

DANS LE SILLAGE DU ROMAN NOIR

CHEZ JAMES ELLROY,

SHANE STEVENS,

BONG JOON-HO,

ET *KIM JEE-WOON.*



MEMOIRE POUR LE **MASTER DE LETTRES MODERNES**

SOUS LA DIRECTION DE FREDERIC SOUNAC

PAR OLIVIER MALBREIL

Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

UFR de Lettres, Philosophie et Musique

Section Lettres Modernes

2017

*Remerciements : Monsieur Frédéric Sounac, pour sa grande patience et sa bienveillance,
Arno, Vincent, Céline, ma famille, E. et M.-H.*

SOMMAIRE

1 - Introduction

2 - Partie I : Des romans noirs ?

3 - Partie II : La figure du tueur en série

4 - Partie III : L'ombre du Mal

5 - Conclusion

6 - Bibliographie

7 - Annexes

8 - Table des matières

INTRODUCTION

Le roman noir, branche du roman policier, a depuis longtemps sa forme propre. Ses personnages, le détective misanthrope, la femme fatale, le tueur en série, sont des figures que l'on retrouve désormais dans les livres d'aventure, de Science-Fiction, comme dans l'ensemble du cinéma hollywoodien, au risque qu'elles ne s'épuisent. La figure du tueur en série est pourtant celle qui semble avoir le mieux résisté au temps, et surtout, celle qui sied à notre époque. Au cinéma, il n'est même plus question d'une énigme ou d'une enquête, mais du simple parcours de tueurs en puissance, vus comme des citoyens lambda. Notre temps apparaît désormais comme fini, l'avenir, entre transhumanisme et désastre écologique n'a jamais été aussi objectivement noir, il n'est plus question de croyance millénariste en un avenir qui ne nous appartiendrait pas, mais de crises effectives, montrant que notre civilisation pourrait bien toucher à sa fin. Le tueur en série catalyse cela, il allégorise l'absence de remise en question qui hante nos sociétés par son absence de morale, et la condition de l'Homme moderne par son comportement jusqu'au-boutiste qui le mène toujours à l'autodestruction. Le film *Nightcrawler* de Dan Gilroy sorti en 2015 est l'exemple même de cette adaptabilité du tueur en série.

Dans ce film, un homme ayant intégré toute la rhétorique du capitalisme américain veut s'enrichir à tout prix. Il est le produit des changements initiés par Reagan et Thatcher qui ont fait naître le capitalisme financier dans les années 1980 sur les ruines du capitalisme industriel. Avec le démantèlement des syndicats, la fin de l'état-providence, et la déréglementation du système financier, l'écart entre les classes sociales s'est renforcé au fil des années, et la classe ouvrière est devenue envieuse des privilèges de la classe aisée ; qui de son côté excuse ses travers en vendant le mythe du *self made man* et du droit à la « *freedom* ». Lou Bloom représente cette classe populaire et rêve de bâtir sa propre fortune, peu importe ce qu'il lui en coûtera. Il s'improvise donc caméraman amateur et court à la poursuite d'images chocs qu'il pourra revendre aux chaînes de télévision de Los Angeles. L'homme n'éprouve aucune empathie pour les accidentés qu'il filme, il déplace les corps, met en scène certains crimes, et par deux fois attend à la vie de ses confrères (et laisse volontairement un massacre se faire) quand ceux-ci lui font de l'ombre. Il finit par tuer son équipier Rick car celui-ci, qu'il sous-payait, avait exigé une augmentation. Alors qu'il agonise, Lou Bloom lui explique cela : « Je ne peux pas risquer le succès de mon entreprise pour garder un employé qui n'est pas

fiable. Tu as pris mon pouvoir de négociation, Rick (...) Tu aurais recommencé. Admets-le. » Ce personnage a tous les traits du tueur en série, il est sans empathie aucune, ne voyant les gens que selon les intérêts qu'il pourrait en retirer, souriant toujours froidement, solitaire, intelligent, l'air d'être hors du monde, et ultra violent. Lorsque Rick, peu avant sa mise à mort, lui dit qu'il ne traite pas les gens de façon normale, qu'il ne les comprend pas, Lou lui répond « ce n'est pas peut-être pas que je ne comprends pas les gens, mais plutôt que je ne les aime pas...Et si je devais te faire mal à cause de ça ? Physiquement je veux dire ». Menaçant ainsi son partenaire, avouant une misanthropie absolue, le personnage de Lou Bloom incarne la figure du tueur en série qu'a initié le roman noir, il en est la modernité qui s'adapte à n'importe quel pan de la société. Par ailleurs nombreux sont les films qui, abordant la politique, effleurent également cette figure quand ils décrivent tel ou tel politicien, les rapprochant de l'assassin compulsif. Par exemple le film *The Ghost Writer* (2010) de Polanski dans lequel Ewan McGregor doit enquêter sur son client, le ministre Lang, soupçonné de crime de guerre dans un film au bord du thriller, mais aussi le film *Il Divo* (2008) de Sorrentino, avec le politique Andreotti soupçonné du meurtre du journaliste Nino Pecorelli, ou encore la série *House of Cards* dans laquelle les politiques s'entretient littéralement pour accéder au pouvoir.

Elroy et Stevens travaillent tous deux, et de façon de différente, cette figure-là. On suit ce tueur plus que le policier qui le poursuit, on décrit ses meurtres chirurgicalement, on essaie de comprendre pourquoi, et comment. Et le fait que les deux écrivains aient pris une même figure au cours d'une même période, se plaçant, par leur esthétique du crime, dans la continuité d'un courant littéraire puis cinématographique, le polar noir, montre une constante historique et culturelle dont il s'agira de voir si elle s'est exportée en Corée du Sud, ou si la Corée l'a initié d'elle-même. Dans ce siècle où l'Amérique a fortement influencé le monde, de la France au Japon en passant même par la Russie, il nous faudra comprendre si la Corée du Sud a été investie culturellement par les Etats-Unis et, ce qui en découlera, quelle influence le roman noir a eu sur nos deux œuvres cinématographiques.

Mais, avant toute chose, il est nécessaire de justifier l'approche comparative opérée dans cette étude, en portant un rapide regard sur l'influence géopolitique que les Etats-Unis ont eu sur la péninsule.

A la fin du XIX^e siècle, les grandes puissances investissent la Corée par intérêt politico-économique (Chine, France, Russie, Etats-Unis, Japon, Grande-Bretagne), et devant le pillage qu'ils opèrent à tous les niveaux, des révoltes paysannes naîtront face à des politiciens

progressistes qui souhaitent ouvrir complètement les frontières. Une fois la guerre avec le Japon terminée, après que la capitulation de ce dernier en 1945, les Etats-Unis délimitent leur sphère d'influence en Corée selon le 38^e parallèle et la coupent en deux avec l'aide de l'URSS. La Corée du Sud allait connaître, avec l'aide des Etats-Unis, au sortir de la guerre de Corée en 1953, une croissance économique d'une intensité rarement observée. A l'aide de ses *chaebols* (groupes industrialo-financiers aux secteurs d'activité très étendus, tel *Samsung* ou *Hyundai*) et des investisseurs étrangers, le pays va diversifier ses activités et exporter partout dans le monde ses services et produits, particulièrement vers les Etats-Unis. Mais, comme l'écrit Antoine Coppola, entre 1996 et 1997, date d'une crise économique qui frappa toute l'Asie, « le F.M.I. et l'O.M.C. ont montré leur pouvoir sur l'économie du pays »¹, les capitaux se retirent, comme une sanction, et prolétarisent le pays. Car le pays est longtemps resté fermé aux exportations, ce sont les Etats-Unis qui l'ont fait entrer dans l'économie moderne, non sans créer un bouleversement social avec de fortes inégalités de richesse, exode rural, et perte de l'identité culturelle. Ce changement des mentalités se retrouve dans la première nouvelle vague sud-coréenne des années 1980, qui adhérait complètement aux thèses capitalistes². La génération des années 1990 sera nettement plus critique, la violence extrême du cinéma sud-coréen répondant toujours à celle sociale, comme dans les films de Park Chan-wook (et particulièrement *Sympathy for Mister Vengeance* qui aborde de front la question du trafic d'organes dans son pays). En plus de son influence sur l'économie sud-coréenne, les Etats-Unis agissent sur l'identité culturelle du pays. Parmi nombre d'exemples, nous pouvons citer l'état actuel de la religion en Corée du Sud. Refusant tout prosélytisme et se voyant épargné des guerres de religions, le fait religieux n'a jamais été un problème de premier ordre en Corée. La Corée est par exemple l'unique pays à s'être ouvert au christianisme par lui-même, sans avoir reçu de missionnaire sur ses terres : « L'Histoire du christianisme en Corée est unique en son genre. Contrairement aux autres 'terres de mission', ce sont les Coréens eux-mêmes qui, convertis spontanément, ont demandé des prêtres au Saint-Siège »³. Pourtant, l'évangélisme américain met désormais cet équilibre en danger, développant coups de communication, prosélytisme agressif et pression sur les autres religions (ses contacts avec le pouvoir pro-américain lui permettant de tels écarts, Lee Myung-bak, le président sortant,

¹ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 1997, p. 412.

² Adriano Apra, *Le Cinéma coréen*, Paris, Editions de la BPI/Centre Pompidou, coll. Cinéma Pluriel, 1993, p. 80-81.

³ Gauthier Vaillant, « L'histoire du christianisme en Corée en cinq dates », in *la-croix.com*, <http://www.la-croix.com/Religion/Actualite/L-histoire-du-christianisme-en-Coree-en-cinq-dates-2014-08-15-1192451> (Page consultée le 8 mars 2015).

appartenait à l'église évangélique depuis plus de trente ans)⁴. Cette religion a marqué plus que toutes autres le centre de Séoul où ses croix aux néons rouges⁵ et ses *megachurchs* plongent dans l'ombre les autres croyances ; ses convertis comptant 19,7% de la population selon les chiffres de la diplomatie française⁶.

Autre exemple d'ingérence, le gouvernement sud-coréen a fait de lourds efforts pour promouvoir sa culture depuis une vingtaine d'années, comme avec la loi dite des *Screen quotas*, appliquée dès 1993, qui obligeait les exploitants des salles à projeter six films coréens durant 146 jours par an, soit 40 % du temps. Mais, en 2006, le pouvoir américain a fait pression sur le gouvernement pour réduire ces quotas. Cette ingérence a provoqué de grandes manifestations où l'on scandait la peur de perdre l'identité coréenne, avec en point d'acmé le réalisateur Im Kwon-taek qui se fera tondre le crâne publiquement en signe de protestation. Mais rien n'y fera, désormais l'obligation a chuté à 73 jours par an, elle est donc réduite de moitié au profit des films américains⁷. Une hégémonie américaine peu surprenante, la MPAA (pour « *Motion Picture Association of America* », regroupement des plus grands studios américains) affirmant avoir produit 714 films⁸ durant l'année 2013. A titre de comparaison, la France a produit 209 films avec le CNC⁹ ; la France qui par ailleurs est l'un des rares pays à garder encore une production relativement indépendante sur son propre territoire, au même titre que l'Inde avec Bollywood.

Malgré cette situation, et c'est ce qui est paradoxal, les réalisateurs sud-coréens continuent de reprendre les codes du cinéma de genre américain, de se les approprier, une tradition proprement asiatique qu'Antoine Coppola nomme le *polygénérisme*¹⁰, tradition amenée par « un pragmatisme économique doublé d'un pragmatisme esthétique »¹¹. Les Coréens vont non

⁴ Paul Ohlott, « La puissance évangélique, en Corée du Sud », in *Actu-Chrétienne.net*, <https://actualitechretienne.wordpress.com/2011/01/31/france-2-la-puissance-evangelique-en-coree-du-sud/> (Page consultée le 18 mars 2015).

⁵ Frédéric Ojardias, « Les 'fidèles de Canaan', déçus des Eglises évangéliques sud-coréennes », in *la-croix.com*, <http://www.la-croix.com/Religion/Actualite/Les-fideles-de-Canaan-decus-des-Eglises-evangeliques-sud-coreennes-2013-09-17-1017968> (Page consultée le 3 mai 2015) – « La nuit à Séoul, des centaines de petites croix rouges au néon illuminent le paysage urbain, signes omniprésents de l'imposant maillage des Églises évangéliques en Corée du Sud. »

⁶ « Présentation de la République de Corée », in *diplomatie.gouv.fr*, <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/coree-du-sud/presentation-de-la-republique-de-1275/> (Page consultée le 22 février 2015).

⁷ « La baisse des quotas de diffusion de films nationaux en Corée du Sud : la mort annoncée du cinéma coréen ? », in *cdc-ccd.org*, http://cdc-ccd.org/IMG/pdf/2014010210_CDC_QuotasCinemaCoreen_FR.pdf (Page consultée le 20 mars 2015).

⁸ « Theatrical Market Statistics 2013 » in *mpaa.org*, http://www.mpa.org/wp-content/uploads/2014/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2013_032514-v2.pdf (Page consultée le 3 mai 2015) – « The number of films rated (including non-theatrical films) decreased to 714 films in 2013 ».

⁹ « Les premiers chiffres de la production cinématographique 2013 », in *cnc.fr*, <http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/4559442> (Page consultée le 3 mai 2015) – « 209 films d'initiative française ont été agréés en 2013 ».

