie à une plus grande échelle, puisqu'ils mettent en scène la procédure de l'interrogatoire. Je me pencherai aussi sur le renouveau des séries télévisées policières telles que *The Wire*, *The Shield* ou *The Closer*, ainsi que sur leurs prédécesseurs, car j'estime que ces téléséries abordent le genre policier de manière magistrale.

Ce mémoire se révélera pertinent non seulement de son point de vue cinématographique, mais aussi de par son approche interdisciplinaire, car je me pencherai également sur le sujet de l'interrogatoire d'un angle criminologique. J'analyserai des règles, concepts et techniques de l'interrogatoire pouvant s'appliquer aux scènes fictives d'interrogatoire, de façon à créer un lien entre la fiction et la réalité.

Le genre du *police procedural* a été largement sous-étudié dans le domaine des études cinématographiques. Très peu d'ouvrages ont été écrits sur le sujet des films policiers¹, et aucun ne se penche sur le

¹ Je parle ici des films mettant en scène des agents de police, et non pas de films à caractère policier dont font partie, largement, le film de gangsters, le film noir ou le film criminel.

sujet de l'interrogatoire policier. Pourtant, il est de notre avis que la scène de l'interrogatoire constitue une scène de grand intérêt filmique, pour des raisons que nous énoncerons dans ce mémoire. L'aspect spécifique de l'interrogatoire policier a, pour sa part, seulement fait l'étude de recherches approfondies dans le domaine de la criminologie. Il m'apparaît donc incontournable d'en étudier les préceptes afin de créer des points de comparaison avec les scènes fictives.

La prémisse de l'interrogatoire peut facilement être considérée anti-cinématographique, puisqu'elle met essentiellement en scène un dialogue entre les acteurs, et que son décor pourrait être considéré des plus ordinaires, Je tenterai cependant de démontrer, à travers une analyse stylistique des films à l'étude, comment les scènes d'interrogatoire peuvent en fait être des scènes visuellement saisissantes, formellement et narrativement captivantes. En analysant le traitement de l'espace – qui est inévitablement un huis clos, un espace fermé où le sentiment d'emprisonnement et de claustrophobie est accru - ainsi que les mouvements de caméra, la composition et la performance, j'argumenterai que les scènes d'interrogatoire peuvent être extrêmement cinématographiques, créant des scènes riches en suspense où les enjeux sont nombreux.

Cette thèse prend donc comme point de départ l'interrogatoire policier, pour s'égarer dans ce qui s'y rattache : le genre auquel il appartient le plus souvent – le *police procedural* -, l'espace dans lequel il est conduit – le huis clos, la salle d'interrogatoire, le commissariat -, les principaux joueurs qui y prennent part – le détective, le suspect -, la science qui en dicte les règles - la psychologie, la criminologie-, tout cela en gardant constamment un lien avec la fiction policière, qu'elle soit cinématographique, télévisuelle ou littéraire. Ce mémoire se veut très dense, au risque de se perdre en chemin. Bien qu'il évite volontairement certains sujets, il s'attarde aussi volontairement sur des précisions, essentielles pour garder un scope réaliste.

Un problème survient du fait qu'il existe différents systèmes de législation entre le Canada, les États-Unis, l'Angleterre et la France. À des fins pratiques, mon étude ne tiendra pas compte des différences entre ces systèmes de lois, puisque mes sources proviennent variablement de ces quatre pays. Bien que cela puisse sembler anodin, pour alléger mon traitement du sujet, je dois mentionner que ce mémoire ne traitera que de suspects coupables, et coupables d'homicide. Également, j'éviterai volontairement les aspects politiques entourant l'interrogatoire; me concentrant seulement sur les interrogatoires *policiers*. Dans notre contexte mondial actuel où le sujet de l'interrogatoire, suite à l'administration américaine de George W. Bush, est devenu synonyme de torture et de coercition, je considère que mon sujet s'en dissocie, et j'omettrai donc toute

discussion politique sur les événements des années post-9/11 (Abu Ghraib, Guantanamo et les pratiques d'interrogation de la CIA, ainsi que toute discussion sur le troisième degré).

Ce mémoire ne s'articule pas autour d'une thèse prédéterminée. Comme nous le verrons, le manque flagrant d'études sur le sujet abordé (et ses ramifications) ne me permettaient pas d'aborder ce mémoire d'une autre manière que sous l'angle de la recherche. À tâtons, donc, j'ai investigué le sujet de l'interrogatoire policier, d'un point de vue à la fois cinématographique et criminologique.

C'est une œuvre précise qui déclencha mon intérêt pour ce type d'étude interdisciplinaire. Dans Film Noir and the Spaces of Modernity, Edward Dimendberg propose une lecture du film noir sous les aspects de l'urbanité, de la modernité et de l'architecture. Ainsi, à la fin de son ouvrage, le lecteur reste incertain quant au domaine dans lequel le livre se situe.

Ici, la criminologie est-elle un prétexte pour parler du cinéma, ou le cinéma est-il un prétexte pour parler de la criminologie ? Si, à la fin de ce mémoire, la question reste sans réponse, alors j'aurai atteint mon but.

I

Le Police procedural

Afin de bien entamer ce mémoire, il nous faut d'abord définir, de façon détaillée, le genre auquel appartient notre sujet. Le récit de procédure policière est un genre à la fois littéraire et cinématographique très souvent éclipsé dans les études critiques et académiques par le polar en littérature et le film noir au cinéma. Les récits de procédure policière, que nous désignerons sous l'appellation « police procedurals » sont des récits se concentrant principalement sur le travail d'investigation des policiers, de façon clinique et minutieuse. Ils relatent les différents stades d'une enquête et les routines méthodiques utilisées par les agents de la loi aux prises avec un crime à résoudre.

Vers la fin des années 1940, rompant avec la tradition des récits à énigmes de l'école classique habituellement résolues par un détective - tel Sherlock Holmes chez Conan Doyle ou Dupin chez Edgar Allan Poe - et des thrillers *hard-boiled*², une différente sorte

² Nous faisons ici référence au style littéraire appelé *hard-boiled*, une des écoles de la fiction criminelle/noire, dans laquelle le crime, la

d'histoire se mit à apparaître, dans laquelle la résolution de l'énigme venait du policier « ordinaire ». C'est ce policier en civil, qu'il soit inspecteur ou détective³, qui est le « héros » des *procedurals*. Suivant à la lettre des principes préétablis par les forces de l'ordre, le policier, secondé par son équipe, exécute son travail méthodiquement et mène une enquête pour résoudre le crime, usant non seulement de sa

violence et le sexe sont représentés de façon irrévérencieuse. Né de l'ère de la Dépression, le courant littéraire du *hard-boiled* créa une attitude différente face au crime de celle de l'école classique, dûe principalement aux changements importants dans la société de cette époque, soulignant le désespoir engendré par la crise économique, le chômage et la perte de valeurs. Les (anti)héros de la fiction *hard-boiled* - les durs-à-cuire - sont souvent des détectives désabusés, violents et alcooliques errant dans un monde sinistre, ou des hommes ordinaires se faisant facilement manipuler dans des histoires de corruption, de sexe ou de meurtre, en quête d'un monde meilleur. Dès leurs débuts, ces histoires de fatalité et de souffrance se virent associées aux magazines *pulp*, publiant des histoires aux thématiques de violence et de sexe, et la tradition *hard-boiled* devint rapidement synonyme de *pulp fiction*. Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Chester Himes, Jim Thompson, Mickey Spillane et Ross MacDonald, entre autres, sont les principaux auteurs du courant *hard-boiled*. Nous pourrions maintenant associer le style *hard-boiled* à la tradition du roman noir, dont la popularité est grandissante, et qui reprend les grands thèmes du courant : la noirceur, la corruption, la violence extrême, et ses personnages psychotiques. Sara Paretsky, Elmore Leonard, Michael Connelly, Arnaldur Indridason, Francisco González Ledesma, James Ellroy et bien d'autres sont des auteurs - contemporains - du noir.

³ Par l'appellation « détective », nous faisons référence non pas à la signification francophone du terme (une personne qui effectue des filatures et des recherches à titre privé, le détective privé), mais bien au terme anglophone, *police detective*, qui désigne un agent de la police du grade de détective, donc chargé de conduire les investigations officielles aboutissant au département auquel il appartient.

logique et de son intuition, mais aussi des ressources et des procédures de son métier, un métier ancré dans un monde réel, non-fictionnel, et ainsi à l'opposé du monde des Grands Détectives⁴.

Ce sont les routines mêmes du policier qui, dans ce genre de fiction – autant littéraire que cinématographique – deviennent la méthode de résolution. La procédure policière regroupe les étapes déterminantes d'une enquête criminelle, soit, entre autres, l'observation minutieuse de la scène de crime, l'interview des témoins, la surveillance, l'arrestation d'un suspect, et bien sûr l'interrogatoire, que nous analyserons en profondeur dans ce mémoire.

Pour ce faire, cette étude se basera sur la criminologie et les procédures policières réelles, dans lesquelles, inévitablement, l'interrogatoire policier se place, mais sera ancrée également dans le

⁴ Les « Grands détectives » sont des figures quasi-mythiques qui existent dans la littérature policière à différentes époques et dans différents pays, et qui naquirent au sein de l'école classique de la fiction policière en Grande-Bretagne. Ils sont de cette tradition de détection qui prônait l'intelligence supérieure, faisant d'eux des génies de la déduction. Ils sont également appelés « Armchair Detectives » en langue anglaise, appellation faisant référence à la façon qu'ils avaient de résoudre un crime avec leur tête plutôt qu'avec leurs moyens, en restant assis dans leur fauteuil. Également, il est important de noter que les crimes qu'ils investiguaient comportaient souvent un aspect extraordinaire, représentatifs d'une société quasiment utopique, loin des crimes plus glauques et sinistres de la tradition *hard-boiled*. Entre autres, nous pouvons citer Hercule Poirot et Miss Marple chez Agatha Christie, Sherlock Holmes chez Sir Arthur Conan Doyle, Ellery Queen chez Frederic Dannay et Nero Wolfe chez Rex Stout. À partir de cette école, les éditions 10/18 créèrent une collection intitulée « Grands Détectives » où sont publiés des romans policiers historiques mettant en scène des détectives de toutes époques.

domaine des études cinématographiques. Bien que nous nous servions également d'œuvres littéraires pour étoffer notre propos, nous n'analyserons ici que des interrogatoires fictifs mis en scène dans des longs métrages et des séries télévisées appartenant, de près ou de loin, au genre du *police procedural*. Afin d'apporter une approche interdisciplinaire à notre étude, nous nous référerons grandement à la criminologie, car dans ce domaine, l'interrogatoire policier est largement analysé. Il n'en est pas de même au cinéma.

C'est que le genre du *police procedural film* demeure encore un des genres ayant le moins de visibilité dans les diverses littératures critiques, ainsi que dans des études sur le film policier (encore là très peu nombreuses), le film criminel ou le film noir. Le genre souffre donc d'une quasi-invisibilité et ce, malgré la popularité grandissante des téléséries et des films à caractère policier, un genre en plein essor depuis le début des années 1990. Les nombreuses études en existence sur d'autres genres explorant des aspects de criminalité et de détection telles que les études sur le film noir ou même le film de *gangsters/crime film* tendent à délaisser les recherches plus approfondies sur la représentation de la loi et les sujets qui en découlent, continuant de se concentrer quasiment de façon exclusive sur le personnage du criminel, générant ainsi une indifférence pour le

personnage du policier et de son métier. Au cinéma, un passage s'est cependant créé entre les deux types de personnages : lors de l'apparition du Code de la Censure (le *Production Code*) dans les années 1930, les producteurs eurent comme mandat de mettre l'emphase sur un héros « positif », c'est-à-dire un agent de la loi plutôt qu'un gangster. Ainsi, des acteurs tels que James Cagney, Humphrey Bogart ou Edward G. Robinson se virent confier des rôles d'hommes d'honneur devant faire échec au crime - des policiers ou des agents du gouvernement -, alors que dans les années précédentes ils étaient les acteurs le plus souvent associés à des rôles de criminels. Le premier titre significatif de cette période de changement fut certainement *G-Men*⁵ (1935), dans lequel James Cagney, alors surnommé « Hollywood's Most Famous Bad Man » rejoint les rangs du FBI, alors dans ses premières années, pour contrer le crime dans les rues de New York et devenir un *government man* honnête, malgré ses liens avec un homme de la mafia.

Au cinéma, donc, le *police procedural film* est né à l'intérieur du mouvement du film noir, au milieu des années 1940, mais les diverses explorations du genre s'attardent toujours plutôt sur les films qualifiés de semi-documentaires lorsqu'ils abordent le sujet du *police procedural*. Ces semi-documentaires, filmés après la Seconde Guerre

⁵ Voir, entre autres, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film* (Jack Shadoian) et *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil* (Jonathan Munby).

Mondiale (principalement entre 1945 et 1948) sont des films noirs basés sur des faits véridiques, dramatisant des crimes ayant réellement été commis, tout en usant de procédés documentaires tels que le tournage en location, l'utilisation de plans montrant les dossiers de l'affaire ainsi que des *stock shots*, et donnant l'impression d'avoir l'authenticité d'un reportage⁶. Ces créations, s'éloignant quelque peu de la tradition « tough thriller » des films noirs précédents, se concentrent donc sur les procédures, par exemple le recrutement ou l'entraînement de nouveaux agents, tout en anticipant le courant du *true crime*⁷ de la fin des années 1940 à 1950, de par leurs sujets abordés.

⁶ Beaucoup d'ouvrages abordent, de près ou de loin, la question des semis-documentaires. Au-delà de ceux que nous citons ici, nous pouvons également mentionner Boom and Bust : American Cinema in the 1940s de Thomas Schatz, Autopsy : An Element of Realism in Film Noir, de Carld Richardson, Toward a Definition of the American Film Noir, 1941-1949 de Amir Massoud Karimi, entre autres.

⁷ Le courant du *true crime* est un genre littéraire de non-fiction dans lequel l'auteur dépeint un crime s'étant réellement commis et utilise les faits l'entourant comme matériel. Les récits retraçant des assassinats politiques ou des crimes célèbres tombent habituellement dans le genre du *true crime*, bien qu'ils soient le plus souvent sensationnalistes. De nombreux récits se penchent sur des tueurs ou tueurs en série notoires, tentant de relater les événements le plus fidèlement possible afin d'en comprendre les motivations. Très souvent, le *true crime* s'attarde sur des *cold cases*, des affaires n'ayant jamais été résolues. L'attrait principal du genre vient habituellement du fait qu'il propose un constat fascinant sur la société, et qu'il offre un exercice de réalisme à l'auteur qui s'y essaie. In Cold Blood (1965) de Truman Capote est certainement l'œuvre la plus connue du courant.

Il est possible de retrouver quelques mentions du *police procedural film* dans des chapitres consacrés au sous-genre du semi-documentaire, et un bref survol de certains titres appartenant au cycle. Cependant, force est de constater que ces écrits n'éclairent en rien le genre du *police procedural*, qui reste encore à cette époque un sous-genre parfaitement obscur du film policier. Dans l'étude de 1955 de Raymond Borde et Étienne Chaumeton, Panorama du film noir américain 1941-1953, les deux auteurs français, à l'instar de leurs compatriotes américains, désignent ces films sous l'appellation de « documentaires policiers » mais omettent de mentionner ce à quoi l'appellation fait référence :

Il semble que l'on puisse dater des années 47-48 l'influence du film noir sur le documentaire policier. Jusque-là, les deux séries s'étaient développées de façon à peu près autonome. Plus tard elles se rejoindront au point de se confondre. » (99)

Ainsi, le lecteur reste ignorant quant aux débuts (pré 1947) de la série des documentaires policiers auxquels les auteurs font allusion, omettant de citer les œuvres considérées comme telles.

Frank Krutnik, dans son In a Lonely Street : Film Noir, Genre, Masculinity (1991) y consacre quelques pages intitulées «The 'semi-documentary'/police-procedural thriller », dans lesquelles, après avoir brièvement décrit le style du semi-documentaire, il déclare :

This also holds for a cycle of late 1940s thrillers which share many of the narrative and stylistic strategies of the 'semi-documentary', the police-procedural. In films such as *The Naked City* (1948), *T-Men* (1948), *Border Incident* (1949), *Panic in the Streets* (1950) and *Union Square* (1950), crime is similarly viewed from the perspective of an officially sanctioned force: respectively, police detectives, treasury officials, immigration officers, public-health officials and railway detectives. (204)

Le problème⁸ avec ce que Krutnik écrit ici tient au fait qu'il annonce la distinction entre le *police procedural* et le semi-documentaire, mais échoue cependant à l'expliquer. Il donne en exemple au lecteur des titres de films qui sont, partout dans les littératures critiques, considérés comme des semi-documentaires. Ainsi, nous sommes de nouveau contraints à associer les semi-documentaires aux *police procedurals*, sans distinction aucune. J.P. Telotte, dans Voices in the Dark : The Narrative Patterns of Film Noir (1989), consacre deux chapitres entiers à l'analyse narrative des documentaires noirs, sans toutefois n'offrir aucune mention des *police procedurals*, aussi surprenant cela soit-il.

⁸ Également, nous pourrions mentionner qu'il fait ici référence à des protagonistes n'appartenant pas à des institutions policières, mais plutôt à des forces de l'ordre *en général*. Bien que ces agents travaillent selon des procédures, il nous faut distinguer les procédures appliquées par les forces de l'ordre en général des procédures appliquées par la force de la police, qui nous concerne ici. La distinction est importante et notable, puisque nous ne nous attarderons pas, dans ce mémoire, à des procédures appliquées, par exemple, par le FBI, le CTU ou la CIA.

Ce n'est que plus tard, dans des études plus récentes, que l'on commence à mieux définir le genre, ou du moins à en reconnaître les caractéristiques principales. Dans The Philosophy of TV Noir (2008), R. Barton Palmer dénote, dans son analyse de *The House on 92nd Street* (Hathaway, 1945) : «Yet it is important to note that the film [...] commits itself to focusing on the extraordinary rather than the everyday aspect of police work.», démontrant ainsi, bien que le film soit souvent étiqueté comme étant un *police procedural*, qu'il n'en a pas le principal attribut.

C'est Haden R. Guest dans sa dissertation de doctorat de 2005 intitulée The Police Procedural Film : Law & Order in the American Cinema, 1930-1960 qui semble le mieux cerner la nuance entre les appellations « semi-documentaires » et « films de procédure policière ». Selon lui, les semi-documentaires noirs utilisent des « procedural narrative techniques » tout en ayant un style documentaire, ce qui clarifie grandement la discussion autour du sujet et est, selon nous, une distinction parfaitement valable. Il exprime également une bonne assertion des caractéristiques du *procedural* en mentionnant :

Essential to the comprehensive vision of law enforcement provided by the films is the special attention that each gives to those procedures regularly carried out by the police forces featured within them. Lengthy sequences are devoted throughout the films to the methodical rituals of the American law enforcement – such as, for instance, the forensic analysis of evidence and the careful interrogation of witnesses. (4, 5)

Ainsi, des films tels que *The Naked City* (Dassin, 1948), *T-Men* (Mann, 1948), *He Walked by Night* (Werker/Mann, 1948) ou *The Street with No Name* (Keighley, 1948) sont des films qui appartiennent au mouvement du film noir mais dont la désignation semble osciller de façon aléatoire entre le semi-documentaire et le *police procedural*. La plupart de ces films mettent cependant en scène des journalistes ou des agents spéciaux du FBI, il est donc de notre avis que les semi-documentaires, malgré leur ressemblance, à un certain niveau, aux *police procedurals*, ne correspondent pas à la définition telle qu'énoncée par George N. Dove dans son étude quintessentielle - sur laquelle nous reviendrons dans un moment -, selon laquelle « to be called a police procedural, a novel has to be a mystery story; and second, it must be one in which the mystery is solved by policemen using normal police routines.»⁹

La nuance peut sembler anodine, mais il est de notre avis qu'il est primordial de bien cerner un genre avant de s'avancer vers une analyse approfondie de celui-ci. Bien qu'il ne soit pas essentiel de le définir exactement ou de le catégoriser, il va de soi qu'un accord sur son sens ne peut qu'apporter un éclairage nécessaire sur la question. Dove lui-même dédie un chapitre complet de son étude à bien cerner les éléments narratifs et stylistiques du *police procedural*, pour éclairer ses caractéristiques, pour démystifier le genre. Ce qu'il est important

⁹ George N. Dove, The Police Procedural, p. 47.

de retirer de l'œuvre de Dove est d'abord et avant tout ceci : un récit de procédure policière est et ne peut seulement qu'être un récit mettant en scène des policiers en civil (47), inspecteurs ou détectives. Dans cette évidence souvent écartée se trouve donc la clé de la définition du genre : le détective et son métier sont les parties centrales du genre; la méthode de résolution étant toujours la méthodologie des procédures policières.

Nous pouvons donc aisément nous rendre compte du manque de compréhension qui règne dans les littératures critiques et académiques lorsqu'il s'agit de définir le genre. La confusion naît principalement de l'origine du genre au cinéma, éclipsé dans les études académiques par les semi-documentaires noirs. Quoi qu'il en soit, l'esthétique très réaliste des semi-documentaires est vraisemblablement la caractéristique la plus remarquable de ceux-ci, celle-là même les liant aux *police procedurals*.

Au cinéma, donc, les origines du *police procedural* sont nébuleuses, au contraire du domaine de la télévision, où le genre fait son apparition en 1951 avec la série *Dragnet*. Bien que notre champ d'études soit celui des études cinématographiques, il est inévitable que pour le bien de ce mémoire, notre sujet soit autant ancré dans les études télévisuelles, par le simple fait que la production des séries criminelles et policières des dernières années fait preuve de qualités supérieures à la production cinématographique du même genre. Nous aborderons donc les séries télévisées à l'étude de la même manière que

nous allons aborder les films, comme des objets de fiction policière filmée.