¹⁰ Antoine Coppola, *op. cit.*, p. 324 – Coppola dit de cette notion qu'elle serait une « compilation successive de codes thématique-formels » visant à faire « progresser vers le plus haut point de développement thématique et formel sans soucis d'équilibre » l'esthétique dans les films de genre ; il en découlerait une esthétique propre à la « création chaotique ».

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

seulement se les approprier pour s'exercer esthétiquement, mais également y intégrer une critique de l'Amérique. A titre d'exemple, nous prendrons le film *The Host* de Bong Joon-ho. Dans ce film un monstre menace Séoul, il a été généré par le laxisme d'un savant américain qui, scène symbolique, use de son autorité sur son assistant sud-coréen pour lui faire jeter dans l'évier un produit chimique hautement nocif (qui créera dans les égouts ledit monstre). Afin d'anéantir la bête, les Etats-Unis livrent un agent chimique au gouvernement coréen. Cet agent chimique est contenu dans une capsule suspendue à une grue, capsule qui se trouve avoir exactement la même forme que le monstre quand il se suspend au pont de Séoul. Lorsque la capsule lâche son poison (une fumée jaune), elle asphyxie les manifestants venus empêcher son déclenchement, qui meurent sous sa fumée. Aussi dévastateurs dans les problèmes qu'ils causent que dans les solutions qu'ils amènent, les Etats-Unis essuient là une forte critique, critique qui avait déjà été initiée il y a une quinzaine d'années par Im Kwon-taek dans son film *La Chanteuse de pansori*, en 1993, film dans lequel il fait le constat d'une forte perte des traditions en narrant la répression qu'a subi l'art du *pansori* (chant traditionnel coréen) du temps de l'occupation japonaise. Le film ayant été fait en 1993, le message englobe également le danger que représente la présence américaine.

Ainsi, bien qu'il y ait une forte communauté coréenne aux Etats-Unis, à Korea Town, qui a d'ailleurs proposé un cinéma propre, il nous faudra prendre la situation sous l'angle suivant : c'est bien l'Amérique qui a influencé le cinéma sud-coréen, et donc ses polars. Le genre du polar qui, il faut le remarquer, se porte très bien dans ce pays, allant de *Memories of Murder* et *Mother*, de Bong Joon-ho, à l'œuvre de Na Hong-jin qui en a fait sa spécialité, avec ses deux films *The Chaser* et *The Murderer*. Cet engouement pour le polar résultant de l'envie des jeunes cinéastes actuels de faire des films de genre qui plairont au peuple, sans toutefois faire la même erreur que leurs prédécesseurs, c'est-à-dire tout miser sur le drame et le film pastorale, sans réflexion sur la forme ni sur le fond¹².

La question de la pertinence d'avoir, conjointement, deux arts doublés de deux cultures, se pose à présent. Le cinéma et la littérature sont deux arts qui, comme le démontre l'Histoire, ont souvent travaillé de pair. On pourrait citer le cinéma français et l'adaptation de ses classiques littéraires, de Melville à Pialat en passant par Rohmer, ou celle de la littérature étrangère, avec Godard par exemple. Le poète Prévert ou encore les acteurs de théâtre Sacha

¹² Nathanaël Bouton-Drouard, « Entretien avec Kim Jee-woon, réalisateur des 'Deux sœurs' », in *freneticarts.com*, <http://www.freneticarts.com/rcinema/interview.php?ID=47> (Page consultée le 17 mars 2015) – « Ce qui est important pour eux [ses confrères cinéastes], c'est de faire des films qui soient esthétiquement travaillés tout en restant proches, dans ses thématiques et ses sujets, du public. »

Guity et Louis Jouvet, ont façonné à leur tour le cinéma dès ses débuts. Le cinéma américain et l'industrie hollywoodienne ont par ailleurs fait de l'adaptation littéraire une signature, avec les adaptations de pièces de théâtre d'Orson Welles, les transpositions des classiques littéraires en films grand public par les cinéastes hollywoodiens (Ford, Capra, Fleming), et le recyclage des *pulp fictions* dans les séries des années 1980 ou les films noirs des années 1960. La collaboration a même abouti à un nouveau statut, celui d'écrivain-cinéaste, avec l'écrivain Nic Pizzolatto qui, après seulement un roman publié, a pu créer en 2012 sa propre série policière, *True Detective*, auprès de la chaîne HBO, dont il est le producteur délégué et en somme, le chef d'orchestre (on nomme ce genre série une *anthology serie*, c'est-à-dire une série se poursuivant sur un même thème mais dont l'histoire et les personnages changent à chaque saison). La réalisation elle, est prise en charge par un réalisateur différent à chaque saison, le réalisateur n'est donc plus le créateur absolu et passe en second, au profit de l'écrivain, qui reste ainsi maître de son récit.

La littérature est portée par l'évocation que permettent les mots quand le cinéma apporte le mouvement et l'image. Une dissymétrie qui par moment empêche une collaboration. La littérature a une légitimité historique, tandis que le terme d'« auteur » n'est apparu au cinéma seulement qu'à partir des années 1960, grâce notamment aux Cahiers de Cinéma. De plus, la nature des rapprochements entre les deux arts semble léser la littérature sur la prosodie, peu de cinéastes, à part Jean-Luc Godard, Gaspard Noé, ou les avant-gardes des années 1930, ont travaillé la littérarité d'un texte, ou même sa graphie. Avec le cinéma, comme le dit Godard, « on parle de tout, on arrive à tout », c'est un art totalisant qui prend un peu à chaque art, pour Andrzej Wajda « le cinéma est essentiellement un art de compilation »¹³. Pour s'y adapter, la littérature doit perdre une partie de sa nature. Pourtant, nombre d'écrivains ont pratiqué le cinéma et se sont sensibilisés à « cette double possibilité d'un redécoupage de la perception et d'une dé-narrativisation de l'image »¹⁴, tels Pier Paolo Pasolini, Yukio Mishima, Eric Rohmer, Antonin Artaud, Marcel Pagnol, Marguerite Duras, ou encore Jean Cocteau...

« Si la littérature est naturellement privée d'une visibilité concrète, au cinéma se dérobent en partie les puissances de cette *virtualité* dont les pouvoirs sont pourtant décisifs dans l'économie de l'imaginaire »¹⁵, ce pouvoir de *virtualité* qui manquerait au cinéma, la

¹³ Andrzej Wajda, *Un cinéma nommé désir*, Paris, Stock, 1986, p. 126.

¹⁴ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma/ Arts Visuels, 2012, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

littérature de genre paraît pouvoir y remédier, par le fond de culture populaire à laquelle elle appartient. S'il est fort probable qu'aucun des deux réalisateurs n'a lu Ellroy ou Stevens, le courant de littérature populaire auquel ils appartiennent est parvenu, par la culture ambiante et le cinéma hollywoodien (ce que nous verrons dans notre second chapitre), à Kim Jee-woon et Bong Joon-ho ; donnant à la collaboration littérature et cinéma la caractéristique d'être un passe-frontière.

Mais, pour ce dernier point, il nous faut dégager au moins une certitude : nos quatre œuvres sont-elles pertinentes sur leur sujet ? Pourquoi avoir pris ces œuvres-là ?

Tout d'abord car elles sont représentatives d'un genre commun, le roman noir. Secondement, car elles contiennent toutes un même élément singulier de ce genre, le tueur en série. Et dernièrement car leur esthétique amène une pertinence et les font dépasser le statut de simple œuvre « genrée », par leurs récits, leurs styles, leurs thèses. Nous dégagerons ainsi le style de chaque œuvre, démontrant en quoi elles sont signifiantes. Nombre de problématiques se présenteront alors à nous, celle de l'innovation de ces œuvres, leur rapport au roman noir, les liens entre esthétique littéraire et esthétique cinématographique... Et particulièrement le traitement du tueur en série. Car plus que tout, le tueur en série est une radicalité. Il est un agent de la négativité. Pourquoi ne pas prendre un meurtrier ordinaire, une organisation mafieuse, un fanatique ? Le tueur en série n'a pas une vision ordinaire du monde, il est une personnalité à part entière, il est entre l'humain et l'abstraction, entre le réel et l'incompréhensible, le tueur congénital et le Mal personnifié. Les auteurs avec lui peuvent questionner la modernité, c'est-à-dire la violence, le libre arbitre chez l'être humain, la notion de justice, et celle de rédemption. Les artistes doivent emprunter au pessimisme et à la fatalité pour affronter ce monde-là, et le tueur est l'un des voyants, tel Bishop se posant devant le grand désert et ressentant tout ce qu'il a lui dire¹⁶, ou faisant le vide en lui pour contrôler ses émotions¹⁷. Et, comme l'artiste, il a le souci de l'œuvre. Pour faire son essai sur le monde moderne, l'artiste a besoin d'un porte-parole, d'une toile, le tueur en série peut endosser ce rôle-là. Ainsi la phrase de Nietzsche que met Kim Jee-woon à l'ouverture de son film sonne comme une adresse à lui-même, que l'on peut prêter aux trois autres artistes : « Que celui qui lutte avec des monstres veille à ce que cela ne le transforme pas en monstre. Si tu regardes longtemps au fond de l'abîme, l'abîme aussi regarde au fond de toi. » Et c'est cette part de

¹⁶ Shane Stevens, *Au-delà du mal*, trad. par C. Baude, Paris, Sonatine, 2009, p. 298-299 : « Sa deuxième journée, il la passa dans le désert qui cernait la ville. Il émanait de ce paysage une beauté désolée qui le captivait, assez différente des étendues arides du Nevada ou de Californie. Il s'arrêta souvent au bord des routes vides pour se ressourcer mentalement. ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 654 : « Le temps s'arrêtait brièvement pour permettre son corps, à son esprit, de retrouver un nouvel équilibre, jusqu'à ce que l'ensemble revienne à la normale. Dans sa vie d'aliéné, cette technique l'avait empêché bien des fois de commettre des actes violents ».

risque, de perte de soi, de plongée dans le néant chez nos auteurs qui sera notre dernier point d'accroche : la relation spirituelle qu'ils développent avec le tueur en série.

En somme, après avoir énuméré les écueils qui se présentent à nous à l'évocation de cette étude, notre problématique sera la suivante : Ces quatre œuvres de pays différents, d'expressions artistiques différentes, d'époques différentes, communiquent-elles entre elles à l'aune du roman noir?

Dans une première partie nous travaillerons le rapport au polar noir qu'ont ces œuvres, en tentant d'en dégager les rapprochements et les prises de liberté. Puis, dans une seconde partie, nous verrons que c'est la figure du tueur en série, centrale dans toutes les œuvres, qui catalyse leurs points de convergence. Enfin, la question d'une approche religieuse et philosophique du monde sera abordée, comme réflexe commun et dépassement du néant dans lequel le polar noir plonge nos auteurs.

Résumé des œuvres étudiées

I saw the Devil

Film de Kim Jee woon, c'est un thriller qui se déroule dans une Corée du Sud contemporaine. Un tueur série, dont la spécialité est de violer des femmes avant de les découper, entre toutes ses victimes, tue la femme d'un agent des services secrets sud-coréens. Cet agent, Soo-hyun, décide alors de retrouver le tueur par ses propres moyens. En peu de temps il parvient jusqu'à lui, le frappe jusqu'à le rendre inconscient, avant de lui faire ingérer un traceur. Ainsi l'agent va relâcher le tueur, pour ensuite le tabasser à chaque fois que ce dernier sera sur le point de violer une nouvelle victime. Mais, dans son entreprise de torture vengeresse, Soo-hyun va sous-estimer Kyung-chul qui finira par se libérer du mouchard. Il exécutera alors le beau-père et la belle-sœur du héros. Soo-hyun pourtant l'interceptera avant qu'il ne se rende à la police, et le séquestrera à l'aide d'une guillotine, attachant la corde qui retient la lame à la porte de la pièce. Il laissera à la famille du tueur le soin d'ouvrir la porte, et donc de décapiter leur propre fils... Enfin vengé, Soo-hyun fond en larmes, seul dans la nuit.

Memories of Murder

Un tueur en série sévit dans une ville de Corée du sud à la fin des années 1980. Seo Tae-yoon, un inspecteur de Séoul, est dépêché sur place pour prêter main forte à la police locale. Un duo se crée dès lors entre lui et Doo-man, l'inspecteur local mis sur l'enquête. Tout au long du film, ils découvrent que le tueur ne tue que les soirs de pluie et appelle la radio pour qu'elle passe une chanson en particulier, toujours la même. Après de multiples faux suspects interpellés, le duo pense tenir enfin son tueur. Faute de preuves suffisantes ils ne peuvent le garder en cellule et le relâche. Seo Tae-yoon a pourtant le pressentiment qu'il va tuer de nouveau, il commence alors une longue filature, mais finit par le perdre de vue. Le soir même un nouveau meurtre est commis. Les deux inspecteurs vont chercher leur suspect numéro un et l'amène sous un tunnel pour le tuer. A l'ultime moment, ils renoncent et le laissent partir, le test ADN enfin arrivé ne prouvant pas que l'ADN sur l'une des victimes soit le sien. Le film fait un bon de quelques années en avant, et l'on retrouve Doo-man, maintenant petit chef d'entreprise. Durant une livraison il repasse par l'endroit où le premier corps avait été découvert, et y rencontre une jeune fille qui lui assure avoir vu le visage du tueur à l'époque. Quand il lui demande à quoi il ressemblait, elle répond : « le tueur avait le visage d'une personne ordinaire ».