Le *police procedural* à la télévision voit donc le jour en 1951, avec la télésérie *Dragnet*. Inspirée de l'émission radiophonique du même nom, *Dragnet* devint rapidement le *police procedural* par excellence, et est considéré aujourd'hui comme le véritable précurseur du genre. «*Dragnet attempted to demystify the work of city police by mixing the excitement of fighting criminals with depictions of the boredom and often mind-numbing routine of real police life.* » (Blaha 2086)

Dragnet est donc la véritable incarnation du *procedural* à la télévision, délimitant le genre pour les téléséries à suivre. Encore maintenant, la série est référencée par plusieurs auteurs ou réalisateurs, influencés par son approche directe et non romancée, et par sa méthode : « Just the facts, Ma'am »¹⁰ comme dit le Sergent Joe Friday, interprété par Jack Webb. Cette réplique illustre parfaitement l'essence même du *police procedural* ; droit au but, méthodique, sans superflus. *Dragnet* met en scène les procédures banales du travail de la police, et réussit à les rendre passionnantes, malgré - et nous oserions même dire à cause de - ce côté extrêmement clinique et observateur de la chose. *Dragnet*, par cette caractéristique, rejoint

¹⁰ « Tenez-vous en aux faits », une réplique démontrant la tendance des inspecteurs détectives à trier spéculations et opinions des faits véridiques lorsqu'ils interviewent des témoins.

l'essence première de toute la fiction de détection : l'observation. Privilégié, le spectateur de cinéma peut voir la scène se dérouler sous ses yeux, tel le détective qui assimile pour la première fois une scène de crime. L'émission a ainsi pavé la route au renouveau des séries télévisées qui allaient suivre des années plus tard, et devenir de véritables incontournables dans les études du crime à l'écran.

Dans les années 1990, une pléiade de téléséries ayant comme thématique principale le crime et les agents de la loi gravitant autour de l'affaire - des enquêteurs aux policiers en uniforme, des profileurs aux médecins légistes - se mirent à apparaître à la télévision. Citons comme pionnières : *Homicide - Life on the Streets* et *Law & Order* aux États-Unis et *Cracker* et *Prime Suspect* en Grande-Bretagne. Sous l'influence de *Dragnet*, ces téléséries avaient toutes comme principale caractéristique un intérêt accru pour la reconstitution des enquêtes criminelles, précises et cliniques, un mode narratif laissant au spectateur la place et le temps de se faire sa propre opinion sur l'affaire sans toutefois tomber dans le *whodunit*¹¹, ainsi que des descriptions glaçantes, voire abominables, des crimes commis, avec

¹¹ Le *Whodunit* est l'appellation inusitée signifiant "Who [has] done it" - Qui l'a fait -, un sous-genre du roman policier dans lequel le casse-tête de l'enquête est la partie d'intérêt de l'histoire. Le lecteur ou spectateur amasse les indices laissés par l'auteur et tente de résoudre l'affaire et de découvrir l'identité du meurtrier avant le dénouement, l'explication finale faite par le détective à la toute fin de l'histoire. On trouve la majorité des *whodunits* dans l'ère classique du roman de détection - principalement en Grande-Bretagne - avec des auteurs comme Agatha Christie.

analyse de scènes de crimes et autopsies détaillées. Ces séries télévisées se sont donc démarquées grâce à leur sang-froid et à leur côté morbide mais informatif, tout en amenant un aspect propre au *police procedural* qui s'est développé avec le temps, c'est-à-dire l'incursion dans la vie privée des détectives, caractéristique essentielle à tout roman ou film policier, où le personnage du policier est le véhicule entre le spectateur et le crime, montrant comment regarder et quoi voir, et faisant dévier de manière significative la trame narrative sur sa propre vie, ses échecs, ses tares, ses obsessions. Nous y reviendrons dans un prochain chapitre.

Le genre criminel à la télévision est toujours florissant dans les années 2000, où la grande popularité des téléséries à caractère policier atteint des sommets. La production télévisuelle compte, en 2009 au moment de la rédaction de ce mémoire, une quantité faramineuse de téléséries mettant en scène des enquêteurs, des crimes et des victimes¹². De plus en plus d'ouvrages sont consacrés aux *television studies* (Crime Television de Douglas Snauffer (2006) ou encore The Philosophy of TV Noir (2008), édité par Steven M. Sanders et Aeon J. Skoble), certainement un signe de l'intérêt grandissant du public envers ces séries s'étendant sur plusieurs saisons. L'intérêt est

¹² Citons par exemple *Bones*, *Cold Case*, *Southland*, *The Wire*, *The Shield*, *The Closer*, *Criminal Minds*, *NCIS*, *Numbers*, *Without a Trace* ou les franchises *CSI* : *CSI : Crime Scene Investigation*, *CSI: New York* et *CSI: Miami*, ainsi que celles des *Law & Order* : *Law & Order*, *Law & Order: Criminal Intent* et *Law & Order: Special Victims Unit*, etc.

de notre avis bien fondé. Des scénaristes chevronnées passés maîtres dans l'art du développement des personnages et des intrigues s'attèlent à construire de véritables microcosmes policiers, et bénéficient d'un canevas dont la durée ne peut être égalee par le cinéma, car un film dépasse rarement les deux heures. Ainsi, au cinéma, moins de temps peut être consacré au développement des personnages et à leur psychologie, ce qui explique peut-être l'absence étonnante du genre *procedural* « pur et dur » au cinéma, un contraste notoire face à l'abondance du genre à la télévision. On aurait pu croire que le manque flagrant d'analyses cinématographiques tenait du fait qu'encore peu de films abordent leurs histoires policières d'un point de vue procédural, mais nous pouvons nous rendre compte du même phénomène dans les études télévisuelles. Bien que le genre obtienne maintenant un intérêt soutenu et qu'il existe depuis plusieurs décennies, force est de constater qu'il souffre d'une piètre visibilité au sein des analyses et des essais dont le sujet tourne autour des genres criminels. Une étude telle que la nôtre semble à-propos, et espère corriger cette lacune.

Il est cependant moins surprenant de constater le manque flagrant d'études sur les récits de procédure policière au cinéma qu'il ne l'est de le constater dans les études littéraires. Le genre du *police procedural* y est pourtant né, et demeure encore un genre à part entière aux côtés d'autres tels que le roman noir, le roman à énigme,

et le vaste rayon de *detective fiction* où le crime joue un rôle substantiel. Il ne faut toutefois pas confondre roman de procédure policière avec roman policier, ce dernier étant une appellation quelque peu erronée, utilisée à tort dans la langue française¹³ pour décrire tout type de fiction policière ou criminelle.

Les activités policières telles qu'on les entend dans le *police procedural* ne se développèrent en littérature qu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, avec V as in Victim de Lawrence Treat, en 1945, abordant les principales thématiques procédurales. C'est George N. Dove qui écrit la première – et de loin la plus complète – étude sur le sujet The Police Procedural, en 1982.

Dans son ouvrage, Dove consacre plusieurs chapitres à l'élaboration d'une définition complète du genre, ses racines et ses éléments narratifs et stylistiques distincts. Il dédie également de nombreux chapitres aux auteurs les plus proéminents du genre, ainsi qu'aux thématiques des minorités (le policier afro-américain, la femme policière, etc.). Son étude délimite ainsi les caractéristiques du

¹³ Le roman policier, en langue française, regroupe de façon pêle-mêle tous les sous-genres de la littérature policière et criminelle, telle l'appellation « crime fiction » en langue anglaise, sans distinction aucune entre les fictions dont le protagoniste principal serait un policier, un criminel ou une victime. Dans la langue anglaise, les termes désignant les divers genres littéraires dits « policiers » sont beaucoup plus précis : *detective novel*, *crime novel*, *mystery novel*, *murder mystery novel*, *spy novel*, *thriller*, etc.... Cependant, il est encore là très rare de voir une appellation telle que « police novel » : selon mes recherches, seul Leroy Lad Panek y accorde une attention particulière avec son The American Police Novel : A History, publié en 2003.

procedural, mais exclut les œuvres mettant en scène des officiers de police en uniforme. Son ouvrage, formant avec celui de Panek le corpus de connaissances sur le sujet du *procedural* en littérature, offre ainsi un portrait complet du genre, à un bémol près : il n'a pas été mis à jour depuis 1982, souffrant ainsi d'un « manque » de près de trente ans, période de temps des plus significatives, ne serait-ce que pour l'avènement des découvertes dans les champs technologiques et scientifiques des *forensic studies*¹⁴, ou pour l'essor fulgurant que prit le genre dans le domaine télévisuel (trois décennies que nous prenons d'ailleurs comme sujet d'étude dans le cadre de ce mémoire).

Néanmoins, son ouvrage demeure essentiel à bien des égards, notamment lorsque l'auteur s'épanche sur le sujet du réalisme, une caractéristique fondamentale du *police procedural*. Crucial au genre, le réalisme ne peut être ignoré lorsqu'on analyse une œuvre y appartenant, tant les deux termes sont devenus synonymes avec le temps. Si les écoles classique et *hard-boiled* préconisaient la fascination qui découle de l'intelligence supérieure et d'un monde amoral et brutal respectivement, le *police procedural* plaide plutôt pour un réalisme accru, quasi clinique. Les auteurs du genre comprirent

¹⁴ Nous serons contraints d'utiliser ce terme anglophone à plusieurs reprises dans le texte, faute de traduction française. En langue anglaise, le terme *forensic* a pour définition : « Relating to or dealing with the application of scientific knowledge to legal problems ». Nous pourrions traduire grossièrement *forensic* par *medico-légal*, mais le terme perdrait la majeure partie de sa signification, cruciale dans notre étude

rapidement l'importance de relater les faits avec précision et véracité, allant jusqu'à solliciter l'aide d'agents de police, de détectives et de médecins légistes afin d'assurer une authenticité à leurs écrits.

Although the procedural story need not to be a literal rendering, it must be at least a plausible representation, which means that the writer of this kind of mystery needs to know the police world, not just the procedures and routines, but the policeman's way of thinking and the sub-culture of which he is a member. (Dove, 5)

Ce réalisme se traduit le plus souvent par un style sans fioritures, soucieux de représenter les procédures dans tout ce qu'elles ont d'inintéressant, voire d'anti-glamour. Un interrogatoire policier, comme nous l'analyserons dans le prochain chapitre, est mis en scène dans une pièce dont le décor n'est pas spectaculaire; au contraire, les salles d'interrogatoire sont souvent mal éclairées, ternes au possible, froides et impersonnelles. Elles font partie de ces lieux souvent rencontrés dans la fiction policière, ces espaces policiers comme le commissariat, la morgue, la voiture de surveillance ou la rue dans lesquels se trament les intrigues d'une investigation criminelle. Ce sont pour la plupart des lieux souvent glauques, défraîchis et froids, à la limite de la décrépitude, symboles-témoins de tout un historique criminel. Les murs jaunis et le bois rongé sont autant de signes d'un réalisme sans effort, les téléseries et les films policiers utilisant le plus souvent des lieux réels plutôt que des décors.

Le réalisme du *procedural* offre peu au spectateur, confronté à des situations morbides et à des lieux glauques, mais aussi à des personnages antipathiques, souvent désillusionnés, épuisés de la routine et de la difficulté de leur métier, à la personnalité déplaisante. La plupart d'entre eux souffrent d'un mal de vivre palpable, de tares impossibles à refouler. Cela en fait donc un genre difficile, aux antipodes de la comédie : aucun répit n'est offert, le récit oscille entre la description, avec images réalistement abominables à l'appui, de meurtres le plus souvent horribles, et entre les déboires des flics enquêtant sur le crime, aux prises avec leurs propres démons intérieurs. Combien d'entre eux sont alcooliques, abusifs, violents, colériques et seuls? La grande majorité des policiers à l'écran sont dépeints ainsi, créant une lignée de personnages archétypes que l'on pourrait qualifier de « policiers désabusés ».

Mais les personnages principaux de toute la fiction procédurale sont sans contredit les procédures même auxquelles l'appellation du genre fait référence. Celles-ci demeurent l'essence du genre, en imposant leur rigueur et leur froideur à une trame narrative qui mêle souvent suspense et drame, et rationalisent le contexte, rappelant constamment que ce qui est montré ou décrit correspond à la réalité de la vie de ces détectives.

L'analyse de la scène de crime, bien que glamourisée ces dernières années par des séries télévisées comme *CSI : Crime Scene Investigation*, relève de la procédure pure et dure. Une procédure, par

définition, se doit d'être stricte. C'est une formalité à observer pour « parvenir à une solution juridictionnelle », selon le *Robert*; il va donc de soi qu'elle doit être respectée à la lettre¹⁵. Ainsi, relever des empreintes s'avère être monotone lorsqu'un détective criminaliste doit en relever plus d'une centaine, mais la rigueur des procédures policières ne peut être évitée. Ces procédures suivent un protocole intransigeant, de par la nature du domaine auquel elles appartiennent : le domaine de la justice ne pouvant en aucun cas bâcler ses procédures, la liberté d'un être humain étant en jeu en bout de ligne. Ce que le *police procedural* fait, donc, est de dessiner les contours de l'univers procédural, avec en son centre le policier détective suivant les étapes inévitables d'une investigation criminelle. Les étapes sont lentes et pointilleuses, régies par une machine légale obligeant à la vigilance dans les moindres détails afin de s'assurer que toute l'affaire pourra tenir en Cour. La procédure policière représente donc une infime partie d'un système légal complexe, où la politique de

¹⁵ L'aspect légal de l'analyse de la scène de crime est incontournable. Pour qu'il n'y ait aucun incident avec le système légal, chaque indice doit être traité selon des protocoles stricts et indiscutables, afin d'éviter qu'une de ces preuves ne soit pas admise en Cour. L'avocat de la Défense pourrait argumenter, s'il dénote ou suspecte une infraction dans le protocole, que les preuves aient été falsifiées. C'est en langue anglaise ce qu'on qualifie de « chain of custody », selon quoi toute manipulation d'une pièce à conviction se doit d'être documenté, par exemple suivant un transfert de département (du détective au technicien de laboratoire, du technicien au commis aux pièces à conviction).

la justice risque de faire basculer la moindre pièce à conviction en preuve accablante ou faire douter de son authenticité.

Les étapes d'une investigation criminelle sont nombreuses : le détective se rend d'abord sur les lieux du crime pour examiner la scène de crime et collecter les premiers indices. Les criminalistes ont passé au peigne fin chaque surface ayant pu être contaminée par le meurtrier afin qu'il soit possible de découvrir son identité, ou, à défaut de quoi, en apprendre plus sur ses faits et gestes ou ses déplacements. Ils ont étudié les conditions dans lesquelles le lieu a été laissé afin de déterminer, avec le coroner, l'heure du décès. Bien que les procédures suivent naturellement un ordre préétabli évident, il est impossible de n'en effectuer qu'une à la fois. Les procédures s'entrecroisent constamment, un résultat amenant à un nouveau questionnement, et ainsi de suite. La durée de certaines procédures est souvent extrêmement longue, et il peut se passer des semaines avant d'avoir un résultat précis, pouvant relancer toute l'enquête, la rediriger vers une piste insoupçonnée. Les avancements en technologie et en science ont certes permis des résultats plus précis, mais le manque de ressources et de moyens nuisent souvent au déroulement rapide d'une investigation.

De toutes les procédures utilisées par les détectives, l'interrogatoire est celle qui nous intéresse ici. Étant, à l'évidence, un élément essentiel d'une enquête criminelle, l'interrogatoire demeure cependant gravement négligé dans les études portant sur les films

policiers. Cette piètre visibilité est mal fondée : l'interrogatoire est selon nous la procédure la plus cinématographique, avec son duel entre personnages, ses dialogues souvent mesquins, plein de sous-entendus, la gamme d'émotions par laquelle le personnage du suspect passe, la tension palpable qui s'installe en crescendo, la violence des échanges verbaux, et les contraintes et défis cinématographiques de filmer dans un espace étroit. D'un point de vue policier, la procédure de l'interrogatoire est celle qui peut faire basculer toutes les autres, remettre en question les indices trouvés si l'aveu du suspect va à l'encontre de ce que les autres procédures ont déterminé.

Ce chapitre pourrait donner l'impression que nous nous éloignons de notre sujet principal, l'interrogatoire policier, mais il n'en est rien. Nous pensons qu'il est impossible de considérer l'interrogatoire si nous ignorons le genre dans lequel il se retrouve : le film policier, ou, plus particulièrement, le *police procedural*.

Afin d'établir le meilleur portrait de l'interrogatoire qui soit, nous devons d'analyser toutes ses composantes intrinsèques (l'espace, le style, le lieu, les enjeux, le déroulement, les gens qui y participent et leur psychologie), mais également de nous référer aux questions relatives à son environnement criminologique, ainsi que sa place dans la fiction policière.

L'interrogatoire est une partie centrale du *police procedural*, étant une des procédures principales à laquelle les policiers doivent avoir recours dans une investigation criminelle. Celles-ci sont, de notre avis, les protagonistes principaux de toute la fiction procédurale, étant au cœur même des récits mis en scène dans les romans et séries télévisées à saveur policière.

II

Espaces

*The room.
We must start by describing the room because in effect
the room was the stage upon which the whole drama was performed.*

John Wainwright¹⁶

Ainsi commence l'intrigue de *Brainwash*, récit qui inspira le film de Claude Miller, *Garde à vue*. L'auteur, John Wainwright, y accorde une importance quasi clinique aux lieux et décors, les décrivant délicatement, précisément. Principalement cette pièce, ce décor où aura lieu l'interrogatoire entre un policier et son suspect. La banalité d'un décor plat, sinistre, où quatre murs gris entourent une table bancale et deux chaises, donne souvent place à des confrontations dont les enjeux sont importants, un duel où le dialogue est roi.

Cependant, si l'on s'accorde pour ne voir que le lieu, certains diront qu'il s'agit là d'un espace anti-cinématographique, à l'opposé des grandes étendues d'un western en cinémascope, ou d'une

¹⁶ Dans Brainwash, p.7.

poursuite effrénée en voitures à travers la ville. Nous argumenterons autrement.

Nous tenterons donc d'analyser dans ce second chapitre l'espace de l'interrogatoire, c'est-à-dire le lieu où il se passe, mais également sa relation avec l'espace, un interrogatoire se conduisant toujours dans un lieu clos.

Nous nous attarderons sur les questions d'espace dans lequel l'interrogatoire se situe. L'espace stylistique, d'abord, où nous analyserons les difficultés de rendre cinématographiquement intéressante une telle mise-en-scène ainsi que les problèmes de spatialité rencontrés, les approches formelles de différents aspects du langage cinématographique tels que les mouvements de caméra, et la composition. L'espace psychologique, ensuite, où nous établirons un parallèle entre la psychologie des personnages et l'espace dans lequel ils se trouvent, et l'espace générique, c'est-à-dire l'espace du genre auquel l'interrogatoire appartient, le genre policier, et ses restrictions.

Enfin, nous nous attarderons, du côté de la criminologie, sur les règles précises qu'un détective doit respecter lorsqu'il interroge un suspect, ces obligations légales qui régissent le déroulement de l'interrogatoire – par exemple, la salle d'interrogatoire –, et tenterons de déterminer si celles-ci se retrouvent dans nos films et séries télévisées à l'étude, ceci afin de nous questionner sur le sujet du

réalisme au cinéma ; le genre du *police procedural* en étant un profondément ancré dans le réel.

L'une des premières caractéristiques d'une scène d'interrogatoire est certainement son décor. Essentiellement, il s'agit d'une pièce fermée, d'où les protagonistes ne sortiront pas - ou peu, seulement pour y revenir. Emmurés, ils ne peuvent se mouvoir que dans cette seule unité de lieu, confrontés au confinement, à la claustrophobie et à l'enfermement. L'interrogatoire se joue toujours, en fiction ou dans le réel, en huis clos, dans un espace exigü et souvent étouffant.

Le huis clos au cinéma pourrait constituer un genre à part entière tant de nombreux films utilisent ce procédé de mise-en-scène¹⁷. Cependant, bien qu'il nous soit possible de recenser plus des

¹⁷ Pourtant, le huis clos au cinéma commence de plus en plus à exister comme genre ou sous-genre dans diverses listes thématiques, comme par exemple dans le Guide DVD publié chaque année au Québec et dans certains sites internet où des sélections de films sont recensées sous des catégories génériques ou thématiques. C'est le plus souvent sous l'étiquette du thriller que l'on peut retrouver le huis clos. Également, le genre du huis clos est déjà bien installé en littérature, beaucoup d'anthologies regroupant des nouvelles et romans dont l'intrigue se situe en chambre close (Mystères en huis clos : 13 romans et nouvelles de crimes en chambre close, présenté par Roland Lacourbe chez Omnibus (2007)), et des études commencent à apparaître sur les récits de « pièces étant fermées de l'intérieur », notamment par Roland Lacourbe, mais aussi pas Robert Adey, avec Locked Room Murders and Other Impossible Crimes : A Comprehensive Bibliography (1992).

centaines de films pouvant tomber sous la bannière du huis clos, aucune étude ni analyse ne semble y avoir été consacrée, au contraire du domaine théâtral, où le huis clos occupe une place importante dans les études scéniques et spatiales. Dans les études cinématographiques, il en est fait mention de temps à autre dans des écrits portant sur des films spécifiques, mais même dans les analyses de genre où le huis clos est populaire (le film d'horreur, le thriller), il est difficile d'y trouver une référence. En ce qui nous concerne, le huis clos est primordial, et les films et séries télévisées à l'étude ne pourraient être analysés sans mentionner cette forme de mise-en-scène, indispensable à tout interrogatoire.

Deux significations au terme « huis clos » sont possibles dans la langue française, et étonnamment les deux ont un lien direct avec le sujet de l'interrogatoire. « À huis clos » est une expression légale qui pourrait être définie littéralement par « derrière des portes closes », et qui est utilisée en Cour lors de procédés légaux devant être tenus sans la présence du public. « Un huis clos » réfère plutôt à une pièce de théâtre ou à un film qui se passe en un seul endroit, où les personnages restent enfermés dans ce seul et même espace. Ainsi, l'interrogatoire, si conduit correctement, répond aux deux significations du même coup, se déroulant derrière des portes closes et en un seul lieu, créant des scènes de cinéma dans lesquelles la confrontation entre les personnages est inévitable, de par le caractère extrêmement suffocant du lieu dans lequel ils se trouvent.

« Les huis clos, favorables aux tensions et à l'éclatement des drames, permettent de révéler des tares secrètes » (Fortin 28). L'enfermement dans un espace intérieur, isolé et exigu participe ainsi à la création d'une atmosphère étouffante, accentuée par le caractère clos du lieu, car, selon Martine David, « toute action située dans un lieu fermé crée des conditions propices à la tension et à l'affrontement entre les personnages. » (81)

L'interrogatoire policier au cinéma est donc un exemple idéal d'une situation fictive dans laquelle les protagonistes vont inexorablement se heurter à des confrontations, un personnage cherchant à tout prix à établir la vérité, à amener l'autre à avouer contre son gré. Le lieu clos de la salle d'interrogatoire est un lieu propice à l'éclatement des crises, cette intimité forcée influençant la confession¹⁸, l'aveu que l'un ne veut absolument pas faire alors que l'autre veut l'y amener coûte que coûte.

C'est le cas de la prémisse de *Being at Home with Claude*, film de Jean Beaudin de 1992 dans lequel un jeune prostitué, Yves (Roy Dupuis), à la suite du meurtre de son amant, se réfugie dans les

¹⁸ Un parallèle est évident avec l'espace du confessionnal de la religion catholique, un lieu clos dont l'intimité et l'exiguïté amènent à la confession, à l'aveu. La complexité d'un tel lieu tient au fait que tout ce qui s'y dit l'est fait sous serment et doit donc être tenu secret, ce qui dresse un parallèle intéressant avec l'interrogatoire policier dans lequel le suspect est amené à faire un aveu (*confession*, en langue anglaise) public.

bureaux privés d'un juge – un de ses clients - afin de l'y attendre, espérant son aide. Un inspecteur de police (Jacques Godin), ayant été mis au courant de l'affaire par le prostitué lui-même (celui-ci ne cache nullement être l'auteur du crime), vient le rejoindre à sa demande. Il entreprend alors un long interrogatoire afin d'éclaircir le mobile du meurtre, mais il se heurte au refus du prostitué de révéler quoi que ce soit, sinon des bribes de sa vision des événements. Enfermés pendant plus de trente heures, l'inspecteur interroge le prostitué, tentant de comprendre ce qui l'a poussé à commettre son crime.

D'abord une pièce de théâtre du dramaturge québécois René-Daniel Dubois, le texte de *Being at Home with Claude* a été écrit pour la scène, avec cette seule unité de lieu, de temps et d'action que l'interrogatoire du prostitué par l'inspecteur de police. Les didascalies figurant dans le texte nous indiquent d'abord le décor – le bureau du juge au palais de Justice -, avec un grand pupitre, deux fauteuils et des accessoires, avec aussi une table et une chaise pour le sténographe qui transcrira l'interrogatoire, et deux portes donnant chacune sur des couloirs du palais. Dans ce seul espace doit se jouer le « duel » tel qu'écrit par Dubois, déjà bien entamé au moment où débute le film (depuis près de trente-six heures, plus exactement). Nous pouvons donc facilement nous imaginer que durant ces trente-six heures, aucun des deux personnages n'a réellement quitté la pièce, puisque dans l'heure et demie à laquelle nous assistons quand la pièce débute, ils n'en sortent pas non plus.

Le film adapté de la pièce se déroule donc dans sa totalité dans les bureaux privés du juge, si ce n'est des flashbacks reconstruisant la course folle d'Yves dans les rues de Montréal à la suite du meurtre. C'est dans ce seul lieu que l'action se passe, les deux protagonistes y ayant entamé un duel depuis plusieurs heures quand le film débute, et y demeurant, pour la part de l'inspecteur, après que le film se termine.

Les personnages de *Being at Home with Claude* sont confinés dans les bureaux du juge, sans pouvoir en sortir : « Yves possède la clé de la grande porte derrière laquelle attendent les journalistes, et l'inspecteur a ses hommes postés derrière la petite porte. » (Laliberté 123) L'intrigue de *Being at Home with Claude* est donc indissociable de sa spatialité. La problématique de l'espace à laquelle sont confrontés les protagonistes vient d'abord du fait qu'ils se retrouvent dans un espace non familier qu'aucun d'eux ne maîtrise, y étant tous deux étrangers, sans repères. Une antithèse est créée par le « home » du titre, qui accentue l'ironie en rappelant que les deux hommes existent ailleurs que dans l'espace dans lequel ils sont confinés pour l'instant. L'espace physique dans lequel ils se trouvent (la portion d'espace telle que décrite par le texte) laisse rapidement sa place à l'espace dramatique, dans lequel se greffent les personnages, leurs actions et les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action.¹⁹

¹⁹ Voir Hélène Laliberté, p.120.

Ils se heurtent également à la présence de l'*autre*, enfermés non pas seuls mais avec un étranger, qui plus est un étranger antipathique à leur cause. Pour Yves d'abord, un étranger qui le harcèle depuis des heures, l'amène au bout de son épuisement, de sa mémoire, l'obligeant à relater un événement qu'il préférerait oublier. Puis pour l'inspecteur, un étranger d'un milieu éloigné du sien, d'une autre génération, d'une orientation sexuelle différente, un étranger qui le tire du sommeil et qui l'oblige à aller au bout de son propre épuisement, et qui, par ses réponses évasives, l'oblige à reprendre sans cesse les mêmes questions pour aller au fond de la vérité, une vérité difficile à saisir. Hélène Laliberté décrit ceci comme un emprisonnement territorial qui « se traduit par la situation dramatique de deux hommes cloîtrés dans un même espace scénique. » (121), s'appuyant sur des théories du psychosociologue Erving Goffman sur le sujet des « territoires du moi : les territoires fixes, les territoires situationnels et les réserves égocentriques qui peuvent être soumis à diverses formes d'offenses territoriales comme c'est le cas dans la pièce de Dubois. » (Ibid)

Ici, la seule chose qui relie les deux territoires, c'est le meurtre, celui commis par l'un, et que l'autre cherche à comprendre dans ces longues heures passées à ressasser son déroulement. Si dans la mise-en-scène de la pièce de Dubois, le prostitué est assis, il ne s'assoit jamais dans le film de Beaudin. Constamment debout ou appuyé contre un mur ou une table, il marche à travers la pièce comme s'il

revivait sa course après le meurtre de son amant. Quasiment jamais immobile, il imprègne l'espace physique de sa présence jamais silencieuse, jamais statique. Contrairement à l'image que l'on se fait de l'interrogatoire-type, où les deux hommes seraient plutôt assis de part et d'autre de la table, ici l'inspecteur et le prostitué se pourchassent à travers la pièce, rendant complexe la mise-en-scène de leur échange, mais créant ainsi une scène d'interrogatoire des plus intéressantes.

Allant à l'encontre de tous les préceptes de procédure policière qu'un interrogatoire doit respecter – nous les étudierons plus loin dans le texte -, *Being at Home with Claude* pose ainsi le problème de la mise-en-scène, soulevant le questionnement du « comment filmer une scène d'interrogatoire en lieu clos ». Car il est de notre avis que l'interrogatoire policier, souvent ignoré de par sa qualité dite anti-cinématographique, est en fait une scène de grande tension, une scène dans laquelle les enjeux sont importants, mais qui rappelle dans l'imaginaire du spectateur un décor banal où peu ne survient.

Car la mise-en-scène en huis clos est une mise-en-scène contrainte dans l'espace, forcée de se dérouler entre quatre murs, générant ainsi de multiples défis de tournage, et qui pose la question inévitable : Comment alors faire du cinéma avec ce seul espace ? Comment rendre l'espace clos plus cinématographique ?

Il est évident que les réalisateurs des films à l'étude ont tous été confrontés à certains problèmes liés à la spatialité et au style, devant créer des films dynamiques à partir d'un événement statique. L'action de l'interrogatoire - principalement, la conversation - et le lieu où il est tenu tendent à créer des scènes que l'on pourrait qualifier d' « anti-cinématographiques », de par leur simple nature. Filmé dans une pièce où l'espace est restreint plutôt que vaste, et le décor banal plutôt que grandiose, l'interrogatoire met essentiellement en scène deux acteurs autour d'une table, enfermés, qui s'opposent. Non seulement le lieu lui-même tend à poser problème, mais également l'action qui y est située, - c'est-à-dire le dialogue – qu'il faut illustrer.

Certains cinéastes ont résolu ces problèmes en nuancant de façon inventive ce type précis de mise-en-scène, créant par exemple un huis clos en plein océan, où deux plongeurs sont abandonnés en mer par l'équipe qui les accompagnait (*Open Water*, Chris Kentis, 2003) ou faisant d'une rue du Far West le lieu unique duquel les personnages ne peuvent partir, attendant l'assaut (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959). N'empêche que de telles mises-en-scène ont la chance de pouvoir se rabattre sur des péripéties survenant dans l'environnement dans lesquelles elles sont situées, alors qu'une scène d'interrogatoire ne peut avoir recours à l'extérieur et doit, immanquablement, utiliser le cœur même de sa raison d'être, le dialogue.

Comme la plupart des films dits « bavards », un film qui met en scène beaucoup de dialogue se trouve confronté à la problématique de l'ennui du spectateur. Le flot de paroles des personnages versus leurs actions quasi-inexistantes vient créer une certaine saturation auditive, l'image restant redondante, donc n'aidant pas l'intérêt porté à l'écran. Si la majorité des spectateurs²⁰ de cinéma trouvent plus ardu le visionnage de films « qui parlent » plutôt que des films « qui bougent », il est de notre avis que les scènes d'interrogatoire telles que vues plus récemment dans les séries télévisées du genre policier amènent à croire que l'interrogatoire semble devenir un incontournable dans la catégorie des scènes où le suspense est élevé, et où les enjeux sont importants. La tension psychologique et le duel des personnages accentué par la performance des acteurs viennent étoffer la scène et la rendent riche en suspense.

Le suspense inhérent aux scènes d'interrogatoire vient du fait qu'elles représentent l'aboutissement d'une enquête, ou en tout cas la perspective d'un aboutissement potentiel. Mais ce suspense est également créé par le style filmique employé par les réalisateurs, qui font face à un obstacle de taille, c'est-à-dire de devoir filmer en lieu restreint et clos. C'est là toute la complexité du travail filmique : le problème spatial de ces scènes fermées, dans lesquelles le dialogue prévaut sur l'action.

²⁰ Nous basons cet énoncé sur quantité de rapports de box-office lus au cours des dernières années.

Il nous faut nous tourner vers d'autres exemples de ce type de cinéma pour tenter de discuter d'un tel obstacle. Si l'on regarde par exemple les films utilisant la mise-en-scène en huis-clos, on se rend compte que plusieurs d'entre eux se rabattent sur des éléments intrinsèques à leur genre pour établir des scènes visuellement intéressantes et narrativement captivantes. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le huis-clos est souvent utilisé dans les films d'horreur ou les thrillers, des genres qui peuvent se permettre d'utiliser des rebondissements dans la narrative, éléments attendus d'un tel genre de film. *Saw*²¹ (James Wan) se déroule dans une pièce close pour toute la durée de la narrative (entrecoupée de flashbacks), mais les enjeux du scénario, les relations inter-personnages et le revirement final font en sorte que le spectateur oublie la pièce et les limites qu'elle impose à la caméra.

Dans un autre ordre d'idées, le film de Louis Malle *My Dinner with André* (1981), propose lui aussi un défi stylistique. Bien que ne mettant pas en scène un interrogatoire, le film s'installe dans la même lignée, en ce sens qu'il fonctionne de manière tout à fait semblable aux

²¹ Film d'horreur de 2004 dans lequel deux hommes se réveillent menottés dans une salle de bains décrépie, un cadavre gisant à leurs pieds. Un enregistrement fait par le tueur fou responsable de la situation les informe qu'un d'eux devra tuer l'autre s'il ne veut pas voir sa famille mourir. Ce n'est qu'au dénouement que l'identité du tueur fou est révélée, qui tout au long se trouvait sous les yeux du spectateur et des protagonistes : le cadavre s'avéra être le tueur, qui s'était plongé dans une léthargie artificielle.

films inscrits dans notre étude. Parce qu'il met en scène deux hommes assis à table pour un souper, *My Dinner with André* nous permet d'utiliser sa prémisse pour tisser un lien entre les scènes d'interrogatoire qui nous intéressent ici et les scènes stylistiquement semblables que l'on peut trouver dans des films de genres différents. Le film utilise les dialogues pour créer des images dans l'imaginaire du spectateur, qui, à défaut d'en voir défiler à l'écran, se permet de les imaginer.

Mainstream filmmakers have seldom, if ever, found a consistent way of empowering the *mind's eye* and thereby avoid the risk of harnessing the audience's imaginative capacities – the risk that accompanies the existence of cinema's visual field *per se* and commercial cinema's potential for excessive visualization. (Southern & Weissgerber 209)

L'influence des séries radiophoniques de l'époque pré-télévision est évidente, alors que les spectateurs usaient de leur imagination pour mettre en scène le texte entendu à la radio. C'est, dans ces cas précis, le pouvoir d'évocation qui prime. Cette approche d'illustration du dialogue est reprise de plus en plus dans les séries télévisées procédurales : les scènes d'interrogatoires ont moins recours à des flashbacks pour illustrer le propos, et prennent le temps de développer l'échange entre les protagonistes, plutôt que de passer rapidement à une scène plus mouvementée. Bien que l'utilisation de plans-séquences se fasse encore rare, les montages de moins en moins saccadés des interrogatoires témoignent de ce nouveau type de

réalisme. Le montage, principalement constitué de champs/contre-champs, tente de montrer un personnage lorsqu'il parle ou réagit. Dans le cas des scènes d'interrogatoire, la difficulté vient du fait que l'intérêt principal de la scène est créé la plupart du temps par ces réactions silencieuses, particulièrement du côté du suspect. Ainsi, les scènes d'interrogatoire sont constituées de deux trames en parallèle, l'une visuelle, l'autre narrative : au même moment ou l'enquêteur *parle*, le suspect *réagit*. Ces réactions, comme nous le verrons dans le chapitre quatre, sont fondamentales dans la détection du mensonge. Des choix stylistiques sont donc à faire, car l'information doit parfois prévaloir sur l'esthétique. Cependant, il est de notre avis que le suspense vient de ces choix, alors que nous attendons la réaction du personnage.

« [...] we can usefully consider film techniques as solutions to concrete problems of representation [...] » (Bordwell 9) Le répertoire des plans possibles est plutôt limité lors d'une scène d'interrogatoire. Comment alors ouvrir l'espace ? Le problème spatial que représente la salle (l'étroitesse du lieu, les quatre murs) n'empêche toutefois pas de mettre l'emphase sur les cadrages et la composition de façon à traduire l'état psychologique des personnages. Les plans en plongée/contre-plongée témoignent de la relation installée entre les protagonistes, et la caméra peut se laisser guider par leurs émotions.

Dans *Being at Home with Claude*, l'action se déroule dans le bureau d'un juge d'instruction, aux plafonds très hauts, dont les murs

sont couverts de boiserie lourdes sur lesquelles sont appuyées de nombreuses étagères de livres. Sur un mur entier, des vitraux laissent entrer un peu de lumière du jour mais bloquent la vue vers l'extérieur. Cet espace privé est parsemé de plusieurs touches personnelles, des objets appartenant au juge, confirmant le caractère non-conventionnel de cette salle – improvisée - d'interrogatoire.

Ce lieu, inhabituel, sert donc l'intrigue, la rendant plus théâtrale. Le style de *Being at Home with Claude* est indissociable de cette théâtralité, le texte étant à l'origine écrit pour la scène, pour un seul et même espace restreint, dans lequel les personnages n'ont d'autre choix que d'y rester. Mais le film ne peut pour autant être qualifié de statique ; c'est un film nerveux, où le verbe fuse à tout moment, n'offrant aucun répit ni aux comédiens, ni au spectateur. Les protagonistes ne se posent jamais, ils tournoient dans l'espace et se pourchassent, et la caméra les suit constamment. Au contraire des scènes d'interrogatoire plus classiques que l'on retrouve dans les séries télévisées, les protagonistes ne sont pas positionnés autour d'une table, et l'espace est ici très grand, vaste et haut. L'espace est ouvert, mais la caméra capte les émotions des personnages en se fixant sur eux, en ne les laissant pas s'échapper de son cadre. Ici, l'usage fébrile de la caméra ne sert aucunement à garder le spectateur intéressé ; elle fonctionne plutôt comme un regard, un capteur d'émotions, et ses mouvements sont justifiés psychologiquement.

La nervosité du prostitué et de sa gestuelle se ressent tout au long du film, comme si l'interrogatoire avait un effet psychologique pesant sur les protagonistes. Le prostitué n'est pas seulement enfermé dans cette pièce, il est également enfermé dans sa propre psyché, dans ses propres souvenirs et sa reconstitution des événements passés. Prisonnier de ceux-ci, il semble comprendre la fatalité qui pèse sur lui, condamné à revivre sans cesse le meurtre qu'il a commis, à travers la pensée, la parole et les émotions. Dans le film de Beaudin, ce sont les flashbacks qui viennent souligner cette fatalité, rappelant à un autre niveau l'enfermement que le prostitué vit depuis le meurtre.

Le huis clos, comme nous l'avons vu plus tôt, a incidemment un effet sur l'aspect psychologique des personnages qu'il enferme. Nous pouvons retracer cet effet jusqu'au film noir, genre suprême du côtoiement de la psychologie (l'anxiété, la vulnérabilité, le fatalisme) avec l'espace (la géographie, l'architecture des lieux). Le parallèle s'effectue non pas parce qu'il existe tant de films noirs qui utilisent la mise-en-scène en huis clos, mais plutôt par le traitement de l'espace en général que l'on retrouve dans ces films noirs. Le genre en est un profondément ancré dans sa géographie : résolument américain, le film noir offre, comme ses titres indiquent souvent²², une

²² Le film noir est indissociable de l'urbanité dans laquelle il est mis en scène, avec des films aux titres évocateurs de la ville : *The Asphalt Jungle*, *The City that Never Sleeps*, *Night and the City*, *Hell is a City*, *99 River Street*, *711 Ocean Drive*, etc. Il est également indissociable de la fatalité qui pèse sur ses personnages, avec des titres évocateurs de la thématique du cul-de-sac : *Detour*, *One Way Street*, *Where the*

interprétation de l'espace, de l'endroit et du lieu comme véritable variante de l'état psychologique des protagonistes. Ainsi, le film noir nous propose des personnages perdus et obsessifs qui errent sans savoir d'où ils viennent ni où ils vont, malgré les références titulaires des films dans lesquels ils se trouvent. Souvent en fuite, les personnages du noir arrêtent leur course seulement une fois que la fatalité est installée, inéluctable. Enfermé dans sa chambre obscure, Swede Andersen (Burt Lancaster) attend les tueurs qui viendront le liquider dans *The Killers* (Robert Siodmak, 1946). Soudainement sédentaire voire statique, le protagoniste du noir sait qu'il ne sert de courir quand la mort est à ses trousses. C'est ce moment-là qui nous intéresse, celui où le protagoniste s'enferme, s'isole, embrasse un espace plus restreint, comme si sa psychologie renonçait aux espaces ouverts.

Like its filming techniques, sound track, and narrative structure, the sets of film noir help to make visible the process of identity formation. The mind of its hero is often represented in film noir as a room with symbolic architectural features. These features in turn mirror the emotional or affective disposition of the subject of noir. Is the subject open or closed to outside influence, is he defensive or vulnerable, fortified or sensitive? Look at his room. Ranging from locked doors to thick walls, the architectural features of noir rooms often

Sidewalk Ends, No Way Out, Nightmare Alley, Walk the Dark Street, Cornered, The Street with No Name, In a Lonely Place, I Walk Alone, et tant d'autres.

make references to the besieged mind of noir subjects. (Oliver & Trigo 212)

L'espace devient alors une métaphore de l'état psychologique du personnage. Cette pièce fermée représente également son imaginaire, sa psyché. Il se sait pris, enfermé, autant physiquement (par les murs) que psychologiquement (par la situation). La pièce de l'interrogatoire répond donc d'abord et avant tout à cette condition précise : sa fermeture. Du moment que la porte s'ouvre, la pièce perd sa fonction première ; elle n'est plus une prison d'où le suspect ne peut s'enfuir, elle ne représente plus la peur.

Mais la pièce n'est pas que fermée ; elle est également vide. Le plus souvent dénuée de tout attribut personnel ou décoratif, la pièce qui sert strictement à l'interview et à l'interrogatoire des suspects a habituellement, comme élément central, une table et des chaises, et ne comporte rien d'autre. C'est le cas dans les pièces d'interrogatoire minuscules et claustrophobiques des films *The Long Goodbye* par exemple, ou des séries policières *The Closer* ou *The Wire* (Noir illustration 1), dans lesquelles les murs sont si rapprochés que le spectateur peut lui-même ressentir l'effet d'étouffement généré par l'étroitesse du lieu. Même la caméra peut rarement y trouver sa place, et doit rester à l'extérieur de la pièce pour filmer.