Un tueur sur la route

Martin Plunkett, tueur en série emprisonné, écrit sa biographie pour le compte d'une maison d'édition, et ainsi nous raconte son parcours. Dès son adolescence il s'isole des autres enfants, voit le monde selon un prisme bien spécial, imaginant un théâtre dans lequel il découpe les gens, et finit par assassiner sa mère, après que son père les ait abandonnés. Placé chez son oncle Borchard, il apprend à cambrioler et prend goût au meurtre en tuant le chien gardien d'une maison. Après un court séjour en prison il s'achète une voiture, qu'il surnomme *Mort Mobile*, et sillonne les Etats-Unis en tuant sur son passage. Lors d'une étape dans le Wisconsin, il rencontre Ross Anderson, policier, qui se révèle être également tueur en série. Ils tissent un lien passionnel, se séparent un temps puis se retrouvent, moment où Ross décide de présenter Plunkett à sa famille. Plunkett finira, comme ultime et dernier acte, par tuer la famille de Ross. L'inspecteur Dusenberry peu de temps après l'emprisonnera. Il ne contracte aucuns regrets et jure depuis sa cellule que : « sous quelque forme obscure, je continuerai. »

Au-delà du Mal

L'histoire débute par le viol de Sara Bishop, la mère de Thomas Bishop, qui s'en prend alors à son fils en le martyrisant, dégoûtée des hommes par un mari veule et la fascination que semble créer son violeur, Caryl Chessman, auprès du public. Thomas Bishop finit néanmoins par la tuer en la jetant au feu, et se fait enfermer dans l'hôpital psychiatrique de Willows. En 1973 il s'en échappe, tuant son compagnon d'évasion, Vincent Mungo, qu'il fait passer pour lui en le défigurant. Ainsi, inspecteurs, journalistes et politiciens se trompent de personne dans leurs recherches et le laissent commettre ses meurtres en toute impunité. Thomas Bishop parcourt alors le pays en tuant des femmes sur son passage, femmes qu'ils pensent habitées par le démon, et que son meurtre libérerait. En même temps que l'on suit le parcours du tueur en série, le récit s'attarde entre autres sur la carrière politique du procureur Stoner qui profite de la situation pour mener une campagne pro-peine de mort, sur l'enquête des deux policiers Oates et Spanner, et celle du journaliste Adam Kenton. C'est le journaliste Kenton qui finit finalement par découvrir la véritable identité du tueur et le pourchasse dans New York. Bishop, comme dernier coup d'éclat, s'introduit en se déguisant en femme dans un hôtel sécurisé pour jeunes filles et tue autant que le temps le lui permet. Kenton finit par le trouver, se bat avec lui, et, alors que Bishop est passé par la fenêtre, que Kenton tient sa vie entre ses mains, le journaliste préfère le lâcher dans le vide, lisant la souffrance dans son regard.

PREMIERE PARTIE
DES ROMANS NOIRS ?

CHAPITRE I. ELLROY ET STEVENS FACE AU ROMAN NOIR

A. LES MOTIFS DU ROMAN NOIR

Nous sommes dans l'Amérique des années 1930 quand le roman noir, surnommé à ses débuts *hard boiled*, commence à voir le jour. Les années 1920 ont marqué un tournant dans l'histoire du pays, d'une part, un fort dynamisme porté par l'industrie automobile, le fordisme, le *star system* hollywoodien, l'industrie des hydrocarbures, a produit plus de « 20 000 néomillionnaires et multimillionnaires issus de la Première Guerre mondiale »¹⁸, d'autre part, la violence, comme profitant de toute cette effervescence, est montée d'un cran. Ainsi s'enchaînèrent et se mêlèrent chasses aux sorcières, émeutes raciales, luttes syndicales, prohibition, qui fût l'une des causes de la montée en puissance des mafias; toute cette violence *intra muros* atteignant son « apogée » avec le massacre de la Saint-Valentin en 1929 et l'assassinat du fils du célèbre aviateur Lindbergh. Devant cette montée de la violence, le polar *hard boiled* donne « une réponse pessimiste aux crises qui secouent le XX^e siècle – à commencer par la Première Guerre mondiale » mais contrairement aux littératures dites « sérieuses », « il en exprime le contrecoup sous la forme simplifiée du récit d'action »¹⁹. S'inscrivant dans la tradition du roman gothique anglais du XIX^e siècle et le roman policier des années 1920 (tout en s'opposant au roman à énigmes à la Canon Doyle), lorgnant vers la littérature américaine d'Hemingway, Gertrude Stein et Mark Twain, le *hard boiled* se distingue par sa violence, son pessimisme, et un souci de réalisme brut qui l'opposera à l'avant-garde littéraire américaine. Ce souci de réalisme décomplexé, urbain, lui vient des *pulps* de la Dépression, et c'est dans *Black Mask*, et les *paperbacks* par la suite, que le mélange du policier et du littéraire trouvera une nouvelle définition. La revue policière *Black Mask* est la base du polar noir américain, créée après la Première Guerre mondiale en 1920 par H. L. Mencken et George Jean Nathan, c'est avec le rédacteur T. Shaw, qui prendra son poste dès 1926, qu'elle affirmera son style recherché mais volontairement moins ostentatoire que celui de l'avant-garde littéraire, où l'on sera dans une recherche pragmatique du langage, tournée vers le style bas, le populaire, fortement imprégnée par la littérature de genre. La revue *Black Mask*, en travaillant ce côté *hard boiled*, veut fuir le mensonge perçu comme tel du vieux style anglais d'après-guerre, elle va éliminer la « graisse littéraire » par la répétition des mots simples, l'ironie et le dépouillement. T. Shaw définit alors l'esthétique du polar criminel de cette façon : « la priorité accordée au 'conflit des personnages' par rapport au

¹⁸ Benoît Tadié, *Le Polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, PUF, coll. « Hors-collection », 2006, p. 66.

¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

crime lui-même, qui est secondaire ; le style ‘dur, cassant’ » sont secondés par « l’authenticité des personnages et de l’action » et un « tempo très rapide »²⁰. Hammett y publiera sa première nouvelle en 1922.

Carrol Jon Daly, écrivain chez *Black Mask*, est pour sa part considéré comme le père du *hard boiled* avec une première nouvelle en 1922, il façonnera au fur et à mesure à l’aide de son détective privé Race Williams la figure du détective dur à cuire dont Hammett s’inspirera. Car c’est bien Hammett qui va véritablement créer la langue du *hard boiled* avec l’ensemble de son œuvre. Son premier roman, *La Moisson rouge*, sorti en 1929, marqua durablement l’histoire du genre... Précurseur du style rude du genre, il allie une prose dépouillée à une mythologie policière, pour une « démonologie moderne » où « les démons occupent les bus municipaux » et « des hôtels miteux »²¹. Chandler dira au sujet d’Hammett dans *Le crime est un art simple* : « Hammett a redonné le crime à la classe de gens qui le commettent pour des raisons valables et non pas seulement pour fournir un cadavre »²². Avec le *Faucon maltais* en 1930, Hammett crée Sam Spade et avec lui le détective privé radical, qu’avait déjà ébauché Carrol Jon Daly. Suivront alors McCoy, Chandler ou encore MacDonald.

Le polar *hard boiled* a ainsi un souci réaliste permettant au roman criminel de se confronter à l’analyse sociale : « A travers le prisme de la violence criminelle, il parle des dérives de l’Occident, du devenir incontrôlé des sociétés industrielles, de leur désagrégation morale, de l’érosion de leurs institutions, de l’effondrement de leurs croyances – et de la solitude de l’homme, privé de repères dans un univers déserté par la justice et la vérité. »²³ L’intrigue policière n’est plus un simple jeu de déduction mais une quête de sens tournant autour du Mal, prenant en compte la vie quotidienne et les grands mythes de la société dans laquelle évoluent les personnages ; il s’agit de plonger les héros dans la réalité de leur temps. Hammett situe ainsi ses livres dans une époque de forte violence, celle de la guerre des gangs et de la prohibition. Chacun travaille sa ville, et ses couches de réel : Los Angeles pour Chandler et Ross MacDonald, San Francisco pour Hammett, Chicago pour Lattimer. Le *hard boiled* s’oppose à l’optimisme de rigueur que véhiculait la publicité naissante, comme le glamour hollywoodien et ses promesses esthétiques. La violence y est très présente, à la fois représentative d’un pays en crise mais aussi d’une subversion face à la censure qui sévit de

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹ Geoffrey O’Brien, *Hard boiled USA : histoire du roman noir américain*, Amiens, Encrage, coll. Travaux, 1989, p. 81.

²² *Ibid.*, p. 82.

²³ Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 3.

plus en plus, en témoigne l'interdiction des *EC Horror Comics* (bandes-dessinées d'horreur) dans les années 1950, ou encore le code Hays appliqué au cinéma, de 1934 jusqu'au milieu des années 1960. Dans son entreprise de déconstruction du discours ambiant, le *hard boiled* s'en prend également à l'*American Way of Life*, retient le *crash* de Wall Street, le maccarthysme qui a divisé l'Amérique, et la guerre du Vietnam qui a sacrifié sa jeunesse. Il dégonfle le patriotisme aveugle et appelle à se méfier de la langue de bois des politiciens, des hommes de loi, tel un Céline se moquant du « *blabla* » de la propagande d'après-guerre. Le *hard boiled* pourtant ne se limite pas à retranscrire le réel, mais a aussi la volonté de transgresser les normes. Avec Hammett, on entre dans le « *less is more* » où il s'agit d'écrire simple, de ne pas se priver du langage familier, d'aller directement à l'essentiel, avec du rythme dans la phrase et de la concision. Il crée ainsi une « dimension physique et un sentiment d'urgence »²⁴, portés par « des scènes de violence aveugle, donnant à voir un monde illogique, opaque, qui n'a pas été arrangé par le regard rétrospectif du narrateur »²⁵. Cette écriture étant décrite comme « centrée sur les verbes, non les adjectifs ni les adverbes, ni même les noms »²⁶.

Quant au héros, celui-ci prend de nombreuses formes, toujours en se radicalisant. Chez Hammett, nous avons donc un dur à cuire. Chez Chandler, le détective Phillip Marlowe, perdu dans ses monologues intérieurs, ne cherchant pas tant à faire le bien qu'à se tenir à son seul code de conduite. Chez Cain, les héros voient leur destin se sceller rapidement : « concurrence et trahison y sont universelles, débordant le milieu des gangsters »²⁷, mais, comme hypnotisés, ils ne s'opposent pas à l'engrenage dans lequel ils se retrouvent pris, tel le courtier d'assurance dans *Assurance sur la mort*. Tous ces héros sont sans cesse parcourus par un sentiment d'insatisfaction permanent qui contraste avec le cynisme et la dureté de l'écriture. Le détective, à l'image de Marlowe, est effrayé par le sexe, auquel il est comme face à un mur, la femme étant toujours fatale, il compense avec l'alcool et les cigarettes, qui sont moins une activité visant au plaisir qu'une attitude quasi-religieuse de contemplation du néant (la drogue va aux « méchants », et les « faibles » ne tiennent pas l'alcool²⁸). Le *hard boiled* va ensuite devenir conscient de lui-même avec sa seconde génération, celle de 1940, et va se radicaliser tout en s'approfondissant. Et, au vue de cette mutation, qui certes ne modifiera pas l'ADN du genre mais en épaissira les tissus, le terme de « roman noir » prendra alors le relais

²⁴ Geoffrey O'Brien, *op. cit.*, p. 84.

²⁵ Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 75.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 74.

²⁸ Geoffrey O'Brien, *op. cit.*, p. 128.

sur l'appellation de « *hard boiled* », le *hard boiled* allant de pair avec le détective dur à cuire, figure que le roman noir présentera sous un jour plus contrasté, le délaissant à l'occasion pour proposer des enquêteurs journalistes, avocats, médecins légistes, ou simplement féminins.

En 1945, la moitié des *paperbacks* vendus étaient des polars, en 1950 leur part ne sera que de 26%, en 1955 de 13%²⁹. Engendrés par une industrie culturelle de masse, ces modes de publications ont opéré une « standardisation des schémas narratifs, en privilégiant d'abord la nouvelle (pour les magazines *pulp*) puis le roman (pour les *paperbacks*) »³⁰, romans qui souvent seront des nouvelles mises bout à bout : *Red Harvest* pour Hammett en 1929, *Fast One* pour Paul Cain en 1933. En somme, il y a un désintérêt pour le genre, ce qui a eu pour résultat d'accentuer chez ses auteurs leur radicalité, on ne fait plus du polar noir par mode mais par choix, par envie. Il y a une plus forte appétence pour la violence et le sexe, violence qui se retrouve dans le pays depuis les années 1950, notamment chez les jeunes qui défraient la chronique par leurs exactions et forment des bandes qui inspireront le cinéma américain par la suite : *Hell's kitchen*, *Dead end kids*, *Bowery boys*, mais également dans le constat des victimes de tueurs en série : de 1900 à 1949, elles se chiffraient entre 8 à 17 victimes par an, mais de 1950 à 1974 leur chiffre va fortement grimper avec 31 à 43 à victimes par an, pour arriver de 1975 à 1995 à 49 à 70 victimes par an³¹. Il y a d'un côté une montée de la violence (dont le point d'orgue seront les émeutes raciales des années 1970) et de l'autre, en réaction, l'arrivée du confort, de la consommation de masse, avec ses objets de désir, son plaisir rassurant, entre sexualité omniprésente et réussite financière. Mais la réelle innovation du roman noir des années 1940 à 1960 résidera dans son approche du récit littéraire. Chaque écrivain va s'approprier le genre pour retranscrire son style propre et fixer ses codes. L'arrivée des *paperbacks* (petits livres de poche à bas prix), via la société *Pocket Books* en 1939, qui deviendront ensuite *paper novels* (via la société *Gold Metal Originals*), achèvera la mue du polar noir en roman littéraire, roman reposant sur « une veine de réalisme dur et sordide »³², que l'on peut qualifier de behavioriste³³, souvent porté par « le délire paranoïaque ou la schizophrénie du personnage principal. »³⁴

²⁹ Geoffrey O'Brien, *op. cit.*, p. 135.

³⁰ Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 14.

³¹ Eric Hickey, *Serial Murderers and their Victims*, London, Wadsworth, 2002, cité in Laurent Montet, *Les Tueurs en série*, Paris, Poche, PUF, 2002, p. 41.

³² Geoffrey O'Brien, *op. cit.*, p. 22.

³³ Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 89 : « le polar behavioriste, qui décrit mécaniquement des marionnettes sans intériorité, tend vers un burlesque frénétique et sombre ».

³⁴ *Ibid.*, p. 89.

Spillane va être le chef de file de cette affirmation avec son héros alcoolique Mike Hammer, au comportement dépressif, à la limite du nihilisme, que l'on retrouve très fortement dans la prose de McCoy ou Fearing. Williams lui va créer des personnages plus sensibles³⁵ à qui il fait parcourir le monde rural de la côte Ouest³⁶... Thompson, dont le premier roman est paru en 1949, nous fait à son tour entrer dans la tête de ses personnages, pour plus d'introspection, de façon à ce que l'on ne sache jamais s'ils mentent ou non, avec toujours un doute persistant sur l'issue de l'histoire. Thompson qui, pour contrebalancer la perception de ses personnages, travaille un réel consistant³⁷, à la manière d'Ellroy avec Los Angeles. Ses héros commettent à leur tour des homicides, et derrière la violence physique se cache celle de l'époque. L'homme abordant de surcroît les tueurs comme « des monstres sans défense que l'on doit observer avec une sorte de respect primitif »³⁸. Suivront avec lui John Macdonald, écrivain au récit maîtrisé, sans visions ni paranoïa³⁹, où les personnages sont des êtres qui suivent le monde comme il va, sans volonté aucune, à la différence d'un Ross McDonald dont les héros étaient encore cultivés et moraux⁴⁰.

Le roman noir est devenu en soi spéculatif dans une Amérique considérée comme décadente. Pour dénoncer une situation, il faut se perdre dedans selon eux. Fuyant au début tout psychologisme pour ensuite ne s'attaquer qu'aux esprits malades, le roman noir répond à l'Amérique par un discours pessimiste mais également travaillé, qui veut exister en tant que langage littéraire. Mais quand O'Brien dit que « Thompson a peut-être voulu nous en dire plus que ce nous étions prêts à entendre »⁴¹, nous pourrions émettre une réserve en ce qui concerne Ellroy et Stevens... On ne peut plus parler de vague de roman noir à leur époque, désormais l'écrin est installé, et chacun peut y développer sa singularité. Stevens termine l'envolée du roman noir, il écrit entre les années 1960 et 1970, et Ellroy a repris le flambeau au début des années 1980. Et nous pourrions dire d'eux que justement, ils ont dit ce que tous étaient prêts à entendre. Le progrès des médias, l'injustice sociale, la violence, dévoilent une crise qui n'est plus secrète pour personne, de la Guerre froide au Watergate, les scandales égratignent les politiques, et le roman noir va être l'un des outils pour traduire ce malaise, entre dénonciation des crises, et fixation du néant pour seul horizon. O'Brien d'ailleurs

³⁵ Geoffrey O'Brien, *op. cit.*, p. 137 : « Même quand ses héros fuient avec une valise pleine d'argent volé, ils prennent le temps d'observer le coucher du soleil ».

³⁶ *Loc. cit.* : « Ils s'adaptent parfaitement au monde rural de Williams qui comprend la côte du golfe s'étendant de Galveston jusqu'à l'ouest de la Floride, en passant par l'arrière-pays, un paysage de bayous et de champs de coton, de petites villes étouffantes et de marais stagnants pullulant d'une violence latente. ».

³⁷ *Ibid.*, p. 141 : « Thompson se base sur l'authenticité des lieux et des relations économiques ».

³⁸ *Ibid.*, p. 145.

³⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 150 : « Chez lui, même les salauds ont tendance à être plus cultivés que la norme ».

⁴¹ *Loc. cit.*

termine ainsi son livre en Chandler : « Je regardais ma montre. Je regardais le mur. Je regardais le néant »⁴². A nous de voir maintenant quelles libertés ont pris Ellroy et Stevens avec le roman noir, et auxquels de ces codes ont-ils souscrit pour prolonger leur œuvre.

⁴² *Ibid.*, p. 160.

B. LES INNOVATIONS

Nous allons dès maintenant comparer les deux romans étudiés par rapport à la tradition du roman noir en commençant par présenter leurs auteurs.

James Ellroy est né le 4 mars 1948 à Los Angeles. Il publie son premier roman en 1981, *Brown's Requiem*, puis se fera connaître avec *Silent Terror*, avant d'atteindre la reconnaissance avec *Le Dahlia Noir*, publié en 1987. Il a réalisé trois longues séries de romans noirs surnommées *Trilogy Lloyd Hopkins*, *Trilogy Underworld USA*, et *L.A. Quartet*. Dans les événements marquants de sa vie qui seraient à relever, l'on doit citer sa jeunesse chaotique, où il vécut dans la rue durant une longue période, sombrant dans l'alcool, la drogue, et les petits larcins (ce qui développa chez lui un penchant pour le voyeurisme à force de s'introduire chez les gens pour cambrioler leurs maisons) ; et par ailleurs l'assassinat de sa mère le 22 juin 1958, dans lequel il se plongera avec *Ma part d'ombre*. Ellroy est un *maverick*, c'est-à-dire un esprit indépendant, Lasbleiz le rapprochant plus précisément de l'« anarchiste de droite »⁴³, avec une forte attirance pour la marginalité. Son livre *Silent Terror* fut publié en 1986, il est une commande (rédigé en 4 mois) sur les différents profils de tueurs en série, il deviendra plus tard une référence dans les écoles de formation de police.

Concernant Shane Stevens nous n'avons malheureusement que peu d'informations à son sujet, l'homme écrivant sous pseudonyme nous ne savons ce qu'il est devenu ni même quand il est précisément né, nous pouvons seulement dire qu'il a écrit cinq romans, de 1966, avec *Go Down Dead*, à 1985, avec *The Anvil Chorus*.

Nos deux auteurs ainsi fixés nous allons désormais tenter de voir quel rapport Shane Stevens et James Ellroy entretiennent-ils avec la tradition du roman noir, s'ils proposent une rupture ou, à l'inverse, restent en adéquation avec le genre.

Intéressons-nous d'abord au style particulier du roman noir, qu'on pourrait résumer ainsi : « à la suite de Hammett, les auteurs de la première génération expérimenteront eux aussi une écriture verbale, saccadée, *staccato* »⁴⁴, une écriture composée essentiellement par des « passages monosyllabiques », des « accumulations des verbes d'action » avec une

⁴³ Thomas Lasbleiz, « Ellroy, le président et vous », in *Petite mécanique de James Ellroy* (collectif), Paris, Editions L'Œil d'or, 1999, p. 106.

⁴⁴ Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 76.

« élimination presque totale de la conjonction ‘et’ », et un déséquilibre de la phrase qui « renvoie à celui d’un monde qui peut, à tout instant, basculer de l’ordre au chaos »⁴⁵.

A l’égard d’Ellroy, Lasbleiz constate qu’« à l’inverse des auteurs de littérature marchande du vingtième siècle, qui ont tenté de s’immiscer dans le champ de la ‘grande littérature’, James Ellroy n’a jamais voulu transcender le polar, que ce soit par une recherche stylistique (Dashiell Hammett) ou par une théorisation à outrance de son art (Chandler) »⁴⁶, si James Ellroy devait être pris selon une catégorie d’auteur ce serait selon la catégorie des auteurs « régénérant une tradition du roman marchand, dont le représentant le plus caractéristique reste Balzac »⁴⁷. Ellroy lui-même s’exprime ainsi sur son approche de la langue : « J’aimerais vulgariser la langue des fictions criminelles et des politiques du XX^e siècle, exposer cette langue sans dissimulation aucune, atteindre un point de dévoilement que même Dashiell Hammett n’a pas su atteindre »⁴⁸.

Dans *Un tueur sur la route*, Ellroy adopte un discours à la première personne où le *Je* se fait elliptique, comme quand Plunkett résume ses entraînements pour avoir un corps d’athlète, ou encore quand il passe rapidement sur son emprisonnement, mais peut également passer dans un registre introspectif où la prose s’étend. C’est la façon avec laquelle le personnage s’auto-analyse en permanence qui crée cette seconde facette du *Je*, comme un discours intérieur, un *Je* que l’on pourrait qualifier de clinique. Le ton est froid, sincère, et aux phases d’introspection répondent les passages écrits en italique de la voix dans la tête du héros, celle de Super Saigneur, entité créée par Plunkett dans sa schizophrénie qui le persuade sans cesse qu’il est un tueur. C’est alors la répétition qui est utilisée autour d’un dialogue intérieur perpétuel, pour traduire la violence avec laquelle elle prend l’ascendant sur sa conscience : « UTILISE TA CERVELLE UTILISE TA CERVELLE »⁴⁹ ou encore « NE LA LAISSE PAS NE LA LAISSE PAS NE LA LAISSE PAS NE LA LAISSE PAS »⁵⁰. Parfois, l’onomatopée sera utilisée comme quand défilent les « *Tick Tick Tick Tick Tick Tick* »⁵¹ présents tout au long du roman, compte à rebours que Plunkett égraine comme s’il se savait dans la construction d’un tout, avec son début et sa fin. Cette prose portée par un *Je* très hétérogène sera entrecoupée de séquences plus ordinaires et extérieures à la narration du tueur, comme le journal de Dusenberry ou la retranscription d’articles de presse, dans un style beaucoup plus classique pour coller plus fidèlement à son sujet. Également, dans un autre registre, Ellroy

⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁶ Thomas Lasbleiz, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸ « Le clown noir » in *Petite mécanique de James Ellroy*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁹ James Ellroy, *Un tueur sur la route*, trad. par F. Michalski, Paris, Rivages, coll. Rivages/Noir, 1991, p. 128.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁵¹ James Ellroy, *Silent Terror*, New York, Avon, coll. Mystery, 1999, p. 198.

insère le parler populaire qui varie selon les milieux et les personnes, il décrit par exemple tout l'attirail du jargon des prison « *My year sentence was called a 'bullet' ; the mess-hall slang for Salisbury steak, hot dogs and breakfast jelly was, respectively, 'Gainesburgers', 'donkey dicks', and 'red death'* »⁵² et insère l'argot traditionnel dans les discussions avec « *fag* », « *cop* », ou « *daddy-o* »⁵³. L'auteur veut en somme un style qui va à l'essentiel et efface l'impression de récit, il doit être fidèle à sa situation et ne pas s'orner du lyrisme du vieux style anglais pour pouvoir retranscrire la modernité, en cela il se rapproche fortement de la pratique du roman noir traditionnel. Et c'est ce style qui donnera paradoxalement un charme au tueur, qui nous apparaîtra comme tel, sans que soit forcé chez lui ou sa noirceur ou sa fragilité, le tout créant une authenticité sur son parcours intérieur pour un rendu quasi-théâtral.

Shane Stevens quant à lui travaille en tableaux, alternant plusieurs récits enchevêtrés, allant de la carrière du procureur Stoner, aux recherches du professeur d'université Amos Finch, en passant les enquêtes du journaliste Adam Kenton, jusqu'à la vaine revanche du père d'une des victimes, George Little. Ces différents récits ont la particularité d'être liés à l'histoire chacun sous un angle différent, tout en ayant chacun leur propre cheminement et leur propre vie. Le sénateur n'intervient en rien dans la capture du tueur, le père voulant venger sa fille échoue fatalement, et des truands finissent assassinés dans des histoires allant au-delà de la traque de Bishop. Ce sont bien plusieurs énigmes que tisse Stevens, qui contrebalancent l'absence d'enquête à suspense en ce qui concerne Bishop, dont l'auteur nous tient toujours au courant des faits et gestes. Le style reste donc toujours le même étant écrit à la troisième personne, il colle à la réalité pour retranscrire le plus clairement cette polyphonie, et ne comporte donc pas les changements de tons d'un Ellroy ; à la place, ce sont des descriptions précises et pointilleuses qui alimenteront la prose. Par exemple, à l'inverse des quelques non-dits des scènes de meurtre chez Ellroy (Plunkett décrit le moment où il tue comme cela se passe dans son esprit, c'est-à-dire rapidement), Shane Stevens amène des descriptions beaucoup plus lentes, détaillées, et donc plus dures, comme pour le meurtre de Kit⁵⁴, ou celui de Lilian Brothers⁵⁵; et l'on pourrait parler, en l'opposant au *Je clinique ellroyen*, de prose chirurgicale chez Stevens. Le ton en est presque caustique par moments, comme quand Bishop rencontre une personne droguée sans comprendre ce qu'elle veut, ou

⁵² *Ibid.*, p. 63.