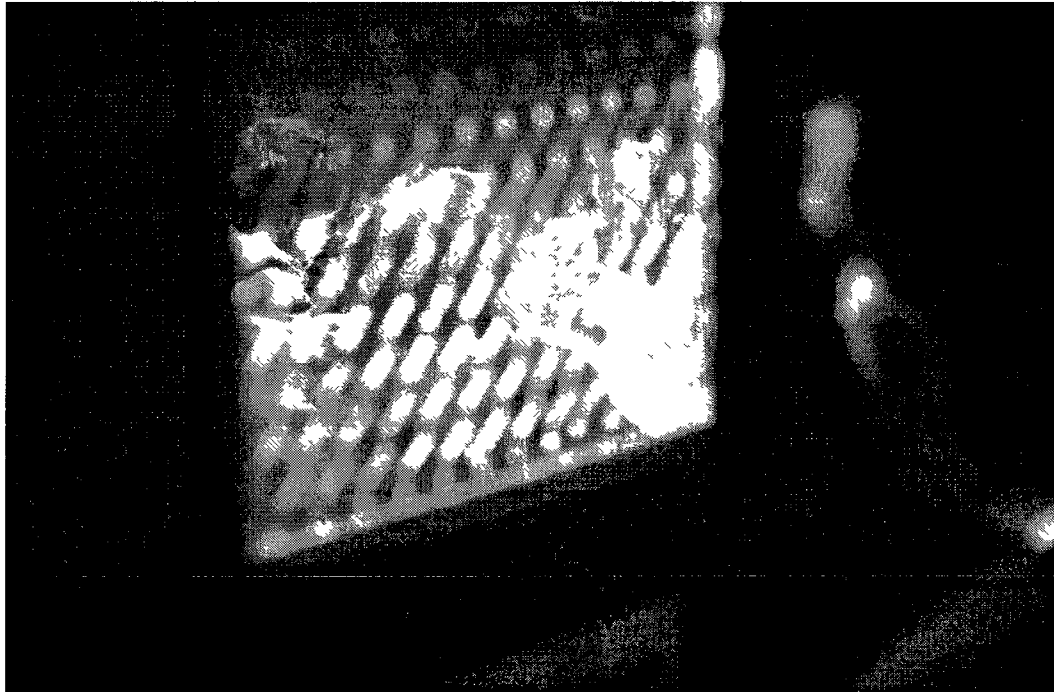


Illustration 1, *The Wire*

Les murs sont nus dans la majorité des cas, et la pièce ne comporte habituellement pas d'objets, aucune échappatoire pour la psyché du personnage qui n'a d'autre choix que de regarder son interlocuteur, à défaut d'une distraction. Il lui est impossible de s'échapper, littéralement et métaphoriquement : l'évasion physique est impensable, l'évasion mentale est rendue difficile voire illusoire de par l'insistance des questions, le silence ne s'imposant jamais.

Car tout comme dans l'univers du noir, la salle d'interrogatoire souffre de l'absence d'un endroit où se cacher. Pris au piège, le suspect sait qu'il ne peut plus s'en sortir, mais il sait également qu'il ne pourra pas se taire longtemps, se tapir derrière son silence. La salle d'interrogatoire n'offre aucun espoir, tant symbolique que littéral. Les

échappatoires possibles ne sont pas celles qu'il espère : d'un côté, la condamnation, vers un espace encore plus restreint et fermé – la prison – ou l'aveu, l'ouverture vers une potentielle solution, vers une réduction de sa sentence, mais menant néanmoins à l'enfermement. Ainsi, la salle d'interrogatoire représente une sorte d'antichambre, un endroit de transition et de choix. Très symboliquement, Giuseppe Tornatore utilise cette image dans *Une Pure formalité*, faisant de sa salle d'interrogatoire un endroit mystique, surnaturel et dantesque. Nous y reviendrons.

La salle d'interrogatoire recèle certainement une aura de danger, de peur. Quiconque y pénètre se sent inévitablement pris au piège, sachant pertinemment – pour le suspect coupable – qu'il n'en sortira pas indemne, et que la fuite est impossible. En interrogatoire, tout est amplifié ; le temps s'y écoule lentement, et pour une longue durée, certains interrogatoires pouvant facilement dépasser les dix heures consécutives. Le suspect et le policier y restent ainsi enfermés des heures, affamés, assoiffés, exténués, s'accordant de rares pauses pour se rafraîchir et se sustenter. La peur ne quitte jamais la pièce, elle est bien réelle pour le suspect qui craint de se faire prendre, et pour le policier, qui craint d'échouer. La peur découle inévitablement des enjeux au sein de l'interrogatoire, mais est également générée par la pièce elle-même.

Un exemple parfait est l'épisode de la télésérie *Homicide : Life on the Streets* intitulé « 3 Men and Adena », dans lequel on peut voir, dans

sa totalité, l'interrogatoire du suspect surnommé l'Arabe. Les deux détectives en charge de l'affaire du meurtre d'une petite fille ont douze heures pour lui soutirer un aveu, avant qu'ils ne doivent le relâcher définitivement. Cet interrogatoire représente donc leur dernière chance de résoudre le crime. Mis en scène de façon claustrophobique malgré l'espace dégagé et vaste de la salle, l'interrogatoire a lieu en pleine nuit, à l'intérieur d'un commissariat quasi désert. La salle ne semble, à prime abord, ne comporter qu'une table et quelques chaises, avec, pour seuls effets, un grand panneau de papier sur le mur, au-dessus d'une seconde table où sont posés quelques objets relatifs à l'affaire. Mais ce panneau de papier cache en fait une série de photos de la petite fille assassinée, son corps mutilé, la scène de crime ensanglantée. Coincé dans un cul-de-sac, le détective le plus impatient n'en peut plus de n'obtenir que des réponses évasives, et d'un coup, soulève le panneau de papier pour révéler au suspect les photos abominables. Pris par surprise, le suspect est ébranlé, devant la vérité qui apparaît sous ses yeux. L'effet produit dans cette scène est abordé par John E. Hess dans son Interviewing and Interrogation for Law Enforcement :

Interrogators unanimously view distractions as counterproductive, but props, particularly if visual, can contribute significantly to a successful interrogation. [Some] are designed to convince the suspect of the futility of continued resistance. They can include piles of real or implied evidence, such as items taken from the crime scene, enlarged surveillance photographs, and file folders and drawers with the name of

the suspect clearly visible. [...] Often interrogators will place these items in an inconspicuous location so the suspect will “discover” them. These discoveries will have greater impact than if the interrogator blatantly displays them or calls them to the suspect’s attention. (85)

C’est là la caractéristique la plus effrayante de la salle d’interrogatoire : son côté caché. Un policier peut passer des heures assis en face d’un suspect pour découvrir qu’il est en fait un tueur en série, tout comme un suspect peut éviter de répondre à des questions compromettantes pour finalement se rendre compte que le policier qui l’interroge détient une preuve irréfutable contre lui. En tous les cas, c’est la peur qui régit l’interrogatoire, qui en fait une scène de cinéma axée sur le suspense. De découvrir qu’une chose n’est pas ce qu’elle semble être, n’est-ce pas là la base même de la peur ? Dans la scène de *Homicide* mentionnée ci-haut, l’atmosphère qui règne est principalement créée par l’espace de la pièce (une salle à première vue vide mais qui cache d’horribles photos placardées sur le mur), mais aussi par l’espace du commissariat, complètement désert vu l’heure tardive. Cet aspect désertique, empli de vide, peut accentuer la peur chez le suspect, craintif d’avoir à faire à des détectives malhonnêtes qui auraient toute latitude pour user de la force afin de lui soutirer des informations.

Les buildings déserts sont des espaces bien connus dans le film noir²³. Walter Neff, blessé fatalement par balle dans *Double Indemnity* (Wilder, 1944), pénètre une nuit dans l'immeuble de la Pacific All-Risk Insurance Company pour aller enregistrer sa confession dans le bureau de son patron au 12^{ème} étage : l'immeuble, parfaitement vide, joue ici le rôle de prison, Neff n'en ressortant pas. Dans le film *The Big Clock* (John Farrow, 1948), le rédacteur du magazine *Crimeways* est faussement accusé d'un meurtre et doit se cacher de son patron et des policiers à ses trousses, finissant par se réfugier dans la grande horloge au sommet de l'immeuble. Antre protecteur, l'édifice du noir, bien que désert, semble offrir une sécurité recherchée par les personnages.

Joan Copjec s'attarde à l'espace du film noir dans son essai « The Phenomenal Nonphenomenal : Private Space in Film Noir ». Ce qui est intéressant avec un passage précis de son discours est qu'il pourrait aussi bien s'agir d'une pièce que d'un suspect quand elle mentionne :

More fundamentally, what film noir presents to us are spaces that have been emptied of desire. Or: the emptiness of the room indicates less that there is nothing in them than that nothing more can be got out of

²³ Pour une plus ample corrélation entre le film noir et l'urbanité, la modernité et l'architecture, voir « Film Noir and the Spaces of Modernity » d'Edward Dimendberg et « Somewhere in the Night » de Nicholas Christopher, spécialement le chapitre *Office Buildings and Casinos*.

them. They are no longer interpretable, in the strict sense: that is, they will never yield anything new and cannot, therefore, hide anything. (189)

Le parallèle est évident : tel le suspect, la pièce vide ne peut plus rien receler, elle n'avouera plus rien. La pièce enferme en elle tous les secrets, comme le suspect qui refuse d'avouer, de donner la solution de l'énigme, ce qui va à l'encontre de la logique de la fiction policière, selon laquelle le mystère doit être éclairci au dénouement. La peur de laisser échapper la solution, pour le suspect, et la peur de passer à côté, pour le policier, nous renvoie encore une fois au caractère « claustrophobique » du lieu, qui rappelle sans cesse que la pièce impose que l'un des deux adversaires doive se plier à l'autre, c'est-à-dire perdre contre celui-ci. Contrairement à l'aspect désertique des pièces et des immeubles du noir qui favorise la confession, le vide des salles d'interrogatoire terrorise les suspects, les fait se sentir étrangers, seuls. Dans les études sur l'interrogatoire policier, tous s'accordent pour souligner que la pièce où est conduit l'interrogatoire doit absolument, en plus d'être un espace non-familier, être constitué du strict minimum, c'est-à-dire ne tenir que l'essentiel : une table, des chaises. Autrement, la pièce doit être parfaitement vide.

«This is why the palpable claustrophobia of noir spaces is not at all inconsistent with their visible emptiness.» (Copjec 191) Dans le film noir, le vide et la claustrophobie - la peur liée au manque d'espace

– ne font qu'un, comme lors d'un interrogatoire. Le vide imposé autour du suspect, au lieu de lui permettre de respirer, de ne pas être dérangé par des distractions, l'amène au contraire dans un état phobique, proche de l'étouffement. Résolument seul face à l'adversaire, il est également seul avec lui-même, un endroit où il n'a peut-être pas la plus grande envie d'être.

La solitude qui se dégage de ces endroits désertiques ramène directement à la solitude du personnage du noir, seul contre tous, tout comme le suspect en interrogatoire. Car un tel espace a inévitablement un effet psychologique sur son/ses protagoniste(s). Bien qu'ensemble dans cette même pièce, le policier et le suspect sont pourtant seuls, et doivent affronter en solitaire leurs démons intérieurs. Un tel duel ne se fait pas sans y laisser des plumes, ce qui est aisément illustré par le crescendo des émotions par lesquelles le suspect va passer. Terrifié mais en même temps manipulateur, étouffé mais en même temps maître de lui-même et de son mensonge, le suspect passe par toute la gamme des émotions, calculant constamment les chances qu'il a de s'en sortir, tentant de manipuler la donne, de mêler les cartes.

L'émotion de la peur prend parfois une tournure extrême, comme dans les cas de paranoïa. Il n'est pas rare de voir au cinéma des scènes d'interrogatoire dans lesquelles le suspect crie au complot, persuadé d'un coup monté contre lui, convaincu des mauvaises intentions des policiers.

« [...] this paranoia is usually assumed to indicate an erosion of privacy that permits the Other to penetrate, to read one's innermost thoughts ». (Copjec 190) Bien qu'elle ne fasse aucunement référence au sujet de l'interrogatoire policier mais plutôt au film noir, si l'on se fie aux dires de Copjec, c'est à ce moment précis qu'un suspect pourrait symboliquement entrouvrir une porte pour l'enquêteur, soudainement capable de rassurer le suspect, de se montrer compréhensif, voire amical, et donc d'établir une base de confiance entre eux, ce qui va à l'encontre des préjugés qui existent quant au déroulement d'un interrogatoire-type. Effectivement, l'interrogatoire souffre d'une réputation salie par les nombreuses images qui ont été véhiculées en fiction de policiers tabassant leurs suspects afin d'en tirer des aveux, mais également par des images bien réelles qui circulent depuis le 11 septembre 2001 sur des tortures infligées à des prisonniers aux prisons de Guantánamo et Abu Ghraib lors d'interrogatoires militaires²⁴.

En langue anglaise, on utilise le terme «entrapment» pour désigner, dans le vocabulaire légal, ce qui se rapporte à un coup

²⁴ Nous avons délibérément choisi de contourner toute discussion relative à ces interrogatoires, ceux-ci ne faisant pas partie des interrogatoires conduits par la police mais bien par l'armée, et aussi pour éviter toute discussion à saveur politique dans ce mémoire se concentrant plutôt sur la fiction en lien avec la réalité. Si certaines œuvres telles que *Detective Story* d'Imre Kertész relatent l'histoire d'un tortureur/interrogateur professionnel, son récit est encore trop ancré dans l'actualité qu'il nous apparaît comme prématuré de tisser des liens avec le sujet de l'interrogatoire policier.

monté par la police pour piéger un criminel. Si les suspects d'hier le craignaient, les suspects d'aujourd'hui s'y connaissent mieux en droit criminel, et ont tendance à essayer de crier au complot comme moyen de défense. « This must be one of them contrapment things! »²⁵ dit Bodie le dealer de drogue dans la série *The Wire*, lors de son premier interrogatoire, craignant le coup monté, mais n'étant pas encore parfaitement au fait du vocabulaire légal.

Le piège au cinéma reste sans contredit une thématique récurrente dans les genres de l'horreur, du thriller et du film policier. Il tient ses racines dans le film noir, où le thème du personnage piégé est récurrent : manipulé par la femme fatale, les «hommes ordinaires » personnifiés surtout dans les romans de James M. Cain et les adaptations filmiques qui s'en sont inspirées, se retrouvent inévitablement dans une toile d'intrigue, de sexe et de meurtre²⁶. C'est également dans le film noir qu'on peut le plus fréquemment visualiser la psychologie des personnages piégés, de par la narration en *voix-off* et l'illustration des tourments que subissent les protagonistes (évanouissements, blessures, étourdissements, drogues, etc.)²⁷. Piégés,

²⁵ *The Wire*, saison 3, épisode 12, « Mission Accomplished », diffusé le 19 décembre 2004.

²⁶ Voir les romans et nouvelles de Cain tels que *The Embezzler*, *Double Indemnity*, *The Postman Always Rings Twice* et autres.

²⁷ Voir plus particulièrement les adaptations des romans de Raymond Chandler, entre autres: *Murder, My Sweet* (Dmytryk, 1944) ou *Lady in the Lake* (Montgomery, 1947).

les protagonistes développent un sens aigu de la paranoïa, regardant constamment par-dessus leur épaule, ne faisant plus confiance à personne.

Giuseppe Tornatore met en scène cette paranoïa de façon magistrale dans son film *Une Pure formalité* (1994), dans lequel Onoff (Gérard Depardieu), un écrivain, se fait arrêter et conduire au poste de police en pleine nuit, alors qu'il courait dans la forêt, sous la pluie battante. Trempé, il doit attendre l'arrivée du commissaire qui veut lui poser quelques questions, une simple formalité. Mais lorsque le commissaire (Roman Polanski) arrive, il apparaît qu'Onoff est le principal suspect d'un meurtre commis non loin de là. Il entame un interrogatoire pour connaître les faits et gestes du suspect, mais Onoff, pourtant persuadé de son innocence, ne semble plus se rappeler des événements. La confrontation entre lui et le commissaire reste donc basée sur cette perplexité face à son apparente incertitude, et Tornatore s'applique à mettre en scène ces doutes par l'utilisation de flashbacks qui semblent à première vue concorder avec les explications d'Onoff mais qui, au fur et à mesure, s'avèrent ne pas correspondre avec ses paroles. Ainsi, le spectateur est porté à croire qu'Onoff ment, puis découvre peu à peu que son imprécision est bien fondée : Onoff ne se rappelle effectivement plus du déroulement des événements, et se voit donc dans l'impossibilité de répondre correctement et justement. C'est alors que sa paranoïa se fait sentir, croyant à un coup monté : s'il ne se rappelle plus, c'est qu'il ne s'est

rien passé. Ici, la paranoïa vient de l'oubli et de l'incompréhension qu'il engendre. Chez Onoff, l'oubli est né du mécanisme d'auto-défense que le personnage a, inconsciemment, mis en marche lorsque l'événement traumatique est survenu. Réaction normale chez bien des suspects, la fuite de sa mémoire rend Onoff confus. Poussé par le commissaire et ses questions, il se remémore par bribes les événements. Mais la paranoïa n'est pas chassée d'un coup, elle demeure, dans *Une Pure formalité*, présente jusqu'au dénouement.

Bien que la paranoïa naisse en majeure partie de l'événement traumatisant survenu (dans le cas de ce mémoire, le meurtre), elle est nourrie par la salle d'interrogatoire. La pièce a comme fonction d'être un espace de vérité, ce qui engendre inmanquablement une tension chez le suspect qui sait qu'il a tout à perdre. Cette pièce joue donc un rôle absolument primordial dans le déroulement de l'interrogatoire, délimitant son espace tout en créant une atmosphère, à la fois suffocante et intime.

Un détective devrait toujours évaluer l'environnement dans lequel il va interroger son suspect afin de contrôler les conditions dans lesquelles celui-ci va se dérouler. Le lieu doit répondre à certaines caractéristiques bien précises qui, si elles ne sont pas respectées, peuvent faire dévier l'interrogatoire significativement, et même le faire échouer.

Dans les études publiées sur l'interrogatoire, la majorité des experts décrivent cette pièce et donnent leurs recommandations quant à celle-ci. On peut ainsi retrouver quelques paragraphes dédiés au lieu de l'interrogatoire dans The Art of Investigative Interviewing de Charles L. Yeschke, dans Police Interrogation de R.S.M. Woods et dans le manuel Criminal Investigation de Swanson, Chamelin et Territo, entre autres. Mais c'est Fred Inbau dans son Criminal Interrogation and Confessions qui y accorde la plus grande attention en y consacrant un chapitre entier, qu'il intitule « Privacy and the Interview Room ». Inévitablement, toute étude ayant pour sujet l'interrogatoire policier fera mention de la pièce, de son arrangement ou de ses paramètres.

Ces experts s'accordent tous pour dire qu'un interrogatoire doit impérativement être conduit dans un espace privé et impersonnel, dans lequel le suspect ne doit pas se sentir à son aise, mais ne doit pas non plus être constamment remémoré du dessein légal qui l'y confine.

There are visual reminders of consequences that can have a devastating effect during an interrogation. Police paraphernalia such as handcuffs, mace, or a badge should be covered or not worn at all. For safety reasons [...], the investigator should not be armed with a gun during an interrogation of a suspect. The walls of the room should not contain police memorabilia, such as crime scene photographs, a display of agency patches, or certificates indicating attendance at interrogation seminars. (Inbau 57)

Le lieu doit être dénué de toute distraction, et être sans bruit et sans activités environnantes. Aucun petit objet pouvant être ramassé par les mains du suspect, ni affiches accrochées sur les murs, car de tels éléments permettraient au suspect de s'échapper mentalement, d'évacuer la tension, et donc l'éloigneraient de l'état de vulnérabilité qui pourrait le faire avouer.

Cet espace privé devrait être une pièce fermée où seuls le suspect et le détective l'interrogeant sont présents. De cette manière, l'intimité sert à mettre le suspect plus à l'aise, et le pousse à la confiance et à une relation plus amicale et compréhensive entre lui et le détective, qui ne fait plus juste office d'agent de la loi mais d'une oreille à l'écoute. Mais les avantages de l'intimité ne se font pas ressentir seulement du point de vue du suspect ; un détective confronté à de nombreux témoins ou suspects, qui les interrogerait tous ensemble, ne réussirait pas non plus à obtenir l'information désirée. L'effet d'influence agissant sur les personnes interrogées, leurs réponses seraient toutes extrêmement similaires, voire identiques, et aucune d'elles n'oserait avouer un fait qu'elle n'aurait aucun problème à avouer en privé. Autrement, l'intimité de la pièce sert à empêcher toute interruption dans l'interrogatoire. Le téléphone qui sonne ou quelqu'un qui entre dans la salle viennent directement déranger le déroulement fluide de l'interrogatoire, qui doit ressembler le mieux possible à une simple conversation.

Les caractéristiques énumérées ci-haut doivent être respectées pour des raisons psychologiques évidentes : le suspect à qui l'on rappelle constamment la raison de sa présence dans cette salle aura tendance à se refermer, tout comme celui qui se sentira menacé, ou celui qui aura l'occasion de faire dévier sa concentration. L'impersonnalité des lieux fait en sorte que le suspect ne s'y sent pas à l'aise, donc que son sentiment de sécurité est remis en question. L'intimité de la pièce vient contrebalancer ce fait, en établissant un endroit propice à la confession, à l'échange.

Ainsi, le film *Garde à vue* de Claude Miller (1981) n'est pas un bon exemple d'interrogatoire en lieu privé et intime, prenant place dans une très grande pièce située dans l'immeuble du commissariat. C'est dans cette pièce que se déroule la majeure partie du film : à la veille du Jour de l'An, le notaire Martinaud (Michel Serrault) est appelé au poste de police pour une interview, qui tourne rapidement en interrogatoire. Soupçonné de l'homicide et de l'abus de deux fillettes, Martinaud maintient son innocence. Dans un face à face nocturne de plusieurs heures, l'inspecteur (Lino Ventura) l'interroge sans relâche, s'insinuant dans sa vie privée, tentant de séparer la vérité du mensonge.

Cette pièce en coin, à un étage supérieur de l'immeuble, est fenêtrée sur deux murs ; les fenêtres – deux par mur - offrent une vue imprenable sur la ville, la rue et les édifices environnants. Le mur où se trouve la porte comporte également une fenêtre donnant sur le

couloir, et plus loin encore sur les bureaux adjacents. Les rideaux ne sont pas tirés, ni sur l'extérieur, ni sur l'intérieur, et donc Martinaud, qui fait face à la fenêtre surplombant la rue, a tout le loisir d'observer la nuit et les lumières de la ville, tout comme le personnel du commissariat peut être aperçu allant et venant dans le corridor (voir illustrations 2,3 et 4).