⁵³ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 339.

quand Stevens narre l'amour béat que lui portent certaines femmes avant qu'il ne les tue. Par moment, Stevens entre véritablement dans l'humour noir, comme lorsque Bishop est surnommé « l'homme qui aimait les femmes »⁵⁶ (au sens où il les « délivre de leur mal »), ou quand il s'exclame après avoir commencé sa boucherie dans l'hôtel de New York : « *with thirteen more floors below !* »⁵⁷

Le style de nos auteurs est donc plus réaliste, plus journalistique (dans la retranscription de l'époque chez Ellroy, dans la froideur chez Stevens), que le style général du roman policier, et, en ce qui concerne le roman noir même, s'il s'en rapproche, le fait qu'il ne s'autorise plus aucune sacralisation (comme celle du détective ou celle du tueur machiavélique), sans doute du fait qu'ils abordent l'un et l'autre un tueur en série, fait que nos deux auteurs s'en éloignent. La noirceur ou le lyrisme teintés de mélancolie ne peuvent accompagner un personnage qui tue sans raison et à tout de bout de champ, en prenant la voie d'être réaliste et honnête avec leur lecteur, nos deux auteurs dépouillent une prose qui s'éloigne alors en partie du roman noir, et paradoxalement, s'en retrouve encore plus noire.

Par ailleurs, le roman noir n'est pas qu'un style d'écriture, il se compose de thèmes, de figures et de codes redondants dont il s'agit d'analyser le retour ou l'abandon dans nos deux œuvres.

L'univers du roman noir est toujours corrompu, et pour traduire la modernité et rassembler le plus de caractères représentatifs de cette corruption, les auteurs ont souvent eu recours au monde urbain.

Chez Ellroy, la corruption n'est pas le sujet principal, elle n'est pas souvent abordée, il y a certes l'image d'une police boiteuse avec l'oncle Walt Borchard, policier bouffi déblatérant sans cesse une « philosophie de café du commerce »⁵⁸, mais rien d'absolument significatif. Le fait que Ross Anderson soit un inspecteur de police, tout en étant le « Scieur du Wisconsin » en parallèle, ne souligne pas tant une corruption généralisée du corps policier que la ruse animale avec laquelle le *serial killer* trompe son monde. Alors que c'est un thème récurrent dans ses autres livres, Ellroy ici ne fait que l'effleurer, notamment par l'industrie du sexe et Hollywood qui pervertissent (et corrompent) la société américaine. Sur ce premier point donc, il se sépare de l'un des thèmes chers au roman noir. Mais l'univers urbain d'*Un tueur sur la route* reste en revanche fouillé.

⁵⁶ Shane Stevens, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 728.

⁵⁷ Shane Stevens, *By Reason of Insanity*, Chicago Review Press, coll. Rediscovered Classics, 2007, p. 498.

⁵⁸ James Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 35.

Ellroy par exemple débute son roman par une digression sur Los Angeles où il nous explique qu'elle est toujours montrée comme la ville du cinéma et des palmiers, « où fusionnent le kitsch désespéré, l'illusion violente, et les folies religieuses les plus variées »⁵⁹ mais qu'artistes et guides touristiques (les deux cités dans la même phrase étant mis au même niveau) ratent les petits quartiers, les lieux du quotidien, toujours trouvés inintéressants. Ces lieux, le livre va alors se charger de les explorer pour en ressortir l'inanité : habitations fantômes où vivent des solitaires près d'Hollywood, havres de paix pour familles idéales dans les petites villes conservatrices, autant de lieux isolés qui servent de terrains de jeux pour le tueur, « ce terrain de chasse et de manœuvres de ma jeunesse »⁶⁰ dit le tueur en parlant de la banlieue d'Hollywood, s'ouvre à lui « dans sa plénitude »⁶¹. Cette description est symptomatique de l'approche que va faire Ellroy de l'urbain, la ville, ici Los Angeles, mais aussi San Francisco, où il commet son premier meurtre, est toujours visitée par le « bas », d'une approche qui ne veut pas dire par les bas-fonds mais par les lieux perdus, les lieux entre-deux, « *middle-class* », des lieux de vie ordinaires où les gens pensent être le plus en sécurité, et redeviennent donc plus crédules et plus exposés. Cette banlieue est ouverte sur l'isolement, comme Evanston, ville « prospère, plus ou moins faubourg de Chicago »⁶² ou encore Sharon⁶³, Plunkett peut alors y errer, y cambrioler, y assassiner. C'est cette vision de l'espace urbain qui s'oppose au Chicago infesté de délinquance ou au Los Angeles corrompu du roman noir. Nous sommes ici dans l'univers pavillonnaire, donnant cette impression d'un Mal sournois qui frappe la société non pas au cœur, mais par ses recoins prospères et calmes. En cela, en plus d'être hors de la tradition du roman noir, Ellroy est très différent de Stevens.

Car, bien que les deux auteurs fassent voyager leur héros et parcourir les Etats-Unis, Bishop, à l'opposé de Plunkett s'installe dans les grandes métropoles (Las Vegas, Phoenix, El Paso, Chicago, New York) pour se fondre dans la masse et y trouver l'anonymat. De plus, le fait que l'on suive des inspecteurs (Oates et Spanner), un professeur d'une grande université (le professeur Berkeley), un journaliste réputé, et un sénateur, amènent une vision par « en haut » de l'Amérique, beaucoup plus globale que chez Ellroy, et donc plus proche de la tradition du roman noir. Stevens nous fait observer les plus hautes instances du pouvoir aux USA, qui se révèlent toutes plus corrompues les unes que les autres : les journalistes et le

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁰ *Loc. cit.*

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² *Ibid.*, p. 233.

⁶³ *Ibid.*, p. 260 : « Sharon était une ébauche grossière de ville, à la population essentiellement russo-polonaise, au style de vie digne d'un beuglant. ».

procureur trempent dans les mêmes trafics d'argent, les actions de la Western Holding Company, le professeur de Berkeley fait de Bishop sa créature, son spécimen rare, et renâcle un long moment à informer la police de ses découvertes ; quant aux policiers, ils s'allient avec la pègre pour attraper Bishop. On est ici dans la Ville, corrompue et « maléfique ».

La violence traditionnelle du roman noir se retrouve quant à elle dans les deux romans. Chez Ellroy, elle est moins chirurgicale et jusqu'au-boutiste que chez Stevens. On retrouve bien la description de quelques meurtres, celui du couple Jill et Stevens⁶⁴, ou des jumeaux Kurzinski⁶⁵, mais d'autres sont tus et seulement relayés dans les journaux. Les meurtres sont souvent annoncés par les coupures de presse, prolepses qui débute les parties, comme pour la cinquième partie du roman « La foudre se disperse »⁶⁶ qui ne contient que des articles titrant sur les meurtres que Plunkett fera à la sixième partie. Le meurtre est montré de façon froide avec le minimum de détails, comme lorsque Plunkett tue l'homosexuel Russel Maddox Luxxlor, « *I stuck the barrel in and pulled the trigger. His pitch backward almost wrenched the gun from my hand, but I managed to hold on* »⁶⁷. La violence est très présente sans être sadique chez Ellroy, de plus elle est aussi d'ordre psychologique, les indications que donnent Super Saigneur, les visions qu'il a étant enfant, où il découpe des corps dans son imagination, ses cauchemars, son désir d'émasculatation, diversifient la violence en abordant la maladie mentale.

Chez Stevens, nous avons les mêmes caractéristiques, à ceci près que l'auteur va plus en détail dans ses descriptions, et que son attention à résumer la vie des victimes avant leur mort amène un tragique aggravant la violence des meurtres. Le sexe, qui va toujours de pair avec la violence, est par ailleurs approché de la même façon par les deux auteurs. Il n'est ici que violence, pulsion, ne satisfait jamais les deux tueurs sauf lorsqu'il se termine par la mort du partenaire, toujours singularisé par une pratique qui devient une boucle (et enlève donc toute humanité à l'acte sexuel), la fellation chez Bishop, l'amour homosexuel chez Plunkett. Et le monde dans lequel évoluent les deux tueurs semble quant à lui rongé par le sexe. Chez Ellroy, c'est l'exhibition de la société américaine qui, opposée à un puritanisme hypocrite, crée un voyeurisme malsain, voyeurisme puis pulsions meurtrières qui s'installent chez le héros ; coincé de son côté dans son obsession de la pureté corporelle, prenant au premier degré les canons de beauté fixés par les magazines et les salles de musculation.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 201-223.

⁶⁷ Shane Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.*, p. 183.

Chez Stevens, le sexe est vécu comme une souffrance par les femmes, soit elles en sont frustrées, soit résignées. Chez les hommes, il est une pulsion sans morale aucune, Stoner n'hésitant pas à tromper sa femme qui pourtant l'aide depuis le début.

La violence et le sexe sont donc aussi présents que dans le roman noir, le sexe pour sa part y est même plus « libéré » sur ses thématiques, il n'est plus un obstacle au héros, comme il l'était pour le détective du *hard boiled*, car s'il est vécu au début comme une souffrance, il devient rapidement un défouloir. Car, la grande différence avec le roman noir type, c'est la disparition du duo sexuel enquêteur et la femme forte, hérité du *hard boiled*. La femme, fatale ou forte, est complètement absente, voire la femme même. La femme est une victime, une proie, un arrière-plan chez Ellroy. Chez Stevens, les portraits de femme sont un révélateur de la condition féminine, nombre d'entre elles ont été violées durant leur jeunesse, certaines sont alcooliques, d'autres désespérées, d'autres vainement animales (tel la secrétaire de Lavery)... Dans la réalité que veut retranscrire Stevens, la femme fatale n'existe pas car elle ne peut exister. Au sortir de sa jeunesse, la violence de la société l'a déjà totalement épuisée, elle n'est qu'un corps errant et toujours potentiellement en danger. Chez Ellroy, elle reste en toile de fond, souvent *beatnik* un peu candide, bien dans son temps. La seule femme « fatale » que croisent les deux tueurs dans leur vie, c'est leur mère, au sens qu'elles sont en grande partie à l'origine du mal qui est en eux, devenant également leur premier meurtre respectif.

L'inspecteur quant à lui est quasiment absent, Dusenberry chez Ellroy, ou Spanner chez Stevens, n'apparaissent qu'occasionnellement. Ils sont mélancoliques, épuisés, mais peu téméraires. L'inspecteur Oates est vociférant mais inoffensif, Spanner est antisocial, et Dusenberry finit par se suicider. Le reporter Kenton, lui, endosse l'action et l'enquête chez Stevens, mais on retrouve en lui plus le détective de roman policier que l'inspecteur du roman noir. Avec cette figure tronquée en même temps que celle de la femme « noir », c'est le virilisme traditionnel du *hard boiled* et l'homme combattif en quête de rédemption du roman noir qui s'estompent l'un et l'autre, Benoît Tadié disait du genre qu'il était porté par une « psychologie virile »⁶⁸, aspect que nos deux auteurs se chargent d'enterrer.

Ellroy par ailleurs fait une violente critique de la virilité hypertrophiée via son tueur qui, tout en prenant soin de son corps, ne supporte pas qu'on parle de lui comme d'un « gay » (il s'acharne fortement sur un prisonnier pour cela lors de son passage en prison, ou montre encore de l'animosité quand Luxxlor utilise ce terme à son encontre « le second 'gay' me mit en colère »⁶⁹), Dusenberry le rejoignant au moins sur ce penchant-là en le provoquant sur son

⁶⁸ Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁹ James Ellroy, *Un tueur sur la route*, *op. cit.*, p. 243.

amour avec Ross Anderson « et tu l'aimais, hein, enfoiré ? »⁷⁰. Chez Stevens, Oates, qui joue le rôle du policier viril et hargneux, en oublie de réfléchir et passe complètement à côté de son enquête, Stoner lui, en homme fasciné par le pouvoir et les femmes, se fera avoir par sa maîtresse comme un enfant. La virilité, rapportée à sa figure classique de l'enquêteur dans le roman noir, est vue comme une obsession prenant le pas sur le discernement, comme une vanité incompatible avec un esprit sage. Plus encore, quand on parvient à être viril tel Plunkett se sculptant un corps parfait, cette facette est remise en doute constamment par les aléas du désir et la complexité inhérente au monde (et c'est d'autant plus le cas lorsqu'on le fouille, qu'on le visite, qu'on y voyage comme le fait notre tueur).