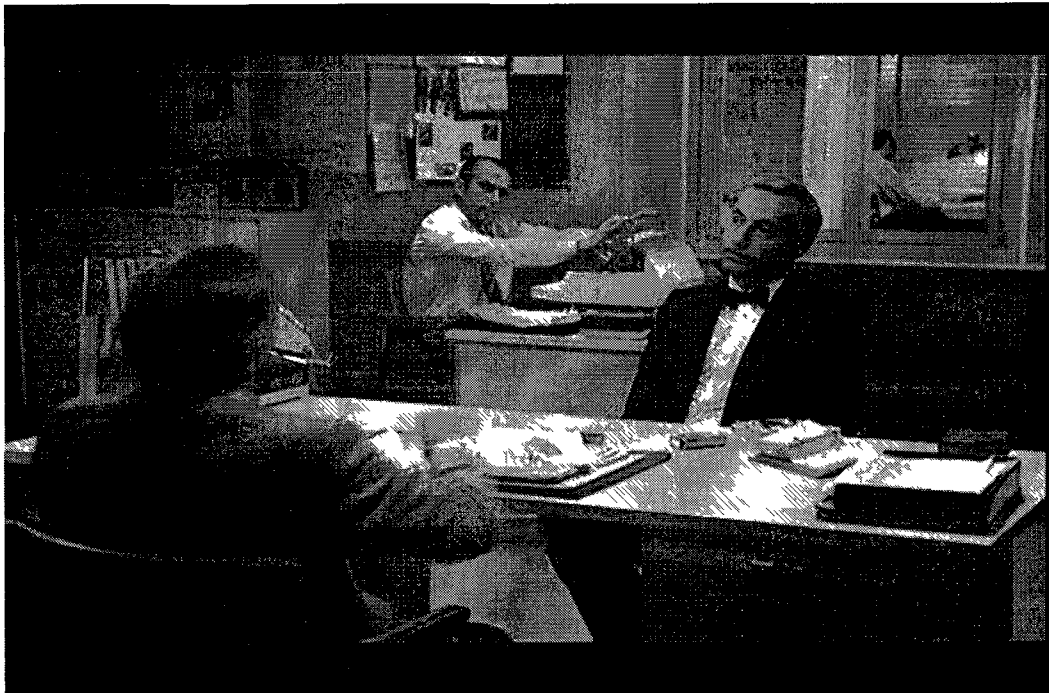


Illustration 2, *Garde à vue*



Illustration 3, *Garde à vue*

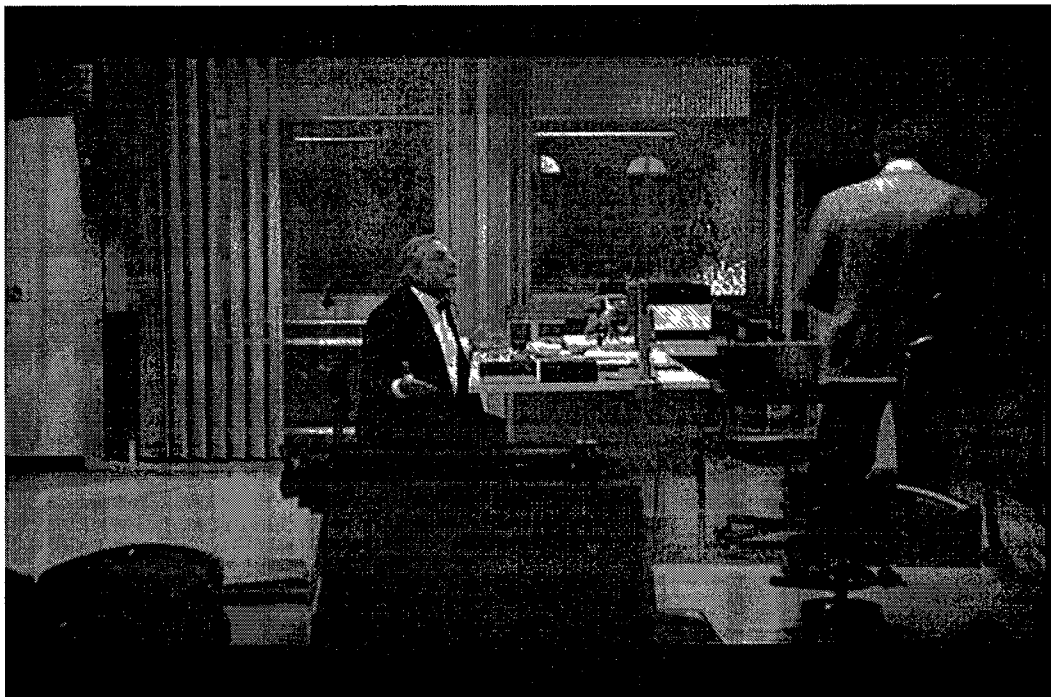


Illustration 4, *Garde à vue*

Garde à vue nous apparaît important en raison de son espace peu réglementaire, mais aussi – et surtout – par l’incroyable maîtrise du duel entre les deux acteurs. Plutôt que de se renvoyer la balle, ils permettent à l’autre de percer leur jardin secret et d’en sonder les vérités, faisant de l’interrogatoire du suspect un véritable dialogue plutôt qu’un entretien. La violence dont est victime Martinaud lorsqu’un détective le tabasse est adoucie par les dialogues qui, de par la délicatesse du sujet, prennent leur temps, et lentement amènent le spectateur vers la résolution, la vérité.

Au contraire du roman Brainwash de John Wainwright dont est tiré le film, *Garde à vue* se permet quelques scènes hors de la pièce. Les flashbacks qui parsèment le récit de l’inspecteur retracent les faits et gestes de Martinaud en soulignant les indices cachés, les réponses tues du suspect. Ils ont comme fonction de teinter d’ambiguïté le récit de Martinaud, car l’absence de personnages dans ces flashbacks leur confère une aura de mystère, de doute. On délaisse donc la pièce et le commissariat pour une autre atmosphère plus paisible, quasiment contemplative, qui vient directement se positionner en contraste avec le tumulte qui règne dans la salle d’interrogatoire.

À l’encontre des situations policières représentées en extérieurs (la surveillance, la scène de crime, la poursuite, le porte-à-porte), il y a, selon Olivier Philippe, le caractère d’intériorité de certaines situations :

À l'opposé, les lieux clos contribuent à la constitution de l'intériorité, de l'expression de l'intimité, du complot, de l'alchimie secrète des sentiments. Il y a une sorte d'adéquation entre le caractère intérieur des lieux et l'idée d'une pénétration de l'intimité des êtres et des âmes. En fait l'intériorité des lieux se combine à celle, psychologique, des personnages. Cette première clé de construction de l'univers policier fonctionne sur le principe de la discrimination : ce qui n'est pas dedans est dehors. Elle permet de comprendre ce qui est exclu ou inclus, intime ou étranger. (148)

Ainsi, *Garde à vue* est un lieu clos de cristallisation de la vérité. C'est là et seulement là que de tels dialogues peuvent prendre place, qu'une telle intrusion dans l'intimité peut avoir lieu. Si d'habitude l'extérieur n'existe plus (le lieu clos est coupé des lumières de la ville, d'une vue sur l'extérieur), ici ce n'est pas le cas. L'intrusion dans l'univers fermé de la psychologie de Martinaud vient contraster avec cette vue sur l'extérieur, la rumeur de la petite ville et de ses habitants, de la vie qui continue. Dans des cas classiques comme les interrogatoires menés par Deputy Chief Johnson dans la série *The Closer*, l'enfermement du suspect est accentué par le manque de « vue » auquel il a droit, les lieux étant dénués de fenêtres, créant chez le suspect un effet dévastateur. Le manque de lumière naturelle et de vue sur un extérieur lui rappelle la situation cul-de-sac dans laquelle il est pris, mais lui annonce aussi son avenir d'enfermement en prison.

Il arrive que l'espace de l'interrogatoire devienne un espace sous surveillance. S'il est préférable que la salle ne contienne pas de fenêtres sur l'extérieur, il n'en est pas de même pour une fenêtre regardant vers la salle, qui s'avère un moyen de communication entre le détective conduisant l'interrogatoire et le corps policier. Prenant habituellement la forme du miroir sans tain, cette fenêtre donne sur une pièce d'observation adjacente, où les agents de police participants peuvent voir sans être vus, témoins du déroulement de la scène sans que le suspect n'ait conscience qu'il est observé. De cette façon, la problématique de l'intimité est respectée, tout en permettant aux agents affiliés à l'enquête de suivre l'interrogatoire et donc de pouvoir aller corroborer les informations données par le suspect en temps et lieu.

Grâce au cinéma, il nous est possible de voir des deux côtés du miroir sans tain : d'un côté, le criminel, et de l'autre, le corps policier qui observe, qui enquête. Il nous est impossible de ne pas nous tourner vers la psychanalyse lors de l'étude d'une telle pièce, celle-ci servant strictement à observer. Ce concept même nous renvoie donc à la *gaze theory* (la théorie du regard) abordée dans le domaine des études cinématographiques au milieu des années 1970, une théorie naissant d'un intérêt grandissant pour les études psychanalytiques et féministes dans le milieu des historiens et analystes du film. Ainsi, les années 1970 virent des études quintessentielles telles que « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de Laura Mulvey (1975), On

Photography de Susan Sontag (1979) et Le Signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma de Christian Metz (1977) apparaissent dans le milieu des études cinématographiques et sémiologiques pour former ce qui est maintenant reconnue comme la *gaze theory*. Cette théorie a comme fondement les écrits psychanalytiques sur le « stade du miroir » (l'enfant découvre son image dans le miroir, forgeant son image identificatrice) étudié par exemple chez Jacques Lacan, mais préalablement énoncé par d'autres psychologues et psychanalystes. Également, la *gaze theory* emprunte énormément à Freud et au développement de son idée sur la scopophilie, le plaisir de regarder, qu'il analyse par contre comme une pulsion sexuelle. La scopophilie est un concept associé au fait de regarder l'Autre comme un objet, les assujettissant à un regard curieux²⁸. Ici, nous avons affaire à une nette relation de dominé/dominant, les enquêteurs observant d'un regard inquisiteur le suspect sous surveillance. La relation psychologique qui s'installe alors en est une de pouvoir, le sujet qui regarde étant supérieur à l'objet, c'est-à-dire le suspect. Cette relation d'autorité est fondamentale dans l'interrogatoire, bien qu'il arrive que des suspects hautement intelligents réussissent à faire balancer de leur côté la prise de pouvoir.

²⁸ Nous empruntons ici à la fois à des connaissances générales et à des connaissances acquises lors de recherches antérieures. Pour des références plus précises (chose impossible vu l'ampleur que représente le sujet de la psychanalyse dans un mémoire de cette échelle), voir entre autres Sigmund Freud, Three Essays on the Theory of Sexuality et Jacques Lacan, Écrits.

Susan Sontag y voit un parallèle avec l'acte de photographier (et la relation que cet acte impose), lorsqu'elle mentionne :

Photographing is essentially an act of non-intervention. The act of photographing is more than passive observing. Like sexual voyeurism, it is a way of at least tacitly, often explicitly, encouraging what is going on to keep on happening. (11-12)

Il est cependant possible d'utiliser le miroir sans tain comme seule gimmick cinématographique, car il est évident qu'une telle mise-en-scène impressionne, et réussit à rehausser l'attrait esthétique d'une scène d'interrogatoire malheureusement banale vu son décor.

Il y a dans *The Long Goodbye*, film de Robert Altman de 1973 adapté du roman de Raymond Chandler, une scène très démonstratrice de l'utilisation du miroir sans tain comme élément esthétique. Lorsque Philip Marlowe (Elliot Gould) se fait arrêter, un détective l'amène dans une minuscule pièce dénuée de tout sauf d'une chaise, de quatre murs jaunis et d'un miroir sans tain, faisant face à la chaise sur laquelle le détective assied Marlowe (voir illustration 5). Commençant à l'interroger, le détective doit rapidement se rendre compte que Marlowe est un suspect difficile qui refuse de jouer le jeu. Il concentre toute son attention sur le miroir, envoyant la main aux policiers dont il déduit la présence de l'autre côté, ou l'utilisant pour se maquiller le visage avec l'encre restée sur sa main lors de la prise de ses empreintes digitales. Altman installe tour à tour sa caméra de

part et d'autre du miroir sans tain, offrant au spectateur la possibilité de suivre l'action en continu. Privilégié aux conversations des policiers observant l'interrogatoire, le spectateur peut ensuite recentrer son attention sur Marlowe et le détective qui l'interroge lorsque la caméra traverse de l'autre côté. L'espace cinématographique est réellement minuscule, et offre très peu de possibilités quant à la configuration de la mise-en-scène. Lorsqu'elle est placée à l'intérieur de la pièce, la caméra garde toujours le même angle : dos à la porte donnant sur le commissariat, espace policier symbolique où s'engouffrent les suspects pour l'étape cruciale de l'interrogatoire.



Illustration 5, *The Long Goodbye*

L'espace générique

L'espace de l'interrogatoire se situe aussi dans le genre auquel il appartient le plus souvent, le *police procedural*, qui lui-même est un sous-genre du film criminel ou du film noir, comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent.

L'espace du film noir en est un aisément reconnaissable, étant un genre²⁹ défini par son esthétique précise, répondant à des critères cernés par les historiens du genre. Ainsi, le style du film noir est constitué d'éléments récurrents qui traversent les films inscrits sous cette bannière. Comme le genre contient de nombreux exemples de scènes d'interrogatoire, nous ne pourrions nous y attarder trop longtemps, vu l'ampleur de la tâche. Cependant, il nous faut citer l'exemple le plus mémorable de la filmographie du noir en termes d'interrogatoire policier, la scène d'ouverture de *Murder, My Sweet* d'Eward Dmytryk (1944). Nous avons là un exemple d'interrogatoire où tous les éléments stylistiques tendent vers le non-réalisme, l'effet même que les cinéastes contemporains cherchent à éviter, particulièrement du côté des téléséries telles que *The Shield*, *The Wire* ou *Southland*. Cette scène que les experts du noir considèrent comme

²⁹ Pour les fins de ce mémoire, nous utiliserons la mention de genre afin de définir le film noir, malgré que cette notion soit discutable : certains chercheurs et érudits du sujet s'accordent pour y voir un phénomène, d'autres un courant cinématographique, d'autres un genre. Pour faciliter la lecture et puisque nous argumentons en faveur de cette notion, le film noir sera ici décrit comme un genre filmique.

mythologique (son visuel est cité régulièrement, et les références à la scène ne se comptent plus) vient en effet se placer directement à l'encontre des scènes d'interrogatoire plus récentes (les années 1990-2000) dans lesquelles le réalisme prévaut sur le style. Ici, chaque élément contribue à créer une mythologie de l'interrogatoire, avec à l'avant-plan la lumière aveuglante venant de la lampe sur la table, les hommes à l'air menaçant réunis autour du suspect (voir illustration 6) C'est une scène qui propose toutes les couleurs du noir : le *low-key lighting*, la narration en *voix-off* monocorde, la violence inhérente (le suspect a été temporairement rendu aveugle), qui plus est, c'est une des premières à avoir existé au cinéma. On y retrouve Philip Marlowe, cette fois-ci interprété par Dick Powell, dans un tout autre décor que celui dont nous avons discuté plus haut, dans *The Long Goodbye*.



Illustration 6, *Murder, My Sweet*

La pièce dans laquelle se déroule l'interrogatoire implique une appartenance à un immeuble qui, dans ce cas-ci, n'est introduit qu'après la salle, alors que la narration de Marlowe débute et que la caméra se tourne pour révéler une fenêtre surplombant un boulevard illuminé. Sur la porte, un numéro est inscrit, seule suggestion de notre situation dans l'espace, insinuant une continuation vers le commissariat. Autrement, il nous est impossible de nous localiser, comme Marlowe dont les yeux sont bandés et qui doit prendre pour acquis qu'il se trouve dans le commissariat.

Les espaces « policiers »

Le film policier étant un univers archétypal, quasi-mythologique, il va de soi qu'il soit peuplé de figures et de lieux caractéristiques à son genre, aisément reconnaissables, à la fonction pratique mais également symbolique. Le plus connu de ces lieux est immanquablement le commissariat, véritable espace mythique où toutes les strates de la société gravitent. Qu'il soit d'une architecture grandiose (*The Black Dahlia*, Brian de Palma, 2005) ou rafistolé de façon à donner une deuxième vie à un bâtiment condamné à la décrépitude (« The Barn » dans *The Shield*, une vieille église d'un quartier mal famé de Los Angeles – Farmington - reconvertie en commissariat), le décor du commissariat est un joueur important dans

les récits de procédure policière, introduit magistralement en littérature par Ed McBain avec son 87th Precinct.

Le plus souvent laid et impersonnel, le commissariat devient la métaphore des tracasseries du groupe de policiers qu'il tient entre ses murs. Véritable personnage à un certain égard (voir *Assault on Precinct 13*, John Carpenter, 1976), son espace rappelle sans cesse les couches d'un milieu hautement hiérarchique, ainsi que l'état mal-en-point dans lequel les groupuscules des forces de l'ordre se retrouvent inévitablement. Dans le genre du *police procedural*, il fait donc figure indissociable du corps policier, étant son quartier général. Le 15th Precinct de la série *NYPD Blue* ou le « Murder Room » de *The Closer* sont des sanctuaires où vivent et travaillent les policiers affiliés à la brigade criminelle. Empreints d'objets personnels et de restes de repas, au milieu d'allers et venues, son espace est constamment assiégé par les policiers qui viennent y chercher refuge entre deux procédures.

Olivier Philippe se penche sur l'étude de ce qu'il appelle la « maison policière » dans ses deux ouvrages sur le film policier français, Le Film policier français contemporain et La Représentation de la police dans le cinéma français, 1965-1992. Plutôt que de simplement le désigner sous le nom de commissariat, Olivier Philippe nomme ainsi l'espace dans lequel évoluent le corps policier, argumentant que l'espace correspond plutôt à l'idée de maison vu la

hiérarchie qui s'y trouve, créant une véritable famille policière. Il énonce que :

Tous les rapports de travail entre personnages policiers y sont développés. D'une certaine manière, cet espace constitue le microcosme fermé d'une *société policière*. Le commissariat devient la représentation symbolique de l'institution et de la fonction policière. Cette dimension symbolique de la *maison policière* apparaît nettement à travers la présence de l'indétermination sociologique du lieu. Le commissariat ne semble pas généralement se situer dans un contexte urbain particulier, il existe, c'est tout. Un perron avec un gardien de la paix en faction suffit pour signaler à l'extérieur un commissariat, ce qui finalement met en relief, par une sorte d'abstraction, ce qu'il représente. Ce qui est, en revanche, parfois longuement montré, ce sont les entrailles, la machinerie intérieure du commissariat. (1999 : 319)

Une autre des caractéristiques les plus marquantes du commissariat est le fait qu'il n'y a que des policiers qui vont et viennent entre ses murs, il ne nous est jamais donné de voir le transit d'autres personnages. Les délinquants y aboutissent seulement par l'entremise des policiers, les témoins en sortent raccompagnés par eux. Ainsi, l'espace leur appartient.

Dans toutes les situations qui peuvent se présenter dans cet espace il y a la présence policière. Rien ne leur échappe, ils sont sur leur territoire. En ces murs, il n'y a que des policiers et des coupables à confondre ou bien déjà confondus. Les membres de la société civile qu'ils soient des héros ou autres ne semblent pas avoir leur place dans la *maison policière*. Tout paraît se passer comme si cet espace

n'était pas accessible au commun des mortels. (1999 : 319)

Car les films policiers s'inscrivent dans un espace qui leur est propre, un espace constamment divisé entre le désordre (la rue, la scène de crime) et l'ordre (le commissariat, la morgue), mais un espace à eux.

C'est entre ces murs que se trouvent les salles d'interrogatoire, là où le temps s'arrête, au beau milieu du brouhaha des activités policières de toutes sortes. Véritable sanctuaire, la salle d'interrogatoire enferme ses personnages dans le silence, dans la peur, et les entraîne dans un combat silencieux, au contraire des combats quotidiens tenus par les policiers qui patrouillent les rues de la ville. Une fois passée la porte du commissariat, le suspect ne peut plus reculer, mais doit encore passer la porte de la salle d'interrogatoire, comme autant d'étapes avant la sentence.

En fait, la maison policière apparaît comme une énorme machine où la vérité finit par voir le jour. C'est dans cet espace symbolique de l'ordre que pourront être mis à jour la culpabilité, le mal. (Philippe 1999 : 319)

Le commissariat d'*Une Pure formalité* (Giuseppe Tornatore, 1994) est une merveille de décrépitude. Sale au possible, il ne renvoie à aucun autre commissariat de la fiction policière. À la fin du film, il devient pourtant évident que son état sert le propos, sublimement subtil tout au long de la trame narrative. Dans *Une Pure formalité*,

donc, le commissariat a des murs en pierre grise, effritée, et la pièce principale est grande, trop grande pour sa fonction. Son centre est libre car tous les meubles de la pièce occupent les murs, des bureaux, une armoire, et des piles de livres et de dossiers qui ont l'air de ne pas avoir été touchés depuis des années (voir illustration 7). La pièce est dotée d'un pauvre éclairage au néon qui faiblit et clignote, et une fenêtre donne sur l'extérieur. Des seaux et des bols jonchent le sol à divers endroits pour recueillir l'eau qui s'échappe des fuites du plafond (voir illustration 8). Au fur et à mesure que l'intrigue avance, le plancher s'inondera peu à peu, obligeant les protagonistes à marcher dans un centimètre d'eau. L'espace est dépouillé, sale, et ne contient aucune technologie mis à part un téléphone. La surface qui nous concerne ici regroupe principalement les deux bureaux en coin, l'un derrière lequel s'assied le commissaire pour interroger Onoff assis en face de lui, et l'autre où le brigadier transcrit la déposition sur sa machine à écrire, face au commissaire, à la droite d'Onoff.