Réinterprétation du virilisme, radicalisation du style, de la violence, dépréciation du sexe, tous les repères du roman noir sont réinterprétés, quand ils sont jugés encore utiles, fiables, autrement ils sont abandonnés. Aussi un dernier point reste, créant une véritable cassure, du moins avec ce qu'avait pris le roman noir au roman policier, c'est-à-dire l'enquête, quasi-inexistante chez Stevens et Ellroy. *Un tueur sur la route* commence par cette phrase : « Le sextueur capturé !!! »⁷¹, s'ensuit un rapport nous livrant toute l'arrestation de Plunkett. Quant à *Au-delà du Mal*, le fait que nous suivions le tueur du début à la fin amène un autre aspect à l'enquête que mène Kenton. Nous savons, nous lecteurs, où Bishop a enterré tel corps, comment il s'est déguisé, où il se trouve, ainsi, l'enquête perd son but d'élucidation. Elle véhicule dès lors le sentiment digne d'une tragédie, les enquêteurs semblant pris dans la fatalité, à se tromper, devant notre regard presque amusé, à se démener dans le vide, toujours doublés par le tueur et son coup d'avance (l'image du jeu d'échec, via le surnom « *Chess man* » que se donne le tueur, revenant sans cesse). Un suspense se met en place quand Kenton doit attraper Plunkett avant que celui-ci ne se rende à l'hôtel, mais nous restons tout de même dans la course poursuite, non dans le roman à énigme. Ces dernières remarques font basculer nos deux romans vers plusieurs genres : le roman social, le roman d'action, le thriller, voire le roman naturaliste, tout en restant dans la continuité du roman noir, dont ils critiquent, remanient les caractéristiques.

Ainsi, sans l'enquête, nos deux romans noirs donnent l'impression de ne plus regarder vers l'héritage du roman policier, mais plutôt vers le futur de leur genre, posant la question de la capacité du roman noir à regarder en face les années 1960-1970, leur présent.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 336.

⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

CHAPITRE II. LE POLAR COREN COMME POLAR CINEMATOGRAPHIQUE

A. *MEMORIES OF MURDER*, POLAR RURAL

Bong Joon-ho, né en 1969, a été nourri au cinéma d'horreur et aux séries B durant toute son enfance avant d'entrer à la KFAA, l'école de cinéma du pays. Il réalise son premier court métrage à l'âge de 26 ans, *White Man*, avec lequel il remporte le prix *Shin Young Youth Visual Art* du festival Nourri, avant de sortir en 2000 son premier long métrage, *Barking Dog*. Mais c'est avec *Memories of Murder* sorti trois ans plus tard qu'il va obtenir une renommée mondiale. Suivront *The Host*, que nous avons déjà présenté, *Mother*, qui est une critique sociale de la Corée sur fond d'enquête, et enfin *The Snowpiercer*, adapté de la BD française *Le Transperceneige* de Jacques Lob et Jean-Marc Rochette, qui analyse les constructions sociales humaines par l'allégorie d'un train devenu dernier espoir de l'Humanité (le film ayant été par ailleurs son premier réalisé à Hollywood, ce qui ne l'a pas empêché de connaître un fort succès critique). Comme Kim Jee-woon, Bong Joon-ho réalise des films influencés par le cinéma de genre (on retrouve dans ses œuvres le polar noir, le film de monstre, le thriller ou encore le film d'action), auquel il ajoute une forte critique sociale toujours secondée de passages chargés de grotesque. L'homme travaille la forme au moyen de mouvements de caméra complexes, de scènes d'action travaillées et de motifs graphiques récurrents, son cinéma restant ainsi plutôt technique. Mais, avant de passer à l'analyse de son film, nous allons présenter rapidement le cinéma sud-coréen dans sa globalité.

Le cinéma sud-coréen a longtemps été muselé par les régimes en place tout en ayant eu une importante production. De 1950 à 1953, la Corée du Sud et la Corée du Nord se sont affrontées lors d'une guerre fratricide qui était aussi par procuration celle des Nations Unies et de l'U.R.S.S. Paradoxalement, de la fin des affrontements jusqu'au milieu des années 1960, le cinéma coréen connaît son âge d'or, libéré de l'Empire japonais qui le muselait, et bénéficiant de la levée des impôts sur le cinéma et le théâtre⁷². Mais la pause sera de courte durée. En 1961, un coup d'état met au pouvoir Park Chung-hee, qui remettra une censure sur l'industrie cinématographique. A son arrivée au pouvoir, sous la pression des Etats-Unis, il décidera de faire des élections présidentielles dont il sortira vainqueur. Sous sa gouvernance, la Corée du Sud va connaître un boom économique, tournant qui ne sera pourtant pas synonyme d'avancées en matière de droits de l'homme. En 1970, Chung-hee place le pays

⁷² Adriano Apra, *op. cit.*, p. 44.

sous le régime totalitaire de Yusin, qui va promouvoir le sexe dans ses films mélodramatiques et par-là l'industrie de la prostitution, allant même jusqu'à baisser le coût de production des films pour remplir toujours plus les salles de cinéma⁷³, films qui ne sortiront qu'avec l'aval du gouvernement et selon la politique des 3S : *Screen, Sport, Sex*. A partir de là le cinéma sud-coréen ne sera en grande partie que promotionnel et faible esthétiquement. Quant au régime il perdura jusqu'à la fin des années 1980, persistant dans son totalitarisme dont le fait le plus marquant reste la répression de la révolte étudiante de Kwangju en 1980 qui fit des centaines de morts. C'est en 1987, avec les Révoltes de Juin, qu'une transition démocratique sera opérée avec No Taeu en 1988. La démocratie comme nous l'entendons dans sa forme la plus aboutie ne sera efficiente qu'en 1993 avec l'élection de Kim Yong-Sam, premier dirigeant issu du civil et non de l'armée. Le cinéma coréen, à partir de là, commence à rencontrer le succès mondial qu'on lui connaît.

Malgré toutes ces années d'invasion, de guerre et de répression, quelques cinéastes se démarquent au fil du temps. Par exemple durant l'âge d'or du cinéma des années 1950-1960, avec *La révolte des adolescents* de Kiyong (1959), ou *Yonson-gun* et *Une balle perdu* tous deux réalisés en 1961 par Sangok. Ces films amènent une conscience sociale et développent une réelle esthétique, même si « verbosité et sentimentalisme » alourdissent parfois l'ensemble⁷⁴. D'autres cinéastes se démarquent par la suite, mais, en soi, le cinéma sud-coréen n'a jamais eu de génération talentueuse à proprement parler jusqu'aux années 1990. Dans les années 1970, malgré le boom économique, le pays produit un cinéma effacé, dont seul Kwont'aek, dont le thème principal est la recherche d'une identité nationale, sortira du lot ; il sera primé à Venise en 1986 pour *La mère porteuse*.

Une nouvelle vague sera alors annoncée dans les années 1980 par plusieurs critiques occidentaux, avant que ceux-ci ne déchantent⁷⁵. Cette génération a vécu plutôt oisivement, issue du second baby-boom d'après-guerre, bercée par la culture TV et non le cinéma (dont la production avait été ralentie par le gouvernement au profit de la TV⁷⁶), il lui manquera une culture cinématographique et un regard extérieur sur le monde, les films étrangers y étaient limités à 20 à 30 par an⁷⁷. De plus, l'éducation trop déficiente, nommée « éducation par

⁷³ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁵ Kang Hansup, « La nouvelle vague coréenne », in Adriano Apra, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 84 : « Le cinéma coréen en tant que mass media a atteint son point culminant à la fin des années 1960. La production totale atteignait 250 films par an et chaque citoyen allait en moyenne 6 à 7 fois par an au cinéma. A cause de la très rapide industrialisation et de la diffusion régulière des téléviseurs (au moins un téléviseur par famille), le nombre de films produits annuellement chuta à 80 ».

⁷⁷ *Ibid.*, p. 81.

interjection »⁷⁸, n'a pas favorisé l'esprit critique chez cette génération (l'éducation n'était par ailleurs pas faite pour cela, venant d'un régime autoritaire). Le modèle occidental promu par les Etats-Unis au travers des régimes dictatoriaux qui se sont succédés créera un « avenir virtuel »⁷⁹ chez les coréens, duquel naitra une opposition entre cinéma et réalité, entre « stabilité du spectacle économique libéral » dans les salles obscures, et « quotidien extrêmement changeant » dans la réalité⁸⁰. Ces cinéastes produiront des films historiques sur la dynastie Yi, l'invasion japonaise, la guerre de Corée, mais surtout, et en quantité, des mélodrames. Issu du Nouveau Théâtre du début du xx^e siècle, le mélodrame coréen doit atteindre l'émotion commune, le Han, via un sujet sensible qui doit faire pleurer. Il sera omniprésent des années 1970 à 1980, on parle alors de « ciné-contes », juste illustratifs et pleins de clichés psychologiques, se déclinant en trois types : le mélodrame familial, le mélodrame romantique, et le mélodrame de femmes. C'est sans doute cette veine hypersensible qui amènera les cinéastes comme Bong Joon-ho et Kim Jee-woon à produire à l'écran plus de violence et d'injustice que de raison, à vouloir ainsi heurter leur public, en modifiant cependant la manière et le fond. On pourrait également citer Park Chan-wook, et sa trilogie autour de la vengeance aux accents tragiques et à l'esthétique très baroque (*Sympathy for Mister Vengeance*, *Old boy*, et *Lady Vengeance*).

La véritable nouvelle vague sud-coréenne apparaît au milieu des années 1990⁸¹, on pourrait à son sujet parler de double-vague : d'un côté le cinéma « auteursant », avec Hong Sang-soo, Kim Ki-duk, Im Kwon-taek, Lee Chang-dong (tous primés plusieurs fois), et de l'autre un cinéma que nous dirons plus généré, avec Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Kim Jee-woon, et Na Hong-jin. Un cinéma versatile, qui n'est jamais sans fond, toujours très critique, et par ailleurs très travaillé techniquement, au point qu'Hollywood fasse désormais appel aux services de ces réalisateurs : Bong Joon-ho en 2013 avec *Le Transperceneige*, Kim Jee-woon en 2013 avec *Le dernier rempart*, et Park Chan-wook en 2012 avec *Stoker*. Une nouvelle vague qui a été reconnue par la critique sur le long terme, avec des récompenses allant de Cannes (*Old Boy*, *The Chaser*) aux autres festivals (Cognac, San Sebastian, Tokyo pour *Memories of Murder*, Beauville pour *A bittersweet life*, Bruxelles pour *I saw the Devil*).

Cette nouvelle vague sud-coréenne, Bong Joon-ho est un des premiers à y prendre part avec son film *Memories of Murder* sorti en 2003. Sa trame est en grande partie inspirée des

⁷⁸ *Ibid.*, p. 81, Adriano Apra précise en note : « L'éducation qui est exclusivement centrée sur la mémorisation des leçons (N. d. T.) ».

⁷⁹ Antoine Coppola, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁸¹ Nathanaël Boutin-Drouard, *op. cit.*, : « La Nouvelle Vague a débuté en 1998 et j'ai débuté au même moment. ».

meurtres en série qui ont eu lieu dans Hwaseong, une ville de la côte ouest du pays. L'histoire de ces meurtres a commencé le 15 septembre 1986, date à laquelle on a retrouvé dans une rizière le corps d'une jeune femme violée et étranglée, ligotée avec ses propres sous-vêtements. Il y eut en tout dix femmes tuées ainsi, en l'espace de quatre ans et l'ensemble, chose assez rare, dans un rayon de deux kilomètres. Plusieurs témoins et suspects furent passés en revue, mais le tueur ne fut jamais trouvé, en partie à cause des problèmes de coordination entre polices de province et de Séoul, comme le retranscrit le film, et le manque de moyens pour l'investigation.

Bong Joon-ho a vraisemblablement choisi cette enquête pour deux raisons : tout d'abord pour s'inscrire dans un fait réel et questionner la situation du pays à cette époque, et ensuite pour former dans sa diégèse un duo que tout oppose et qui alimentera la tension du film. Et ces deux éléments ont en commun le thème de la campagne. Le réalisateur qualifiant lui-même son film de « polar rural »⁸², il veut analyser le pays non via un Séoul passé, mais via la province de la fin des années 1980, et ce n'est pas tant le détective issu des campagnes qui doit s'adapter à la ville (comme souvent au cinéma) mais bien le détective Seo Tae-yoon, envoyé par Séoul, qui va devoir composer avec cet environnement.

Le monde rural, et son opposition à l'urbain, est une des redondances du cinéma sud-coréen. Adriano Apra décrit ainsi les caractéristiques de chacun des deux univers dans ce cinéma : la ville est inhumanité, conformisme, contrainte, discontinuité, valeurs dominantes, égoïsme, succès personnel⁸³, quand le rural est humanité, absence de formalisme, continuité⁸⁴. Après la libération du Japon en 1945, la Corée subit une dislocation sociétale de grande envergure, son développement échappant à son propre contrôle. L'urbanisation et l'industrialisation ont diversifié les classes sociales et les activités économiques, augmentant l'hétérogénéité et l'antipathie entre les classes. Rupture horizontale, celle des classes, des religions, des générations, et verticale, celle des valeurs traditionnelles, en partie dues à l'occidentalisation du pays qui créa une crise d'identité chez les sud-coréens (dont la réaffirmation sera travaillée dans le chapitre « Chronique nationale »).