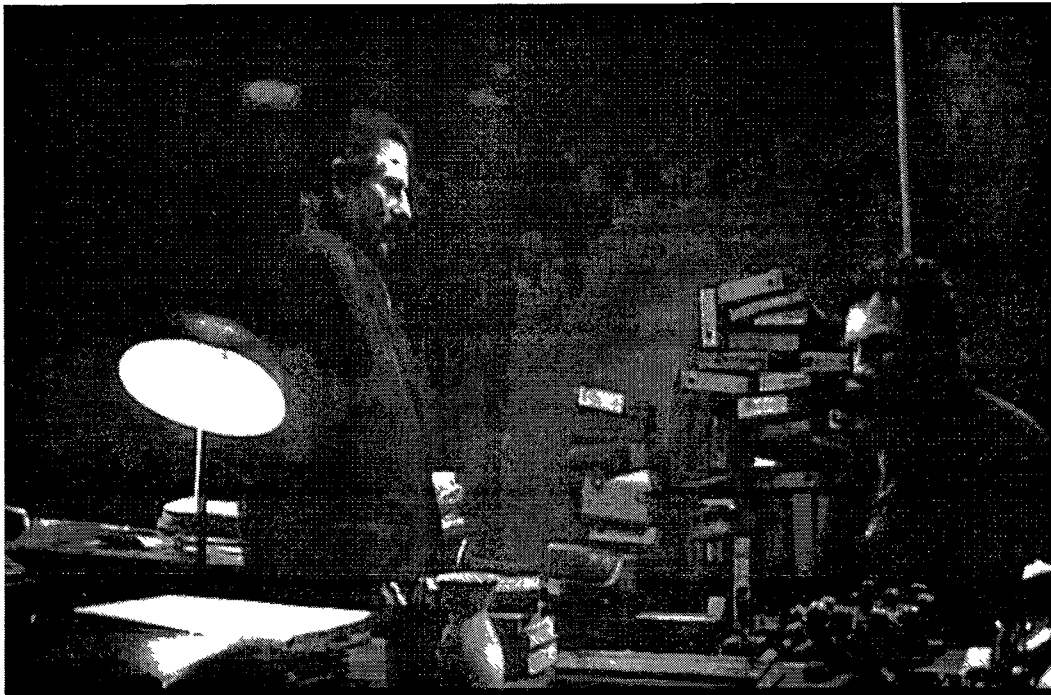


Illustration 7, *Une Pure formalité*



Illustration 8, *Une Pure formalité*

Comme dans *Garde à vue*, l'espace n'est pas privé, le microcosme de ce commissariat sale rappelant un refuge au milieu des bois, qui fonctionne comme un abri. La brigade a investi l'espace, qui est ouvert. Le suspect n'y trouve aucune intimité, tandis que l'espace se resserre autour de lui. Les plans larges de la caméra deviennent des plans rapprochés, et le suspect sait qu'il est pris.

Les films à l'étude ne semblent pas vouloir respecter cet espace privé si fondamental dans les études sur l'interrogatoire. Ni *Garde à vue*, ni *Being at Home with Claude*, ni *Une Pure formalité* ne se contentent d'un espace petit, restreint. Les films ont plutôt comme décor un espace vaste, avec des fenêtres, des objets et des livres, au contraire des téléseries, qui privilégient un espace suffocant, terne, vide et minuscule, choisissant le réalisme versus l'effet cinématographique.

*This, then, was the room. The stage.
The portion of the police station which, for the moment, was reserved for
a kill-or-be-killed confrontation between a suspect and his interrogator.
An arena where, within the rules of law and British justice,
a duel had been arranged.*

*John Wainwright*³⁰

³⁰ Dans Brainwash, p. 9.

III

Crackers & Closers

Dans ce chapitre, nous étudierons quatre figures policières (télévisuelles) dont la réputation d'interrogateur n'est plus à faire. Ces figures existent toutes à l'intérieur de séries télévisées policières contemporaines, qui ont été diffusées entre les années 1993 et 2009. Ainsi, à travers cette étude caractérielle, nous analyserons les comportements de ces officiers de police face à la tâche de l'interrogatoire, leur compréhension de la psychologie du suspect ainsi que leurs techniques d'interrogation, et nous attarderons sur la place qu'ils occupent dans la fiction policière.

Deputy Chief Brenda Leigh Johnson de la télésérie *The Closer*, Captain Jim Brass de *CSI: Crime Scene Investigation*, Detective Holland « Dutch » Wagenbach de *The Shield* et Criminal Psychologist Eddie « Fitz » Fitzgerald de *Cracker* sont les sujets (trois américains et un britannique) qui nous intéressent ici. Ces quatre personnages sont sans aucun doute des experts dans l'art de l'interrogatoire, et l'intérêt de les aborder ici tous les quatre vient du fait que bien que leurs techniques soient toutes différentes, elles sont toutes efficaces, et

méritent qu'on s'y attarde afin de pouvoir aborder des sujets tels que la performance, le jeu du chat et de la souris, la psychologie d'un bon interrogateur et sa compréhension de la psychologie du suspect, et bien sûr les diverses techniques pouvant être utilisées en salle d'interrogatoire pour « craquer » un suspect (*to crack* ou *to break*), c'est-à-dire l'amener à dire ce qu'au préalable, il ne voulait pas. Ainsi, c'est en dressant le portrait de ces quatre figures prédominantes du genre policier à la télévision que nous serons en mesure d'aborder le sujet des personnages-clés de la fiction policière filmée.

Les sommités dans les études du *police procedural*, George N. Dove et Leroy L. Panek, s'entendent pour dire que le genre exclut les policiers en uniforme ; ils insistent sur le fait que les *procedurals* doivent avoir comme protagonistes des policiers en civil, détectives ou inspecteurs, qui travaillent étroitement avec leur équipe. Ici, nous avons affaire à deux chefs de police, un détective et un psychologue qui ont tous des années d'expérience derrière eux et dont les méthodes sont ancrées dans la seule et même école de pensée : aller chercher l'aveu du suspect.

Cette école de pensée veut que l'interrogatoire soit une procédure spécifiquement désignée pour aller chercher l'aveu d'un suspect, contrairement à l'école de pensée qui plaide pour un interrogatoire dans lequel l'importance est axée sur tenter de séparer

le vrai du faux dans les paroles du suspect, le plus souvent par l'entremise de tests et de méthodes pouvant détecter le mensonge. Nous en parlerons plus longuement dans le chapitre suivant, mais il est important de garder en tête que nos quatre personnages adhèrent tous à cette première façon de faire, tout comme dans la quasi-totalité des téléseries et films policiers. La confrontation entre un détective et son suspect est une scène beaucoup plus cinématographique en soi que ne l'est une scène dans laquelle un suspect est amené à passer plusieurs tests afin de découvrir s'il ment. La tension psychologique, la joute verbale entre les personnages et les possibilités de performance pour les acteurs sont tous des éléments qui aident à réaliser une scène de grand intérêt, c'est pourquoi c'est habituellement ce type d'interrogatoire qui est mis en scène. De telles scènes ne font pas pour autant défaut au réalisme, puisque la grande majorité des interrogatoires policiers se font de cette façon, pour certaines raisons bien spécifiques : la technologie n'est pas encore assez abordable pour que la pratique soit répandue dans toutes les villes du monde, et il existe peu de techniciens qui soient qualifiés pour conduire de tels tests, extrêmement précis, nécessitant une longue formation pour éviter toute faille dans le système judiciaire.

Nous avons ici affaire à quatre protagonistes que l'académique David Bordwell décrit comme des « goal-oriented protagonists³¹ »,

³¹ Dans The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960, p. 180.

c'est-à-dire des personnages motivés pas un but à atteindre. C'est ce but qui justifie leur progression dans la trame narrative, ce but même qui les mènera à conduire leurs enquêtes de façon parfois non-orthodoxe, échappant à l'occasion aux protocoles stricts du système judiciaire.

Leurs approches, bien que similaires, sont toutefois différentes, et chacun d'eux représente à sa manière un archétype de la fiction policière, en mettant de l'avant un aspect qualificatif de leur façon d'interroger les suspects. Holland « Dutch » Wagenbach (Jay Karnes), de la télésérie *The Shield* (2002, FX Networks) représente l'archétype du détective de police classique, qui fut la première figure policière à être mise en scène en fiction. Usant principalement de ratiocination pour faire avancer son enquête, le détective classique peut aller jusqu'à penser et réfléchir comme les tueurs dans le but d'anticiper leurs actions. La figure du policier détective est née en France avec Vidocq, brigand devenu agent de renseignements au XIXème siècle, et parallèlement en Grande-Bretagne, avec la fondation de Scotland Yard en 1829. À cette époque, le quartier général de la Metropolitan Police regroupait huit détectives, les premiers de leur profession. C'est en 1850 que la première description de la figure du détective est publiée. Dans le magazine Household Words, William Henry Wills fait la description de Jonathan Whicher, détective de Scotland Yard, ce qui en fait la première description d'un détective anglais : discret, l'air

ordinaire, mais l'œil acéré et l'esprit rapide³² sont autant de qualificatifs que l'on pourrait attribuer à la figure du détective classique tels que ceux dépeints par des auteurs plus contemporains. Whicher, attiré à la célèbre affaire de Road Hill House³³, fera dix ans plus tard l'objet d'examens minutieux dans de nombreux articles couvrant l'affaire, et il inspirera Wilkie Collins à écrire *The Moonstone*, roman de détection par excellence. La popularité du détective est alors en plein essor, et il se met à figurer dans de nombreux romans et pièces de théâtre, une popularité qui continue encore aujourd'hui.

Lorsque l'on rencontre Dutch Wagenbach, dans *The Shield*, il est un détective facilement déstabilisé, ce que ses collègues tournent à leur avantage en le désignant comme la victime idéale de leurs coups pendables. Le détective perd rapidement sa crédibilité auprès de la brigade, mais la regagne très rapidement alors qu'il commence à boucler de grosses enquêtes. C'est que le personnage a fait

³² Voir Kate Summerscale, L'affaire de Road Hill House.

³³ L'affaire de Road Hill House fut un des crimes qui marqua l'histoire criminelle de l'Angleterre ; il est encore considéré aujourd'hui comme la plaque tournante de tout ce pan de l'Histoire de l'Angleterre. Les habitants de Road Hill House se réveillèrent un matin pour s'apercevoir que le plus jeune des enfants avait disparu. Après une battue dans les bois environnant la maison, on découvrit le corps du petit Saville Kent dans les latrines, égorgé et poignardé. L'enquête révéla beaucoup sur les habitants de la maison, mais stagna rapidement, faute de preuves. Le détective chargé de l'enquête eut dès le départ la conviction que la grande sœur du petit Saville, Constance Kent, était la meurtrière, fait qui s'avéra vrai que cinq années plus tard, à la suite de sa confession.

énormément de recherches et d'études en *forensic psychology*³⁴, ce qui l'a amené à être capable de bien comprendre la mentalité criminelle : il aime entrer dans la tête des suspects afin d'en sonder la psychologie. Dans son cas, c'est sa plus grande qualité, mais aussi son plus grand défaut : il apprend à ses dépens que trop de théorie peut parfois nuire à une investigation et faire obstacle à ses instincts ou à un raisonnement évident. Alors qu'au début de la série, il avait tendance à s'enfler la tête avec ses connaissances (comme dispositif de défense, probablement), il a rapidement appris l'humilité, une caractéristique qui l'aide sans aucun doute à maîtriser de façon aussi remarquable le déroulement des interrogatoires qu'il conduit.

Dutch Wagenbach apparaît toujours très détendu en salle d'interrogatoire, signe certain de son aise dans cette activité, mais aussi signe du parfait contrôle de ses moyens et de ses tactiques. Dutch ne cogne pas ; il attaque, certes, mais en tourmentant l'adversaire de façon extrêmement sensible et intelligente, allant même jusqu'à accepter les réparties. Selon lui, pour comprendre les tueurs il faut en quelque sorte en être un, et c'est avec cette mentalité qu'il aborde ses investigations. Si ses interrogatoires s'aventurent souvent en terrain plus personnel, la joute qu'il engage avec le suspect finit

³⁴ On pourrait qualifier la *forensic psychology* comme la science qui mêle les disciplines de la psychologie avec la justice criminelle. Gisli Gudjonsson, un auteur dont nous avons étudié les études psychologiques sur l'interrogatoire dans le cadre de ce mémoire, a largement écrit sur le sujet.

toujours pas tourner à son avantage puisqu'il sait pertinemment comment éviter les pièges, comment rappeler au suspect que son intelligence supérieure gagnera inévitablement. En ce sens, Dutch Wagenbach rappelle les détectives de l'école classique de fiction policière dans laquelle les écrivains prônaient l'intelligence supérieure comme recours pour déjouer le coupable. Wagenbach est donc l'incarnation des détectives tels qu'Hercule Poirot, dont la curiosité et la logique prédominaient sur la force, la chance ou l'instinct. Il incarne donc, pour les fins de ce mémoire, l'exemple par excellence du détective, figure primaire de tout un pan du genre policier tant en littérature qu'au cinéma.

C'est l'enquête du *Streetwalker Strangler*³⁵ qui aura été la plus déterminante pour Wagenbach, celle-là même qui a fait du policier l'archétype du détective obsessif, une figure souvent rencontrée dans la fiction policière, amenée à son paroxysme dans *The Black Dahlia*³⁶

³⁵ *The Shield*, Saison 1, épisode 10 « Dragonchasers », diffusé le 14 mai 2002.

³⁶ Dans son roman *The Black Dahlia*, Ellroy met en scène un détective assigné au maintenant célèbre meurtre du Black Dahlia, une jeune starlette retrouvée morte, mutilée et coupée en deux dans un terrain vague de Hollywood, et dont le meurtrier ne fût jamais trouvé. En s'inspirant des faits, Ellroy a créé le personnage de Bucky Bleichert, un détective qui devint complètement obsédé par l'affaire, et dont les troubles liés au meurtre se mirent à s'entremêler avec sa propre vie, l'emmenant aux confins de sa psychologie devenue perverse et morbide tant l'affaire prenait toute sa tête. Bleichert agit dans le roman comme l'alter ego d'Ellroy, dont la mère fut assassinée par un tueur resté inconnu. Bleichert est certainement l'archétype du

de James Ellroy. Chez la plupart des détectives vient un jour ou l'autre une enquête qui aura raison de leur paix d'esprit, et qui les hantera à un point tel que toute leur énergie sera dédiée à l'affaire en question. Une prostituée avait été tuée par un sadique sexuel en série désigné sous le nom de *Streetwalker Strangler*. Il en était à sa cinquième victime, et l'affaire avait été jugée « cold case », c'est-à-dire que la piste devenait froide, restait sans résultat. Obsédé de ne pas avoir résolu le meurtre, Wagenbach tomba, des mois plus tard, sur un incident qui attira son attention, de par son emplacement situé tout près d'où avait été retrouvé le corps de la prostituée. Il fit venir le nouveau suspect pour un long interrogatoire durant lequel ils prirent part à un jeu du chat et de la souris. Au final, Dutch réussit à clore l'affaire, le suspect s'étant révélé être un tueur en série ayant à son actif plus d'une vingtaine de meurtres. Comme en témoigne cet exemple, c'est donc par la *prouesse* que Dutch Wagenbach obtient les aveux des suspects qu'il interroge.

Les quatre figures à l'étude sont tous d'excellents exemples de personnages prenant part au jeu du chat et de la souris³⁷, ce duel qui

détective obsessionnel si présent en littérature policière, particulièrement dans le sous-genre du tueur en série.

³⁷ L'exemple parfait du jeu du chat et de la souris est mis en scène dans la pièce de théâtre *Sleuth* d'Anthony Shaffer (1971) et dans les adaptations filmiques de 1972 et 2007 de Joseph L. Mankiewicz et Kenneth Branagh. Les dialogues de la pièce sont savoureux d'humour noir et d'esprit, et illustrent avec perfection la constante perte de pouvoir subie par un personnage au détriment de son adversaire, qui se livrent une bataille sans fin.

oppose deux adversaires dotés d'un degré d'intelligence similaire, le jeu voulant que le pouvoir ou l'avantage glisse constamment entre les deux parties adverses, c'est-à-dire, que le chat ne réussisse jamais à coincer la souris, et que la souris ne réussisse jamais à décourager le chat. Un interrogatoire est la représentation de ce jeu, période de temps durant laquelle le policier et le suspect auront tour à tour l'avantage des mots, de la connaissance et de la vérité.

Malgré qu'il ne soit pas lui-même policier, le personnage d'Eddie « Fitz » Fitzgerald (Robbie Coltrane) de la télésérie britannique³⁸ *Cracker* (1993, ITV) a toutefois sa place ici, puisqu'il appartient à une brigade policière au même titre que les détectives qui y sont affiliés. Il conduit ses interrogatoires policiers accompagné de sa partenaire-détective, qui participe très peu à la joute verbale. Comme Dutch Wagenbach mais à un autre niveau psychologique, Fitz sonde lui aussi la psyché des suspects qu'il interroge. Fitz est un psychologue criminaliste, spécialisé dans l'analyse du comportement criminel, qui agit à titre d'aide au département policier de Manchester. De par sa profession éloignée du domaine de la loi et son physique ingrat, bien qu'imposant, Fitz réussit à gagner la confiance des suspects qu'il

³⁸ Un remake de cette série a été réalisé aux États-Unis en 1997 par Michael Fields et Whitney Ransick. L'acteur Robbie Coltrane, qui jouait Fitz dans la version britannique, y fait un caméo. Son rôle est toutefois repris par Robert Pastorelli. Sans grand succès, la série ne dura que le temps d'une saison, soit 13 épisodes.

interroge, qui finissent tous par se confier à lui. Fitz est l'antihéros classique, l'archétype même du personnage de roman noir contemporain : en instance de divorce, il est alcoolique, infidèle, joueur, fumeur et cynique, des caractéristiques qui se transforment rapidement en défauts. Son sarcasme n'a d'égal que ses jurons, et c'est en bougonnant qu'il se rend sur les scènes de crimes afin de donner ses premières impressions du meurtre. Tel le détective privé du noir, il traîne son spleen sur les lieux du crime et dans les couloirs de la brigade, entre deux explosions verbales virulentes.

Cracker a en quelque sorte été une réaction au genre du *police procedural* auquel la télésérie *Prime Suspect* adhérait, proposant une approche psychologique et plus émotive que sa consœur britannique, de deux ans son aînée. Tandis que *Prime Suspect* présentait, à travers un personnage – féminin – également antipathique et des investigations menées selon les règles de l'art s'attardant à montrer les étapes d'une enquête et son déroulement par la brigade criminelle de Detective Chief Inspector Jane Tennison (Helen Mirren), *Cracker* s'attardait plutôt aux conséquences et réactions aux comportements violents des criminels ressenties par les membres de la brigade.

Fitz, le personnage très typé de *Cracker*, est un homme absolument brillant, à défaut d'être sympathique. Comme Dutch Wagenbach, c'est avec une intelligence supérieure qu'il réussit à « cracker » ses suspects, mais avec un bagage de psychologue en plus, spécialisé dans les cas de criminels violents. Il agit comme

représentation de l'aspect psychologique, l'aspect majeur de toute étude dédiée à l'interrogatoire policier. Si les études regorgent de différents traitements du sujet, c'est que le thème de l'interrogatoire s'est vu devenir indissociable de la psychologie inhérente aux gens qui le conduisent et le subissent. Impossible de ne pas se questionner sur les raisons du mensonge et des faux aveux ou sur l'influence de la tension psychologique sur un suspect. L'aspect psychologique mène les études sur l'interrogatoire depuis des années ; c'est dans ce domaine que ce sont développées les plus importantes et significatives études sur le sujet, et c'est par la *psychologie* que Fitz obtient ses aveux, en tentant de comprendre le suspect.

Dans *CSI: Crime Scene Investigation* (2000, CBS), Captain Jim Brass (Paul Guilfoyle) est le policier attitré au *graveyard shift* (le quart de travail de nuit) de la brigade de criminalistes-détectives. Il représente dans notre étude l'archétype de l'interrogateur « qui cogne ». Dans un monde où la coercition serait acceptée, Cpt. Brass serait un chef de file, avec son caractère imposant. Image du policier ordinaire, c'est sous des airs doux qu'il attaque, ne se laissant jamais amadouer par les suspects qu'il rencontre en interrogatoire. Nous l'associons à la figure du « tough cop » classique de par son attitude écrasante qui ne laisse rien passer. Il ne profère jamais de menace et ne lève jamais la main, mais le respect qu'il impose passe par le contraste entre son physique colossal et son intelligence émotionnelle.

Brass laisse rarement la place à la communication, énonçant tout de go les faits et les preuves de l'affaire. Direct et clair, il évite les jeux psychologiques et s'en tient à l'essentiel, ne tentant pas de tricher le suspect. Allant tout de suite au vif du sujet, il ne donne aucun sursis au suspect, ne prenant pas le temps d'établir une relation avec lui, d'apprendre à le connaître ou de le mettre en confiance. Son autorité et son expérience se dégagent du fait qu'il conserve une approche professionnelle au déroulement de l'interrogatoire. Cependant, il arrive parfois qu'une affaire ait raison de son calme et de sa placidité, car sous des airs trompeurs, Brass tient son travail à cœur. Sa passion latente explose de temps à autres, particulièrement lors de situations délicates impliquant des enfants ou des crimes sexuels. Il représente selon nous la figure du détective du noir, impersonnel et dur, qui exécute son métier froidement, et qui, au moment où l'on s'y attend le moins, fulmine de rage et attaque verbalement, ne pouvant pas cogner physiquement : il obtient ses aveux par *l'offensive*.

Dans *The Closer* (2005, TNT), Kyra Sedgwick interprète Deputy Chief Brenda Leigh Johnson, une policière au fort accent du Sud qui se voit catapultée dans une brigade criminelle du Los Angeles Police Department, spécialisée dans les crimes de haute priorité. L'emphase de la série est principalement mise sur les interrogatoires qu'elle conduit, et les résultats qui en découlent. Aux prises avec un système légal et politique complexe, les enjeux auxquels elle fait face viennent

toujours entraver le bon déroulement de ses enquêtes, et c'est souvent par l'usage de la manipulation qu'elle réussit à contourner les obligations légales qui lui font obstacle, de façon téméraire et imprudente. Elle représente l'archétype de la femme fatale, manipulatrice à souhait, qui use de tous les stratagèmes possibles pour obtenir une confession. Puisant ses origines surtout dans le film noir, la femme fatale est devenue un icône représentatif de la femme moderne, fière, fonceuse, déterminée, et arrogante. La femme fatale comme on la connaît dans le film noir avait la caractéristique de manipuler son entourage pour avoir ce qu'elle voulait, n'hésitant pas à utiliser quelque moyen que ce soit pour y parvenir. Deputy Chief Johnson en est la parfaite incarnation. Elle n'hésite jamais à mentir, connaissant le système judiciaire sur le bout des doigts, sachant pertinemment ce qui lui est permis. Véritable caméléon, sa personnalité se moule à celle de chaque suspect qu'elle interroge, passant de l'ingénue à la colérique, de la pieuse à la complice. Elle joue ainsi tous les rôles, s'adaptant à son interlocuteur pour mieux lui retirer des aveux.

Elle représente l'aspect ludique de l'interrogatoire, usant de techniques remarquables, tant au niveau de son jeu qu'au niveau de sa maîtrise de l'interrogatoire. Avec sa personnalité bouillonnante, Deputy Chief Johnson n'accepte pas l'échec, et fait en sorte de conclure chaque interrogatoire qu'elle conduit avec les aveux du suspect, qu'elle obtient par la *manipulation*.

La variété de rôles que Deputy Chief Johnson joue dans ses interrogatoires souligne le parallèle entre l'interrogateur et l'acteur.

There is no doubt about the fact that the interrogator has to be an actor, and a top notch actor at that, if he hopes to be a successful interrogator. Not only must the interrogator deliver lines which he has made up on the spur of the moment, but he must deliver them in a realistic and wholly convincing manner. To sell a suspect the idea that it is to his own best advantage to tell the truth, even though it may mean imprisonment and even death itself, is not only a high level sales job, but a performance the likes of which have never been seen on stage. (Aubry & Caputo 51)

On peut ainsi remarquer que, malgré une approche de l'interrogatoire variant considérablement entre chacune des figures du quartet à l'étude, leurs techniques réussissent inmanquablement à soutirer les aveux du suspect. Ces *goal-oriented protagonists* évoluent dans leurs séries télévisées respectives en usant de techniques aussi diverses³⁹ qu'efficaces et prouvent être des figures fictionnelles plus

³⁹ Rapidement, nous pourrions citer la technique du *good cop, bad cop* (un des détectives joue le rôle de l'enquêteur mesquin et menaçant seul avec le suspect, lorsqu'un second enquêteur s'en mêle, celui-ci prenant une approche beaucoup plus douce et empathique, ce qui a pour effet de créer un lien de confiance particulièrement puissant entre lui et le suspect), la technique de la répétition (consistant à demander au suspect, à la fin de ses explications, de tout reprendre depuis le début – technique vue dans *Being at Home with Claude* -, ou de constamment poser les mêmes questions, suscitant l'exaspération et la fatigue du suspect), l'approche *rapid fire* (l'enquêteur interrompt continuellement le suspect), la technique du silence, lors de laquelle l'enquêteur garde un silence complet, observant la nervosité et le

grandes que nature de par leurs personnalités, mais réalistes selon l'aspect technique de leurs méthodes.

malaise du suspect monter, ou bien l'approche du « nous savons tout », consistant à faire croire au suspect que les détectives affiliés à l'enquête savent déjà tout de l'identité du coupable et du déroulement du crime. Ces techniques ne sont qu'une fraction des approches possibles lors d'un interrogatoire policier.

IV

La recherche de la vérité

Aborder l'interrogatoire policier sous l'angle de la criminologie est une autre façon pertinente de l'analyser. Domaine dédié à la question criminelle, la criminologie, bien qu'un terme plutôt vaste, inclut effectivement les « interrogation studies » dans son curriculum. Par définition, la criminologie est

l'étude pluridisciplinaire du phénomène criminel. Elle prend appui sur les sciences humaines (psychologie, sociologie, etc.) pour connaître le délit, le délinquant, la victime, la criminalité et la réaction sociale au crime. (École de criminologie de l'Université de Montréal, <http://www.crim.umontreal.ca/>)

Nous pensons qu'il est approprié d'étudier ici l'interrogatoire sous cet angle. Cette approche nous permet de mieux cerner notre sujet, qui en est un étranger au domaine des études cinématographiques de par sa nature, mais également de par sa piètre visibilité à l'intérieur des études génériques. D'introduire une autre discipline permet en un sens de « grossir la loupe » avec laquelle nous étudions notre sujet, et c'est cette approche interdisciplinaire qui

constitue à notre avis un atout majeur dans la réalisation vers laquelle nous voulons nous diriger, c'est-à-dire de réaliser une étude complète du sujet de l'interrogatoire policier.

Peu nombreuses sont les études du crime au cinéma lorsque l'on s'attarde sur la question criminelle et sa représentation. Si de multiples analyses du genre criminel sont disponibles, peu d'entre elles s'intéressent au crime et ses conséquences, aux moyens entrepris pour le résoudre et aux après-coups. Qu'advient-il *après* le crime ? À quel moment le criminel cède-t-il son statut de personnage en fuite pour devenir un suspect ? C'est là tout l'intérêt du *police procedural*, genre dans lequel on s'attarde sur l'appréhension du criminel suite aux doutes et aux conclusions d'un enquêteur.

L'intérêt réside dans le *comment* plutôt que dans le *qui*. Alors que l'école de fiction policière classique privilégiait la résolution de l'énigme par l'entremise du « qui a tué ? », le *police procedural* s'attarde plutôt sur « comment le crime a-t-il été perpétré ? ». Le « *howdunit* » définit donc le type d'histoires dans lesquelles l'accent est mis sur la manière dont le crime a été commis plutôt que sur chercher à savoir qui l'a commis. Les récits débutent la plupart du temps par la perpétration dudit crime, pour ensuite se concentrer sur l'enquête conduite par les investigateurs. Dans le *howdunit*, l'importance est axée sur ces enquêteurs aux prises avec l'investigation en cours ; ce n'est plus l'action du crime qui prévaut, ni le criminel qui le perpètre.

Le glissement qui s'opère alors entre les deux types de fiction – le *whodunit* et le *howdunit* – est représentatif des méthodes modernes de détection. Avec l'avènement des découvertes sur l'ADN au début des années 1980, la détection scientifique a soudainement complètement changé. Considérée comme la « new evidence », la nouvelle preuve, l'ADN est rapidement devenue la réponse scientifique à tout un pan absent de l'investigation policière, qu'on pourrait qualifier de véritable trou noir tant les méthodes d'hier donnaient peu de résultats. L'évolution dans la façon de conduire une investigation s'est démontrée par la possibilité soudaine de retracer un tueur par d'infimes particules de peau laissées sur la scène de crime, des cheveux, de la salive, du sperme, de la sueur et du sang⁴⁰. Alors qu'auparavant les équipes de détectives devaient se rabattre sur les empreintes – de doigts, de paumes ou de pas –, ils sont devenus capables de résoudre un crime en collectant chaque élément biologique, en l'analysant, et en le comparant avec ceux de leurs suspects (ou, sinon, avec une base de données répertoriant toutes les personnes ayant subi une arrestation ou travaillant dans un domaine légal). Pour un criminel récidiviste, laisser sur la scène de son crime une particule de peau ou une goutte de sang équivaut maintenant à y laisser sa carte de visite. Ainsi, la question du « qui a commis » devient

⁴⁰ L'ADN est une molécule pouvant être trouvée dans toutes les cellules vivantes, et qui contient les informations inhérentes à cette cellule. Elle porte également les informations génétiques, et donc héréditaires, des êtres humains.

quasiment superficielle, et l'emphase est portée sur la perpétration elle-même comme vecteur de réponse : en sachant comment, il devient aisé de trouver qui, notamment via le *modus operandi* des criminels, qui est un élément-clé de la constitution de leur profil. Leur mode opératoire distinctif alors découvert, les criminels deviennent typés, prévisibles dans leur nature, ce qui permet, du côté de l'application de la loi, de mieux prévoir et prévenir leurs agissements. Par exemple dans les études de profilage criminel, le plus souvent utilisé dans les cas de tueurs en série (plus particulièrement), où une analyse comportementale des criminels est effectuée pour dresser un portrait de leur psychologie⁴¹, afin de pouvoir déterminer les causes à effets naturels de leurs agissements, de leurs modes de pensée. Le profilage connaît un essor depuis maintenant deux décennies, avec la création de plusieurs unités au sein des départements de police criminelle. Des profileurs sont devenus des figures renommés et reconnues, comme c'est le cas de la profileuse Micky Pistorius en Afrique du Sud ou de Stéphane Bourgoïn en France. Le métier connaît donc un avancement important, aidé par les avènements de la science et de la psychologie criminelle. La hausse en popularité de la psychocriminologie en fiction a probablement commencé avec le film *The Silence of the Lambs* de

⁴¹ Citons surtout le VICAP, Violent Criminal Apprehension Program, un système informatique répertoriant et analysant les homicides à la recherche d'éléments communs.

Jonathan Demme en 1991, et reste très liée à la fiction criminelle⁴², tant en littérature, par exemple chez Andrea H. Japp, au cinéma, où les films de tueurs en séries abondent, et également à la télévision, dans des téléséries telles que *Profiler* ou *Criminal Minds*.

Le développement au cinéma d'un nouveau métier en pleine émergence démontre encore une fois l'importance de l'aspect du réalisme en fiction policière. Ce ne sont plus les flics désillusionnés et amers qui peuplent les écrans, ce sont des pères et mères de famille, aux prises avec la fine balance entre leur vie personnelle et le métier dangereux et difficile qu'ils font. Les représentants de la loi, après être passés de figures mystérieuses à des figures désenchantées sont maintenant des figures normales, des personnages aux prises avec des démons inhérents à leurs métiers plutôt que des démons véhiculés par le genre lui-même. La grande part du réalisme nouveau dans les fictions policières vient de ce revirement radical que les personnages ont connu.

⁴² Bien que nous ne puissions nous y attarder dans le cadre de ce mémoire, il est toutefois notable de souligner que les œuvres ayant comme toile de fond le profilage impliquent beaucoup de « scènes » d'interrogatoire/d'interview, les profileurs trouvant crucial d'aller rencontrer des tueurs en série incarcérés pour tenter de cerner leur psychologie, leurs motivations, et de déterminer des comportements types, qui pourraient aider considérablement la capture de futurs *serial killers*. Un autre parallèle intéressant vient du duel qui s'établit entre le tueur en série et son profileur, rappelant celui qui s'installe entre le suspect et le policier qui l'interroge. Il est également important de mentionner que l'aspect narratif du genre *serial killer cinema* s'apparente de près au *procedural*, quand il n'est pas versé dans l'horreur ou le thriller, ses genres de prédilection.

Il reste que tout cela n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît. Des émissions télévisées telles que *CSI: Crime Scene Investigation* manquent de réalisme, un élément qui serait crucial à leurs trames narratives. Ainsi, les résultats d'une analyse de laboratoire peuvent, en réalité, prendre jusqu'à une dizaine de jours avant d'être disponibles, alors qu'en fiction quelques minutes suffisent. C'est donc à des procédures accélérées et abrégées auxquelles le spectateur a droit, le réalisme étant là en essence, mais pas tout à fait en ce qui a trait à la véracité des faits. De plus, l'aspect horrible des crimes dépeints dans cette série (parfois à outrance) tend à prouver le choix des producteurs : le sensationnalisme versus le réalisme, psychologique et esthétique. Tout cela reste quand même du cinéma ou de la télévision - il serait difficile de regarder pendant une heure un officier de police écrire son rapport de la journée -, mais des téléséries telles que *The Wire* ou *Southland* annoncent un changement certain dans les téléséries à venir, trouvant leurs racines dans la vie policière réelle avec son lot d'ennui et de misère, tout en créant une fascination sincère pour un métier extrêmement ardu.

L'avènement des découvertes sur l'ADN ne changea pas seulement la manière de conduire une enquête criminelle, il changea également le déroulement de l'interrogatoire policier. L'ADN apparaît maintenant comme une preuve irréfutable, impossible à contester. Un suspect en interrogatoire ne peut nier son implication dans un crime

si les policiers détiennent contre lui cette preuve compromettante. Permettant ainsi une plus grande malléabilité du suspect, le processus de l'interrogatoire devient plus aisé, et tend à être plus fructueux : le suspect décide souvent d'expliquer les faits en détails lorsqu'il se sait pris, donnant d'importantes informations aux policiers sur le déroulement du crime, les aidant ainsi à clore l'affaire de manière beaucoup plus rapide et complète.

La preuve de l'ADN sensibilise le suspect à avouer son crime alors qu'une preuve plus mineure pourrait ne pas avoir autant de poids. Il est important de rappeler que les policiers ont affaire à des suspects ayant commis des crimes graves, qui ont été au bout de leur acte, ce qui représente une grande minorité de la population. Leur témérité fait d'eux des êtres qui sont prêts à tout, au-dessus de tout, donc souvent très loin de la réalité, de l'aveu. Dans les études sur l'interrogatoire policier, l'obtention de l'aveu demeure le sujet d'intérêt majeur. Cela tient à plusieurs faits : d'abord, l'aveu représente une pièce à conviction des plus convaincantes au procès. De reconnaître un suspect coupable en se basant sur des preuves concrètes tout en faisant concorder un aveu de sa part assure inévitablement que justice sera rendue. Mais les multitudes d'études sur le sujet jugent l'aveu avec extrêmement de circonspection, pour des raisons parfaitement justifiées. Par le passé, des condamnations se sont faites basées sur le simple aveu d'un suspect, aveux qui se sont avérés biaisés, ou même forcés. Pour éviter que cela ne se reproduise,

l'interrogatoire est devenu une procédure extrêmement régulée, où la marge d'erreur est impossible. Tout doit être orchestré pour qu'aucune faille ne permette la conviction d'un innocent ou la remise en liberté d'un coupable dangereux.

Nous avons tous en tête l'image classique de l'interrogatoire policier se déroulant dans une pièce obscure, éclairée seulement par une lumière aveuglante pointée sur le visage du suspect, les policiers l'encerclant, les poings serrés, le menaçant de tout avouer. Il est inadmissible qu'un suspect soit contraint d'avouer un crime qu'il n'a pas commis sous la menace physique, verbale ou psychologique. Mais cette scène pourtant classique est le parfait exemple de coercition, plus répandue que l'on serait porté à croire.

Il est possible de dénoter d'innombrables cas de coercition dans l'Histoire légale, mais il serait faux de croire que tous sont reliés à de la coercition physique. Parce que de tels agissements sont interdits et condamnables, la coercition psychologique est apparue comme moyen de contourner l'interdit tout en ayant le même résultat : l'aveu du suspect.

Le mythe perdure quant à la coercition psychologique. Des figures influentes dans le domaine légal persistent à croire que seulement des enfants ou des personnes atteintes mentalement sont à risque d'avouer un crime qu'ils n'ont pas commis, ignorant du coup les enjeux qu'engendrent le processus de l'interrogatoire et ses

retombées psychologiques. Les faux aveux, sujet majeur des études sur l'interrogatoire, restent sans conteste un thème difficile à saisir, et les chercheurs et scientifiques sociaux y voient un terrain de mésentente, particulièrement sur le sujet des motifs des suspects. Également, la difficulté vient des nuances possibles dans la détermination de l'influence et la pression du policier qui interroge. La tromperie et la duperie sont permises par les juges, mais les autorités judiciaires ne s'entendent pas toutes sur ce fait, ce qui représente en majeure partie la difficulté qui survient lorsqu'il faut établir si le faux aveu en est un volontaire ou forcé par le détective. En fait, la question est de savoir si la duperie représente dans ce cas une conduite oppressive, car une telle affirmation pourrait engendrer l'inadmissibilité en Cour de l'aveu.

Le fait est que les faux aveux ne s'arrêtent pas qu'aux crimes célèbres, alors que la police est aux prises avec des dizaines d'aveux fusant de toutes parts afin de prendre le crédit pour un meurtre obtenant une forte couverture médiatique. Bien moins reluisants, les faux aveux existent de façon beaucoup plus banale et répandue qu'on ne le croirait. Certains sont faits sous la pression (psychologique et physique) des policiers, mais d'autres le sont volontairement par le suspect. Le danger d'un tel comportement est immense, le suspect faisant face à une lourde sentence de prison (parfois allant jusqu'à l'exécution dans certains pays), et à une vie détruite par le lent processus du procès jusqu'à l'exonération. Cependant, le type de faux

aveu qui nous intéresse le plus ici est celui qu'on qualifie de « police-induced », c'est-à-dire celui provoqué par les policiers, à force de coercition psychologique ou physique. La coercition est un comportement évidemment très cinématographique : les rôles y sont inversés, les policiers étant ceux installant la tension et la violence, faisant alors figure de vilains, pendant que le suspect devient la victime. Mais de telles scènes ne sont pas aussi passionnantes en réalité. Les enjeux psychologiques d'une telle situation ont des conséquences graves sur le suspect, certains d'entre eux recevant leur exonération de peine tardivement, parfois après avoir croupi des années en prison.

Les facteurs⁴³ qui causent le suspect à faire un faux aveu sont facilement identifiables, mais ne dépendent pas d'un niveau faible d'endurance au stress ou d'une personnalité déficiente. Le plus souvent, le fait que l'interrogatoire dure de longues heures affaiblit la résistance du suspect, accentuant sa fatigue et sa suggestibilité. L'environnement dans lequel se situe l'interrogatoire crée également un inconfort chez lui, étant loin de la familiarité de son propre environnement. Le style d'interrogation qu'un policier adopte peut

⁴³ Voir entre autres les ouvrages de Gisli Gudjonsson ou l'œuvre complète de Richard Ofshe, qui ont largement étudié la question des faux aveux, leurs diverses causes et leurs enjeux psychologiques. Voir aussi Hugo Munsterberg, premier psychologue à s'intéresser à la question des causes de faux aveux (On the Witness Stand plus particulièrement).

grandement influencer sur l'état psychologique du suspect, car ils peuvent, variablement, adopter une attitude hostile, insistante, autoritaire ou manipulatrice, et chercher la confrontation, continuellement accuser le suspect de mentir, tenter de le tromper ou l'empêcher de proclamer son innocence. La grande variété des techniques accusatrices causent inévitablement la perte de confiance en soi du suspect, qui se sent impuissant et piégé.⁴⁴

La combinaison de ces facteurs cause chez le suspect un stress insoutenable, l'amenant à vouloir s'échapper d'une telle situation le plus vite possible. Dans sa condition, le faux aveu apparaît pour lui le seul échappatoire envisageable.

Regardless of its source, the underlying psychological logic of a compliant false confession remains the same: the custodial environment and police techniques create an intolerable or punishing experience from which the suspect seeks release. Whether he aims to put an end to the questioning, to avoid a harsher punishment, or to gain leniency, the suspect chooses the immediate benefits of falsely confessing over the perceived costs of continued denial. (Leo 203)

Les faux aveux se produisent alors comme un résultat d'un processus d'influence répété utilisé par les détectives pour persuader le suspect – à tort – qu'il est pris, et que le seul moyen d'obtenir une peine réduite est d'avouer.

⁴⁴ Voir Richard A. Leo, p. 203.

Autant pour éviter que de telles situations se produisent que pour obtenir de l'aide dans la détermination du vrai et du faux, recourir à des tests de détection de mensonge (*lie detectors*) est une pratique utile mais encore peu répandue. Les résultats obtenus suite à ces tests ne sont, pour la plupart, pas admissibles en Cour. En effet, ils ne font qu'amener un certain poids dans l'interprétation des réponses d'un suspect par son interrogateur. Ces tests sont très utiles lorsqu'un policier semble hésiter quant à la véracité des propos du suspect : l'interrogatoire doit toujours être mené de façon extrêmement impartiale par l'agent de police qui le conduit, qui se doit de l'aborder neutralement. En maintenant la balance délicate entre son envie de résoudre le crime et le fait que ses moyens pour y arriver seront examinés de près, l'inspecteur doit interroger le suspect sans prendre de parti-pris. C'est là l'autre école de pensée de l'interrogatoire policier, selon laquelle l'aveu n'est pas la conclusion essentielle à tout interrogatoire, qui ne représente pas une pièce à conviction aussi cruciale que l'on serait porté à croire :

Evaluating the relationship between confessions and convictions provides only a crude assessment of the importance of confession evidence to the prosecution. The unanimous conclusion of a number of studies, both American and English, is that confession evidence is needed in only some ten to twenty percent of the cases handled by the police. (Woods 226)

Selon ce principe, les détectives sont plus enclins à écouter le suspect plutôt que de se concentrer seulement sur leur offensive. C'est dans des interrogatoires de ce type que sont le plus utiles les différentes techniques de détermination du mensonge. De telles techniques ne sont pas toutes supportées par des recherches empiriques, mais aident néanmoins à l'observation et à la compréhension des réactions qu'un suspect peut avoir en interrogatoire. Une des meilleures manières de déceler le mensonge chez les suspects reste incontestablement les signes du langage corporel. Bien que n'étant pas une science exacte, de telles études se révèlent de plus en plus fidèles, et tendent à prouver que, bien qu'un suspect puisse être entraîné à contrecarrer ce genre de situation, la grande majorité des suspects en interrogatoire sont nerveux et laissent paraître des signes qui ne trompent pas lorsqu'ils mentent. Ce que les scientifiques qualifient de comportement non-verbal est sans aucun doute le sujet d'étude le plus en vue des dernières années dans les sphères légales et psychologiques. Selon notre recherche, les experts qui résument le mieux l'étude de ce phénomène semblent être Nathan J. Gordon et William L. Fleisher avec leur important ouvrage, Effective Interviewing and Interrogation Techniques. Ils se consacrent presque exclusivement aux méthodes « naturelles » de recherche de la vérité, passant seulement brièvement sur les moyens techniques et technologiques tels que le polygraphe. Parmi ces techniques, notons

entre autres⁴⁵ les tests assez simples et non-intrusifs qui permettent de déterminer si le suspect ment, tels que la technique du FAINT, le *forensic assessment interview technique*, qui implique deux types d'évaluation : verbale (en analysant les réponses du suspect données à des questions connotées de trois façons différentes) et non-verbale, en analysant le comportement non-verbal (conscient et inconscient) du suspect, selon les préceptes du Dr. Paul Eckman, le plus célèbre spécialiste en « deception detection », auteur du fondamental Telling Lies.