Au cinéma, cela se traduit par une forte opposition entre campagne et ville, où la périphérie n'est montrée que comme lieu de main d'œuvre et de produits bons marché⁸⁵, qui se remplit

⁸² Précision qu'il fait dans l'interview que contient le DVD « *Memories of Murder* – Edition collector » sorti en 2007.

⁸³ Kim Chisok, « Les principaux thèmes », in Adriano Apra, *op.cit.*, p. 107.

⁸⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 108 : « Les films sur la banlieue et les quartiers pauvres traitent de la vie, du rêve et du désespoir des marginalisés de la vie urbaine. [...] Pourtant, il est difficile de trouver des films qui parlent sérieusement de la réalité rurale. ».

peu à peu, et la campagne comme lieu de ressourcement⁸⁶. Les thèmes du quotidien, de l'écologie, mais aussi du sort de la vieillesse en campagne comme en ville⁸⁷ sont travaillés tour à tour.

Memories of Murder reproduit-il ces schémas-là ? Pas exactement. Il délaisse tout d'abord la ville, même s'il en personnalise le modernisme par l'agent Seo Tae-yoon. Ce dernier, par son analyse fine, sa morale qui l'oppose à la bestialité de ses collègues (comme lors des scènes de torture), et son rationalisme, contraste avec les croyances « arriérées » de Park Doo-man dans le chamanisme et la préscience. Surtout, c'est en faisant le constat de la situation sociale et économique en campagne que Bong Joon-ho se défait des codes du cinéma sud-coréen sur ce sujet-là. La question de la main d'œuvre capitalisée est abordée de façon quasi-théâtrale. Le seul endroit dynamique dans cette campagne est la carrière de granit qui termine la course-poursuite nocturne. Cette carrière, qui bénéficie d'un éclairage aussi fort que le jour, où les couleurs chaudes ont été effacées pour un noir et blanc agressif, prend la tournure irréaliste d'un huis-clos à ciel ouvert, avec ses travailleurs aux traits marqués, aux visages grotesques, quand ils n'ont pas tout simplement un masque sur la figure. Parler d'enfer serait peut-être poussif, mais l'idée d'une prison entre deux mondes paraît plus juste. Les habitants des campagnes perdent leur individualité dans ce lieu, ils ne sont que de la main-d'œuvre impersonnelle, contrastant avec le grotesque vivace (les bagarres, l'alcool) et la diversité des caractères (les policiers fantasques, les guérisseuses, l'enfant trisomique) qui leur sont attribués durant tout le film. Ce chantier de nuit illustre un quotidien invisible car déplacé loin du village, loin du jour, dans la nuit, une réalité parallèle et irrationnelle, qui, comme ils creusent la roche, va peu à peu creuser dans le quotidien des villageois. C'est une réalité qui gagne donc à être cachée pour pouvoir grandir en silence, et que le cinéaste s'efforce de dénoncer. Le village parcouru juste avant pendant la course-poursuite est quant à lui délabré, délaissé, et de ce fait révélateur de ce que la carrière opère : elle aspire en la redirigeant vers elle la vitalité des habitants, qui en délaissent ses lieux de vie.

Bong Joon-Ho brise ici les codes de représentation de la ruralité, en brisant la continuité qui lui est normalement due en opposition au monde urbain, et en annulant le rural-même qui ici devient quasi-périphérie urbaine. Quand le film s'ouvre, l'on a une succession d'images rassurantes, avec des couleurs chaudes, une lumière chaleureuse, un thème au piano apaisant, en somme une vision idyllique de la campagne (dont les strates sociales, la jeunesse, le

⁸⁶ *Loc. cit.*, : « l'espace rural est présenté dans des films débordant d'une sensibilité pure propre à la campagne et des films édifiants qui proposent un avenir plein d'espérance. ».

⁸⁷ *Loc. cit.*, : « la piété filiale est si importante pour les Coréens qu'on a appelé la Corée la 'Terre de l'Est où l'on pratique les rites' ».

travailleur, le chef du village qu'incarne le policier, sont réunis par un même tracteur), une ambiance que la défunte ébranle d'un coup. La sauterelle qu'attrapait l'enfant au début apparaît alors au premier plan, perchée sur le corps inerte cachée dans le caniveau. L'innocence est brisée, la sérénité du lieu avec, mais qui plus est, en débutant son film ainsi, Bong Joon-ho annonce qu'il s'agira de débusquer, de se baisser pour fouiller dans les recoins, de remuer le réel pour mettre au jour ce qui s'y cache. Le réalisateur semble plus adhérer au constat de la réalité historique et économique, plutôt qu'au lyrisme pastorale. Cela en vue d'une critique sociale et sociétale certes, mais également, comme affirmation de sa vision de la ruralité.

Car au fond, le film ne travaille pas les motivations du tueur, ni son profil, ni son passé. Il travaille le rapport des enquêteurs à eux-mêmes et à l'endroit. La ruralité est ce rapport.

La campagne est vue avant tout comme un territoire en crise. Aux meurtres du tueur répond l'épouvantail posé par les villageois (symbole par excellence du milieu rural), vaine dissuasion qui sonne comme un aveu d'échec de la part de la communauté. Il révèle que des deux, c'est la population qui est la plus apeurée et démunie. Car la ruralité de ce polar passe tout d'abord par la population qui l'habite, qui la ressent, et celle-ci est pour le moins en crise. Les habitants des campagnes vivent dans des lieux délabrés et solitaires, comme la maison précaire de Park Doo-man ou celle de la seule victime rescapée du tueur, et la violence qui hante leur ville se retrouve chez ceux qui la régissent, dont la seule réponse aux protestations est la répression musclée. Séoul quant à elle n'est montrée que par bribes, et c'est en fait l'urbanité envahissant le monde rural, et le monde rural et son adaptation à l'urbanisme qui sont analysés par Bong Joon-ho. Si elle est en crise, c'est qu'elle est déliée. Et le fait qu'elle soit déliée la ramène au passé, la bloque dans le temps. Lorsque Cho Yong-koo (le second de Doo-man) demande à Park Doo-man s'il a couché avec des étudiantes quand il est allé à l'université, on sent chez lui une forme de frustration, tant face au désert sexuel qu'au manque d'infrastructures qui amèneraient du nouveau (et de nouvelles femmes). Non pas que ce soit une mentalité arriérée qui soit mise en évidence ici, mais plus un délaissement, un isolement dans un temps arrêté. Ce désert de la sexualité se retrouve ensuite chez le premier suspect appréhendé. L'homme, se masturbant devant des sous-vêtements féminins posés à même le sol, où la terre campagnarde endosse le rôle du corps féminin absent, et qui se révèle ensuite pauvre père de famille à la femme malade (encore une image de précarité), collectionnant les photos de femmes nues dans son taudis, exprime toute la détresse dans laquelle est emprise la sexualité en milieu rural. Et avec la sexualité, c'est bien le lien entre les personnes qui est

défait. Dans ce temps scellé, où la communauté est déliée, le chasseur qu'est le tueur peut se déplacer à sa guise. Cette aura d'un lieu hors du temps est travaillée graphiquement. Bong Joon-Ho a pris soin, ayant filmé aux quatre coins de la Corée, de trouver des lieux retranscrivant le mieux les années 1980 en campagne. Le travail des couleurs y participe encore plus. Car, faire un film comme *Saving Private Ryan* (1998) où le temps passé est traité différemment du temps présent, avec des couleurs ternes, cela se fait. Mais l'innovation de Bong Joon-ho est de ne pas lier cette différence de tonalité avec le ressort du souvenir, du retour en arrière, du *flashback*. L'homme a sciemment fait contraster le jaune solaire, rassurant, de la campagne coréenne, dans l'*opening* et le *ending*, avec le reste du film, travaillé selon le procédé du *pull*⁸⁸ sur le négatif et du *bleach bypass*⁸⁹, ce qui donne des couleurs grises et décolorées pour une ambiance passéiste ; de plus il a révélé n'avoir tourné que quand le soleil était caché, pour une ambiance froide et voilée. C'est le meurtre qui marque ce changement de tons et déclare le changement de lieu. Le début et la fin sont filmés au même endroit, au milieu d'un champ, sorte de zone neutre, dans laquelle règne une prospérité qui sonne moins fausse que regrettée, puis, le corps découvert, on pénètre dans la campagne et la ruralité. La teinte du film ne changera plus dès lors, et ce jusqu'au retour en zone neutre à la fin.

⁸⁸ Le *bleach bypass*, en français le traitement sans blanchiment, est une technique de laboratoire visant à sauter l'étape du blanchiment dans l'étape de développement du positif d'une pellicule en couleur. Ce traitement donnant un aspect métallique, une couleur argent, aux autres couleurs, qui de leur côté perdent en puissance.

⁸⁹ Le *pull* est une technique de laboratoire servant à baisser l'éclat des couleurs.



Le sentier où se trouve le premier corps, scène d'ouverture du film



Le sentier où se trouve le premier corps, scène d'inspection du lieu du crime

Cette notion de ruralité va passer également par ce qui est propre à ce lieu, sa géographie et son mode de vie. A l'aide de plans larges, Bong Joon-ho englobe les divers endroits et paysages, avec la profondeur de champ que peut offrir la campagne. Filmée sous la pluie, la nuit, le jour, dans le village ou entre les hautes herbes, la campagne est plus qu'une toile de fond ; il s'agit de la pénétrer pour débusquer une maison (celle de la seule victime rescapée), un cadavre, un indice. Et elle va devenir, à travers ses habitants, le véritable obstacle des enquêteurs : le chamanisme des campagnes (depuis longtemps chassé des villes, la vision du chamanisme dans les films des années 1970 en témoigne, le chaman est toujours vu comme l'ennemi) brouille l'esprit de Doo-man, la pluie empêche les enquêteurs de repérer le tueur, la végétation efface les traces, l'amateurisme de la station de radio campagnarde fait échouer leur meilleure piste. Au final la ruralité est autant un contexte particulier qu'un opposant à l'enquête. Le tueur vit près d'eux, il tue dans un rayon de seulement deux kilomètres, ils ont compris son mode de fonctionnement, mais il reste introuvable. Plus encore, le plan séquence de la première scène de crime en est la synthétisation.

Après une séquence en plans descriptifs, montrant le quotidien du commissariat (montré comme lieu d'amateurisme), le film nous amène sur la scène du crime. A partir de là la caméra ne coupera plus et fera deux fois le même passage. Dans cette séquence, Doo-man entoure la trace de pas du tueur d'un simple cercle dans la boue à l'aide d'une branche, trace qui dans la même séquence, lors du second passage de la caméra, est effacée par le passage d'un tracteur. De son supérieur, puis son adjoint, glissant et tombant ridiculement dans le fossé, aux nombreux badauds gravitant autour de la scène du meurtre, avec une absence de cordon de sécurité, soulignée par les passages au premier plan d'enfants se courant après, la scène du crime est mise à mal par son environnement, elle n'aboutira à rien, et se teinte en même temps d'un ton burlesque, créant un fort contraste avec la situation. Une originalité qui prend à rebours la tradition du polar. Car, par ailleurs, Bong Joon-ho a déclaré que son film devait s'opposer à la « classe » et à la tension d'un *Seven* (1995), pour une ambiance dite « tracteur pourri »⁹⁰. Son film prend volontairement une dimension plus rustique et, à y regarder de plus près, reprend certains thèmes de *Seven* pour les traiter avec ironie. On peut par exemple comparer cette scène à la première scène de crime de *Seven* où l'ambiance est grave, seule la lumière des torches éclaire dans le noir un appartement en taudis, où méthodiquement Morgan Freeman inspecte le corps avec un Brad Pitt en fond pris de nausées. Bong Joon-ho y oppose un paysan roulant sur la seule empreinte de pas, dans une ambiance de foire. *Seven*, avec son thème religieux, amène une esthétique clairement baroque, mystique, notamment

⁹⁰ « *Memories of Murder* – Edition collector », *op. cit.*

lorsque Morgan Freeman se perd dans la bibliothèque en lisant la *Divine Comédie* de Dante au son de la *Suite No. 3 en ré majeur* de Jean-Sébastien Bach. En face, Doo-man se rend chez un chaman et Seo Tae-yoon doit travailler dans un commissariat vétuste, avec des collègues qui n'hésitent pas à prendre la pose face aux journalistes, plus fantasques que dans *Seven*. Brad Pitt et Morgan Freeman sont sanctifiés, Brad Pitt tient le rôle du jeune chien fou, et Morgan Freeman celui du vieux sage toujours en proie au doute, couple classique du jeune apprenti et du maître qui doit veiller sur lui. A l'inverse, Bong Joon-ho oppose un policier sérieux et silencieux, peu enclin à tisser des liens avec son homologue, et Doo-man, quasi-clownesque, amateur et superstitieux (au lieu d'un Morgan Freeman croyant en une quête de sens qui le dépasserait).