Les études sur l'interrogatoire en viennent toutes au même principe, au même but : comment déceler le mensonge chez un suspect ? Si tous les ouvrages y consacrent la plus grande partie de leurs analyses, chacun diffère dans ses techniques à l'étude : des érudits tels que Gisli Gudjonsson ou le duo québécois formé de Michel St-Yves et Jacques Landry⁴⁶ s'attardent sur l'aspect psychologique du mensonge et de sa détection sous toutes ses formes, alors que d'autres concentrent leurs recherches sur le comportement non-verbal des suspects, et tentent de développer des techniques de reconnaissance de stress/de mensonge dans la voix, les yeux, le rythme cardiaque ou la position du corps. Les progrès futurs auxquels nous pouvons nous

⁴⁵ L'échelle de ce mémoire ne permet évidemment pas qu'on liste ici toutes les techniques existantes, ni qu'on les étudie en profondeur.

⁴⁶ Principalement dans leurs ouvrages majeurs respectifs, The Psychology of Interrogations, Confessions and Testimony et Psychologie des entrevues d'enquête : de la recherche à la pratique.

attendre résident certainement dans le développement de la psychologie comportementale, et dans l'avancement de la recherche sur le cerveau humain.

Lors de la rédaction de ce mémoire, une nouvelle télésérie a débuté, diffusée au Canada sur les ondes de Global, intitulée *Lie to Me*. Basée sur les études et découvertes du Docteur Paul Ekman, la série suit un expert en tromperie, Dr. Lightman (Tim Roth), prêtant ses services à diverses agences gouvernementales et à la police locale afin de déterminer, par l'observation du langage corporel, si les suspects sous interrogatoire mentent. En analysant leurs expressions, il lui est possible de noter des indices dans leur comportement, trahissant leurs émotions. Lors d'un interrogatoire, le suspect a deux choix : dire la vérité ou mentir. Dire la vérité est une chose aisée : cela ne requiert pas beaucoup d'énergie mentale, et le flot de paroles sort facilement. Mais lorsque le suspect décide de mentir, les choses se compliquent considérablement : il peut tenter de contourner la vérité (omettant de mentir), mais le plus souvent, l'erreur majeure que commettent les suspects est de tenter de fabriquer un mensonge. C'est à ce moment qu'ils deviennent les plus vulnérables, car bien que leurs paroles ne les trahissent pas, leur corps, inévitablement, donne des signes trompeurs.

[...] we rightly concentrate on the faces, the words, and the gestures, testing each one for its relevance to the ongoing story action. Yet the faces (and the bodies), the words (and the reactions to the

words), and the gestures (and the interplay of gestures) are all working together. (Bordwell 8) C'est lorsqu'il explique le concept de la mise-en-scène que David Bordwell souligne un fait important: l'être humain est conditionné à voir le tableau d'ensemble de ce qui se déroule devant ses yeux, alors que c'est souvent dans les détails – et les liens entre ces détails – que se trouve la solution.

Mais plus souvent qu'autrement, le suspect avoue de lui-même son crime. Étonnamment, la grande majorité des crimes sont résolus par le suspect avouant son méfait. Malgré les statistiques, le fait est qu'il existe une multitude de raisons pour qu'un suspect n'avoue pas son crime, bien qu'on soit porté à croire le contraire en regardant la série *CSI: Crime Scene Investigation*, dont tous les épisodes se terminent par l'aveu du suspect. Le but d'une telle série tend à prouver l'idée que la science et la technologie modernes sont maintenant infaillibles lorsqu'utilisées dans une investigation criminelle. À tout coup, la science désignera le coupable, qui avouera, se sachant perdant contre les « nouvelles » preuves scientifiques.

Dans les dernières décennies, les études criminologiques ont vu des changements majeurs poindre au niveau de la science et de la technologie, ainsi que du côté des analyses comportementales. Certains de ces changements ont plutôt influencé l'aspect légal de

l'interrogatoire – je pense, en particulier, à Miranda⁴⁷ - mais ont également changé la donne quant aux développements scientifiques

⁴⁷ *Miranda vs Arizona* a certainement été la plus importante affaire de l'histoire légale (en lien direct avec l'affaire *Escobedo vs Illinois*) et a révolutionné les procédures d'arrestation et d'interrogation des suspects. En 1963, Ernesto Miranda se fait arrêter pour kidnappings et viols, après avoir été reconnu par le frère d'une de ses victimes. Interrogé sans la présence d'un avocat pendant deux heures, il avoue alors ses crimes, et remplit un formulaire avec son aveu. Au procès, son avocat tente de faire comprendre au juge que M. Miranda n'a jamais été informé de ses droits (d'avoir un avocat présent, de garder le silence) et donc que l'aveu écrit ne peut être considéré comme pièce à conviction, mais le juge rejette sa demande. En 1965, à la demande de son avocat, l'affaire passe devant la Cour Suprême des États-Unis (*Miranda vs Arizona*), et l'affaire prend près de deux années à se résoudre. Après maintes tergiversations, il est convenu que toute personne arrêtée doit, selon le cinquième et le sixième amendement, être avisée de ses droits, c'est-à-dire du droit de garder le silence et du droit à un avocat. Devenu le *Miranda Warning* suite au fiasco, les agents de police sont maintenant sous l'obligation d'énoncer la formule suivante : « You have the right to remain silent. Anything you say can and will be used against you in a court of law. You have the right to an attorney. If you cannot afford one, one will be appointed to you free of charge. During any questioning, you may decide at any time to exercise these rights, not answer any questions or make any statements. Do you understand these rights? Having these rights in mind, do you wish to speak to me? »

L'affaire *Escobedo vs Illinois* s'était déroulée parallèlement, en 1964, alors que Danny Escobedo, accusé du meurtre de son frère, avait été interrogé sans avocat même s'il avait demandé à ce qu'il soit présent. Celui-ci, présent au commissariat, se vit refuser l'accès à son client. Il fut alors stipulé que: « Under the circumstances of this case, where a police investigation is no longer a general inquiry into an unsolved crime but has begun to focus on a particular suspect in police custody who has been refused an opportunity to consult with his counsel and who has not been warned of his constitutional right to keep silent, the accused has been denied the assistance of counsel in violation of the Sixth and Fourteenth Amendments, and no statement extracted by the police during the interrogation may be used against him at a trial.»

relatifs aux investigations criminelles. La criminologie est une science en évolution. L'interrogatoire policier est influencé par cette évolution constante : il se voit réformé par les avènements en dans les domaines de recherche relatifs à son sujet, et ses enjeux se modifient. Bien que la sécurité et les régulations qui l'entourent sont de plus en plus strictes, les détectives et inspecteurs qui le conduisent ont commencé à changer leurs méthodes, adoptant une approche plus psychologique, voire compréhensive.

(Find Law website, <http://laws.findlaw.com/us/378/478.html>, accédé le 25 mai 2009)

Conclusion

En 1928, l'écrivain S.S. Van Dine établit ce qui sera plus tard appelé le « principe de Van Dine », c'est-à-dire une liste de vingt énoncés qu'il considère comme les règles principales du genre policier. Parmi cette liste figure la règle numéro quinze, concernant la dissimulation de la vérité et ses divers modes.

15. The truth of the problem must at all times be apparent — provided the reader is shrewd enough to see it. By this I mean that if the reader, after learning the explanation for the crime, should reread the book, he would see that the solution had, in a sense, been staring him in the face - that all the clues really pointed to the culprit - and that, if he had been as clever as the detective, he could have solved the mystery himself without going on to the final chapter. That the clever reader does often thus solve the problem goes without saying. (The American Magazine)

Si nous accordons de l'importance à ce célèbre « principe de Van Dine », c'est que nous croyons qu'en cet énoncé réside la clé de toute intrigue policière, tant en littérature ou au cinéma qu'en études criminologiques. Car n'est-ce pas là la base même de la criminalité? La dissimulation de la vérité – et sa poursuite - sont également les bases de toute la fiction policière.

Comment permettre au lecteur/spectateur d'accéder à la vérité tout en empêchant à l'enquêteur d'y parvenir? La réponse se cache dans l'idée que, pour qu'un film policier soit réussi, le spectateur doit recueillir les indices et les témoignages au même moment que l'enquêteur, sans jamais être omniscient. Ainsi, c'est au plus fin de trouver la solution le premier. Le genre du *police procedural* adhère à ce concept, tout comme le *howdunit* : la vérité qui est placée en évidence par l'auteur ou le réalisateur. Cependant, qu'advient-il dans les téléseries récentes? Peut-on vraiment suivre l'enquête au même moment que les détectives qui la conduisent? Sommes-nous dupés? Il serait intéressant de chercher à savoir si le principe de dissimulation de la vérité – selon lequel elle est cachée mais accessible – peut vraiment s'appliquer aux récentes séries policières qui, en tentant d'éliminer les aspects de mystère de leurs narratives, tendent vers un réalisme trop clinique.

La recherche de la vérité n'est-elle pas, en un sens, la recherche d'une certaine *réalité*? La hausse en popularité des télérealités, de YouTube, démontre que les gens veulent *voir*, qu'ils ont envie de croire aux récits qui leur sont présentés. Ce phénomène social qui a commencé depuis quelques années et ne s'essouffera probablement pas avant longtemps, si l'on se fie à l'essor fulgurant que prennent les films et téléseries dépeignant un réalisme accru. La présence de plus en plus importante sur les productions cinématographiques et télévisuelles de consultants spécialisés témoigne également de l'intérêt

grandissant du public pour la véracité des descriptions, des situations.

La difficulté du sujet de l'interrogatoire policier tel qu'abordé dans ce mémoire vient principalement de l'absence d'une thèse proprement énoncée. Plutôt que de tenter de démontrer une idée au départ bien précise, j'ai voulu me pencher sur le sujet d'une façon large et ouverte, afin d'en dessiner un portrait des plus complets qui soient.

Cette envie est d'abord née d'un intérêt soutenu pour le sujet de la *criminologie*, combiné avec une passion pour tous les types de fiction policière (cinéma, littérature, télévision). Le sujet de l'interrogatoire policier était omniprésent dans mon esprit, étant une scène de fiction absolument fascinante, et une des procédures les plus subtiles et délicates de toute enquête criminelle. Le fait de me rendre compte de l'absence quasi-totale d'études consacrées au genre *policier* au cinéma, accentué par la piètre visibilité en littérature critique de scènes d'interrogatoire devenues incontournables dans toute série télévisée à caractère policier (et elles sont nombreuses !) m'influença dans ma décision d'approfondir le sujet et ses ramifications.

Il est bien évident qu'en choisissant de me concentrer sur certaines œuvres, d'autres ont été laissées pour compte. Les

explications de ces choix n'abondent pas dans mon texte, car, pour la plupart, ils auront été dictés par des raisons purement personnelles. Au tout début de ce projet, j'avais dans l'idée de me pencher sur trois longs métrages qui, à mon avis, offraient des scènes d'interrogatoire spectaculaires qui durent toute la durée du film (je veux parler de *Garde à vue*, *Being at Home with Claude* et *Une Pure formalité*), mais j'ai rapidement dû me rendre compte à quel point il m'était impossible de passer outre les séries télévisées que je considérais être à un égal niveau cinématographique, du point de vue stylistique et narratif. Ainsi, les trois films « principaux » de ce mémoire se sont vus éclipser, malgré leurs scénarios impeccables, la tension naissant du jeu des acteurs et leur style hors du commun. Il n'y a pas d'explication à cela, à part le fait qu'un mémoire qui prétend innover sera toujours au statut de *work in progress*. C'est ainsi que des œuvres quintessentielles comme *Law & Order*, *Hill Street Blues* ou tant d'autres ne trouvent pas (encore) leur place ici.

Quant aux raisons qui font que le genre du *police procedural* n'est pas plus présent dans les études cinématographiques, je ne peux pas me prononcer, ni même ne puis-je spéculer. Mon incompréhension face à cette absence est grande, mais je suis convaincue que nous serons témoins d'un changement dans les années à venir, et que ce texte pourra alors être continué.

Il faut donc prendre ce mémoire pour ce qu'il est, c'est-à-dire un début, un commencement, l'énonciation d'une thématique dont les racines s'étendent plus loin qu'il n'y paraît. De cette façon, j'ouvre ainsi une porte à tout un pan d'exploitations possibles d'un sujet encore nouveau, principalement du côté de la théorie psychologique du film, une méthode qui pourrait être utilisée pour mieux lire les films à travers une grille d'analyse psychologique.

Car nous avons pu nous rendre compte que l'interrogatoire policier fictif est indissociable du domaine de la psychologie ou de la criminologie. De l'aborder d'une façon strictement cinématographique réduirait considérablement la justesse d'une étude spécialisée. Il est indéniable que l'envergure du sujet de l'interrogatoire policier a des proportions dépassant de loin l'échelle de ce mémoire. Dans l'idéal, plusieurs thématiques auraient été abordées plus en profondeur. Cependant, je pense avoir pu peindre un portrait réaliste du sujet, et en avoir tiré non pas des conclusions précises, mais avoir établi une base pour de futurs questionnements, de futures recherches.

L'ampleur que prend le genre du *police procedural* à la télévision amènera certainement d'autres questionnements qui suivront les miens. Par exemple, qu'advient-il des séries télévisées procédurales qui ont pour sujet des agents fédéraux, je pense par exemple à *24*? Je propose, à long terme, de chercher à nommer, désigner ces séries procédurales, afin d'approfondir le domaine des études cinématographiques de genre. Que faire de la distinction qui

s'impose entre les séries policières à caractère procédural dont l'élément de mystère – qui a tué, comment – est aussi important que les procédures (*CSI : Crime Scene Investigation, The Closer*) et celles qui sont purement procédurales (*The Wire, The Shield, Southland*)?

Également, le nouveau réalisme qui semble s'installer dans les séries télévisées annonce-t-il un prochain courant encore plus axé sur la réalité, la véracité des événements mis à l'écran ? Qu'advient-il des téléséries qui n'adhèrent pas à ce concept, mais qui prétendent au réalisme (je pense encore ici à *24*, par exemple) ? S'il advenait que nous nous dirigions vers une saturation, reviendrons-nous vers des séries télévisées plus romancées, axées sur le mystère et la résolution d'une énigme ? Ou bien le genre du *police procedural* en est-il un qui pourra survivre, et devenir intemporel comme le film noir ?

Le principal attrait du sujet choisi (et, par le fait même, sa plus grande difficulté) fut sans contredit son aspect avant-gardiste. J'ai dû me rendre compte rapidement du manque latent d'études sur les sujets que je voulais aborder, ce qui compliqua significativement la tâche. Les sujets du *police procedural*, du huis clos ou de l'interrogatoire sont tous inexistantes dans le domaine des études cinématographiques. La difficulté de ne pas pouvoir me baser sur des liens déjà énoncés a été considérable, mais j'ai pu consulter des études littéraires, théâtrales et criminologiques pour respectivement

chacune de ces thématiques, ce qui, à mon avis, étoffe le propos de ce mémoire de manière inattendue, certes, mais néanmoins passionnantes.

Je ne peux que souhaiter avoir, un tant soit peu, commencé à dessiner les contours d'un sujet qui mérite qu'on s'y attarde.

Bibliographie

Aubry, Arthur S. et Rudolph R. Caputo. Criminal Interrogation.
Springfield: Thomas, 1972.

Blaha, Franz G. «Police Procedurals». Critical Survey of Mystery and
Detective Fiction. Ed. Carl Rollyson. Pasadena: Salem Press Inc.,
2008.

Borde, Raymond et Étienne Chaumeton. Panorama du film noir
américain, 1941-1953. Paris : Flammarion, 1955.

Bordwell, David. Figures traced in light – On Cinematic Staging.
Berkeley: University of California Press, 2005.

Bordwell, David, Janet Staiger et Kristin Thomspon. The Classical
Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960.
London : Routledge, 1985.

Christopher, Nicholas. Somewhere in the Night: Film Noir and the
American City. New York: Owl Books, 1998.

Conley, Tom. «Stages of Film Noir». Theatre Journal. 39.3 (1987): 347-363.

Copjec, Joan. «The Phenomenal Nonphenomenal: Private Space in Film Noir». Shades of Noir. Ed. Joan Copjec. London: Verso, 1993.

David, Martine. Le Théâtre. Paris: Belin, 1995.

Dimendberg, Edward. Film Noir and the Spaces of Modernity. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Dove, George N. The Police Procedural. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1982.

Dubois, René-Daniel. Being at Home With Claude. Ottawa: Leméac, 1986.

Eckman, Paul. Telling Lies: Clues to Deceit in the Marketplace, Politics, and Marriage. New York: W.W. Norton, 2001.

École de criminologie de l'Université de Montréal. 26 juin 2009.
<http://www.crim.umontreal.ca>

Escobedo v. Illinois, 378 U.S. 478 (1964). Find Law for Legal Professionals.

25 mai 2009. <http://laws.findlaw.com/us/378/478.html>

Fortin, Mélanie. Les lieux fictifs de la dramaturgie québécoise contemporaine: du huis clos au non-lieu. Mémoire de maîtrise. Université d'Ottawa, 2001.

Freud, Sigmund. Three essays on the Theory of Sexuality. London: The Hogarth Press, 1962.

Gordon, Nathan J. and William L. Fleisher. Effective Interviewing and Interrogation Techniques. Burlington: Elsevier, 2006.

Gudjonsson, Gisli. The psychology of interrogations, confessions and testimony. Chichester: Wiley, 1992.

Guest, Haden R. The Police Procedural Film: Law and Order in the American Cinema, 1930-1960. Doctoral Dissertation. University of California at Los Angeles, 2005.

Hess, John E. Interviewing and interrogation for law enforcement. Cincinnati: Anderson Publishing, 1997.

Inbau, Fred Edward et al. Criminal Interrogation and Confessions.
Sudbury : Jones and Bartlett Publishers, 2004.

Inbau, Fred Edward. Lie Detection and Criminal Interrogation.
Baltimore: Williams & Wilkins Co., 1942.

Krutnik, Frank. In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity.
London: Routledge, 1991.

Lacan, Jacques. Écrits. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

Laliberté, Hélène. «Espaces et territoires dans Being at Home with
Claude de René-Daniel Dubois.» L'annuaire théâtral 21 (1997): 119-
131.

---. «Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique»
L'annuaire théâtral 23 (1998) : 133-145.

Landry, Jacques et Michel St-Yves. Psychologie des entrevues
d'enquête: de la recherche à la pratique. Cowansville, Québec:
Éditions Yves Blais, 2004.

Leo, Richard A. Police Interrogation and American Justice. Cambridge:
Harvard University Press, 2008.

Metz, Christian. Le significant imaginaire - psychanalyse et cinéma. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 2002.

Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality. Eds John Caughie, Annette Kuhn & Mandy Merck. London: Routledge, 1992.

Munby, Jonathan. Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from *Little Caesar* to *Touch of Evil*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

Munsterberg, Hugo. On the Witness Stand: Essays on Psychology and Crime. New York: Doubleday, 1908.

Oliver, Kelly and Benigno Trigo. Noir Anxiety. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Palmer, R. Barton. «*Dagnet*, Film Noir and Postwar Realism». The Philosophy of TV Noir. Eds. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Lexington: University Press of Kentucky, 2008.

Panek, Leroy Lad. The American Police Novel : A History. North Carolina: McFarland, 2003.

---. «Post-war American Police Fiction». The Cambridge Companion to Crime Fiction. Ed. Martin Priestman. New York: Cambridge University Press, 2003.

Philippe, Olivier. La représentation de la police dans le cinéma policier français (1965-1992). Paris : L'Harmattan, 1999.

---. Le film policier français contemporain. Paris : cerf, 1996.

Shadoian, Jack. Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film. New York: Oxford University Press, 2003.

Snauffer, Douglas. Crime Television. Westport: Praeger, 2006.

Sontag, Susan. On Photography. Harmondsworth: Penguin, 1979.

Southern, Nathan et Jacques Weissgerber. The Films of Louis Malle: a critical analysis. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2005.

Summerscale, Kate. L'affaire de Road Hill House. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 2008.

Swanson, Charles R., Neil C. Chamelin et Leonard Territo. Criminal Investigation (6th edition). New York : McGraw-Hill, 1996.

Telotte, J.P. Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir. Illinois: University of Illinois Press, 1989.

Van Dine, S.S. «Twenty Rules for Writing Detective Stories». The American Magazine. Septembre 1928.

Van Meter, C. H. Principles of Police Interrogation. Springfield: Charles C. Thomas Publisher, 1973.

Wainwright, John. Brainwash. New York: St Martin's Press, 1979.

Williamson, Tom (ed). Investigative Interviewing: Rights, research, regulation. Cullompton: Willan Publishing, 2006.

Woods, R.S.M. Police Interrogation. Canada: Carswell, 1990.

Yeschke, Charles L. The Art of Investigative Interviewing: A Human Approach to Testimonial Evidence. USA: Butterworth-Heinemann, 2003.