Et avec cette ironie, le réalisateur opère plusieurs changements. Tout d'abord il se démarque du cinéma américain en refusant de singer son côté grandiloquent qui dénoterait avec la Corée du Sud. De plus il oppose un milieu pauvre, des lieux délaissés, des personnages singuliers, au modèle du polar en général, dont *Seven* a influencé l'esthétique, et crée ainsi un contre-modèle par ailleurs tout aussi réfléchi... Car opter pour ce dépouillement permet au réalisateur de renforcer le réalisme de son enquête. Là où la pluie incessante de *Seven* nous rappelle le Déluge, chez Bong Joon-ho, elle est un simple fait météorologique avec lequel il faut composer, elle est une gêne de plus étant donné que le tueur ne tue que les jours de pluie. Quand dans *Seven* le commissaire général fait son plan sur Theodore Allen (un des suspects), toute une escouade d'hommes surarmés lui enjambe le pas, et lors de la séquence finale, Brad Pitt et Morgan Freeman ont des gilets pare-balles, des micros scotchés sur leurs torsos, et sont escortés par un hélicoptère. Dans *Memories of Murder*, la Corée du Sud n'a pas les moyens de livrer une escouade de combat, les inspecteurs doivent enregistrer les témoignages avec un vieux magnétophone, et dans la séquence de fin ils sont seuls face au tueur. Et quand à la fin le sort du principal suspect se passe sur les rails d'un train qui déchire le test ADN, on comprend que ni le progrès de cette époque, ni le mouvement des enquêteurs, ne peuvent coincer le tueur. Tout dans ce polar désacralise le mythe de la police occidentale, avec ses brigades scientifiques, ses policiers en smoking investis d'une aura mystique, ses effets de style. Dans la campagne, Bong Joon-ho fait entrer ses deux policiers dans le réel. La technologie absente, les services d'état défectueux, la fiction d'une enquête qui se résoudrait par des coups de téléphone et des courses poursuites dans des rues malfamées n'est plus possible. Ici les héros essaient, tentent, se manquent et ressassent avec lenteur. On peut y voir une volonté de la part du réalisateur de donner une forme propre au cinéma sud-coréen, sans oublier de partir de la base la plus efficace qui soit, le cinéma hollywoodien (Bong Joon-ho

reprend tout de même le filtre de couleur de Fincher), pour chercher de nouvelles possibilités autres que l'affrontement du bien et du mal transposé en parabole chrétienne.

Là où Ellroy et Stevens font évoluer l'enquête entre ville et campagne, via leurs tueurs fusionnant avec leur espace (Bishop et ses multiples fausses adresses et faux comptes, la mobilité de Plunkett avec la Mortmobile), Bong Joon-ho dresse une impasse entre ses enquêteurs et leur milieu, qui souligne la croix que doit porter le policier par rapport au tueur. Pourtant, c'est ce qui permet un dévoilement, une économie propre au polar, car en subissant leur environnement, les enquêteurs perfectionnent leur clairvoyance ; même si le tueur, et c'est son dernier crime, la leur retire à la fin. Ce tueur qui d'ailleurs ne peut être trouvé, comme Bong Joon-ho, brisant le quatrième mur, le révèle quand il déclare avoir utilisé trois acteurs différents pour jouer les apparitions du tueur, chose qu'il a voulu faire sentir au spectateur. Ainsi, l'acteur dont on peut apercevoir le visage lorsqu'il sort du fossé boueux à toute vitesse pour attraper sa victime, n'a été pris que pour cette séquence. Comme un message adressé à ceux qui voudraient faire « pause » pour savoir qui est le tueur (que le réalisateur laisse voir volontairement avec l'éclairage de la torche), on nous fait comprendre que le tueur sera toujours caché, impossible à déterminer. Avec la déclaration finale de la petite fille, « le tueur avait le visage d'une personne ordinaire », et au-delà de l'aspect « chacun peut être un tueur », c'est surtout la difficulté réelle à saisir un meurtrier qui est démontrée, une difficulté bien plus matérielle que mystique à pouvoir faire justice dans les pans délaissés d'un milieu en jachère.

Et dans ce constat du réel, le rural est un espace-temps, un lieu, et une impression. Le regard de Doo-man lors du dernier plan du film, devenu alors petit homme d'affaire, se charge soudain d'une force étrange, pleine de résurgence. Son regard ne dit mot, son visage personnalise la campagne qui trône derrière lui. Une expression insondable, entre révélation et doute absolue, perdue dans sa propre mémoire et celle du lieu. Le rural, ce lieu qui se marque plus qu'une ville car moins soumis au changement et au mouvement perpétuel, c'est la mémoire. La mémoire de la Corée du Sud, et la mémoire de la psyché humaine.

B. *I SAW THE DEVIL*, UN THRILLER-ACTION

Kim Jee-woon se rapproche de notre thématique par le fait qu'il intègre un tueur en série dans son histoire ainsi que par l'esthétisation très marquée « roman noir » de son film. Mais dans un premier temps, il nous faut présenter brièvement ce réalisateur contemporain de Bong Joon-ho.

Né en 1964 à Séoul, Kim Jee-woon a fait des études de théâtre qui l'amènèrent par la suite à jouer dans quelques pièces dont il fit également la mise en scène, ce qui explique en grande partie l'attention qu'il porte à ses mouvements de caméra, ayant déclaré lui-même : « Quand je fais des films, je m'intéresse d'abord à l'aspect visuel »⁹¹. Passionné également par la bande-dessinée étant enfant (dont il dira qu'elle lui a donné sa fascination pour la science du montage⁹²), il ne se dirige vers le cinéma que par le fruit du hasard, participant à un concours de scénario qu'il remporte, et dont on s'autorisera à citer le contexte original : « j'ai passé dix ans au chômage, et à la huitième année, je me suis séparé de ma petite copine. Peut-être parce que je n'arrivais pas à vaincre la tristesse qui m'avait envahie face à cette séparation, j'ai eu un accident de voiture. Suite à cela, j'avais un peu besoin d'argent, et comme j'étais sans emploi, je n'avais aucune source de revenu. Je me suis donc dit : 'pourquoi ne pas écrire un scénario ?' »⁹³. Très vite Kim Jee-woon réalise son premier long-métrage en 1998, *The Quiet Family* ; mais c'est son film réalisé en 2003, *Deux sœurs*, qui va le faire connaître. Amateur du cinéma de genre, et de fait du cinéma américain, il va se mettre en tête de réaliser un film pour un genre. *Deux sœurs* reprend les codes du cinéma d'horreur, *A Bittersweet Life* le film de gangster, *Le bon, la brute et le cinglé*, le western, *The Age of Shadows*, le film d'espionnage, et *I saw the Devil*, le thriller, couplé au *vigilante* (films dans lesquels le héros se fait justice lui-même) ; tous liés par une même tonalité « noir ». A titre d'exemple, l'un des cinéastes phares du réalisateur reste Jean-Pierre Melville (*Un Flic* l'ayant particulièrement marqué⁹⁴), cinéaste français également fasciné par l'esthétique américaine (jusque dans son accoutrement, toujours affublé d'un Stetson et de lunettes d'aviateur), qui voua sa filmographie à réinterpréter les codes du cinéma hollywoodien, principalement ceux du film noir, tout développant un style propre : « Dans notre vie, à un moment donné, il y a des

⁹¹ Victor Lopez, « Kim Jee-woon : la masterclass », in *estasia.fr*, <http://estasia.fr/2011/07/05/kim-jee-woon-la-masterclass/> (Page consultée le 21 mars 2015).

⁹² *Ibid.*, « Petit, j'aimais beaucoup faire des bandes-dessinées [...] C'est peut-être à ce moment-là que j'ai développé le sens du montage... ».

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Matthieu Rostac, « 100% Polar : Melville vu par... Kim Jee-woon et Nadav Lapid », in *sofilm.fr*, <http://www.sofilm.fr/100-polar-melville-vu-par-kim-jee-woon-nadav-lapid> (Page consultée le 29 août 2016) – « *Un Flic* (1972) est mon préféré. »

regards qui restent et qui disparaissent sur le visage des gens. Les visages peuvent frapper fortement les cœurs de ceux qui les regardent. L'une des raisons pour lesquelles je fais des films, c'est pour capter ce moment, essayer de le comprendre. Et ça, je m'en suis persuadé en voyant les films de Melville qui m'ont montré qu'il était possible de le faire. J'ai compris à ce moment précis que je pouvais faire des films. »⁹⁵

A l'égard de Melville, ses adaptations ne sont jamais gratuites, comme Bong Joon-ho (et nous ne le rappellerons jamais assez mais c'est ce qui fait la force de cette nouvelle vague), le réalisateur réinterprète les codes, les thèmes, la mise en scène, pour à la fois surpasser le modèle américain mais aussi intégrer la Corée du Sud dans ses longs-métrages. *A Bittersweet Life* est certes un film de gangster tourné vers l'action, mais l'auteur y tourne en ridicule les armes à feu, montrées comme trop lentes à recharger, imprécises, chères et rares. Le héros s'avérant plus efficace sans. Quant à l'idylle qu'il tisse au début du film, elle s'efface complètement, et le cinéaste renonce au *happy end* habituel du cinéma d'action américain. Avec *Le bon, la brute et le cinglé*, le réalisateur transpose le western en Mandchourie sur fond d'invasion japonaise dans les années 1930 et produit un western asiatique tout en reprenant un monument du cinéma hollywoodien. Cette influence américaine va se ressentir dans *I saw the Devil*, par exemple le tueur a été grimé exprès en De Niro⁹⁶. Pourtant le film se déroule en Corée et intègre des éléments typiquement coréens : les services secrets du pays, le *National Intelligence Service*, Séoul, la campagne coréenne et son fonctionnement (l'école en campagne, le médecin de province...).

Quant à la forme, là où la caméra d'un Bong Joon-ho est souple et discrète, tout en sachant se mettre au service du fond, celle de Kim Jee-woon est virevoltante, nerveuse, agitée, constamment habitée. Ses scènes d'actions restent ainsi claires, elles sont rythmées, avec un montage très efficace et une grande préférence pour la chorégraphie des corps au lieu des effets spéciaux (il n'y a pratiquement jamais d'explosions ou de créatures numérisées dans ses films). Ses films de plus ont toujours une part sombre, très noire, lui-même ayant confié être « féru de films noirs depuis toujours »⁹⁷, et ne pas comprendre les *happy end* américains : « En tant que spectateur, je suis toujours déçu par les films de vengeance que je trouve toujours tièdes, moralisateurs, avec parfois des happy-end déplacés »⁹⁸. Sans entrer dans une analyse

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Romain Le Vern, « J'ai rencontré le diable : Interview Kim Jee-Woon », in *TF1*, <http://lci.tf1.fr/cinema/news/j-ai-rencontre-le-diable-interview-kim-jee-woon-6559662.html> (Page consultée le 12 avril 2015) – A la question du journaliste : « Pour revenir sur Choi Min-Sik, son interprétation rappelle beaucoup celle de De Niro dans *Les Nerfs à vif* avec la même absence d'inhibition, de complexe ou de culpabilité... », le réalisateur répond, « C'est volontaire ! Sa coupe de cheveux y est pour beaucoup ; [...] cette impression de voir un mélange de Robert de Niro dans *Raging bull* et *Les nerfs à vif*. »

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

psychologique gratuite, sa forte tendance à la dépression pourrait aussi expliquer en partie le pessimisme qui règne souvent dans ses films : « Faire des films est presque comme un bouclier contre mon envie de me suicider... »⁹⁹. Pessimisme qui, il faut le préciser, est toujours teinté d'humour noir et de burlesque (il en va de même chez Bong Joon-ho), comme lors de la séquence où Kyung-chul (le tueur en série) ne retrouve plus l'arme avec laquelle il doit exécuter sa victime, victime qui accuse le coup et semble ne plus savoir où se mettre (gag réflexif s'il en est, se jouant ainsi de l'un des poncifs du thriller : la mise à mort toujours dramatique et très sérieuse de la victime anonyme par le tueur).

I saw the Devil sera donc à prendre sous l'angle du film noir et plus particulièrement du thriller, dont le film fouille l'une des branches, le *revenge movie*. Car tout le propos du film est de savoir lequel, du meurtrier Kyung-chul ou de l'agent Soo-hyun, va perdre, et plus encore, si Soo-hyun va parvenir à ne pas se transformer à son tour en monstre. Le réalisateur se refuse à prendre parti tout au long du film, hormis à la toute la fin.

Tout d'abord, au niveau des figures du roman noir (qui ont été reversées dans le cinéma depuis l'époque des films noirs) celles-ci sont reprises mais réinterprétées. Ainsi l'agent secret Soo-hyun s'improvise-t-il inspecteur, il est solitaire, froid, violent, mais c'est bien sa violence qui, plus que son talent d'investigateur, lui permet de retrouver le tueur en torturant un à un les suspects. Par la suite, l'on perd définitivement la figure de l'inspecteur type du roman noir dès lors que Soo-hyun devient un véritable tortionnaire avide de vengeance, lorsqu'enfin il tient le tueur en ses mains. Le tueur, Kyung-chul, quant à lui reste dans son rôle, il paraît en apparence peu fouillé, pourtant le réalisateur tente de nous donner une explication de son profil en une courte scène, de façon simplement suggérée, celle de la rencontre de Soo-hyun avec ses parents. Ainsi en quelques prises et une réplique, Kim Jee-woon fait une courte biographie du tueur : à peine Soo-hyun s'assoie-t-il dans la maison qu'un plan isolé sur une batte de baseball le fait redouter les intentions de cette famille. Mais, plus encore, cette batte de baseball, si on l'allie au monceau de bières trônant derrière le père, et à la paire de gants de boxe pendant au premier plan à l'entrée de la maison, nous met sur la piste d'une enfance violente, dans un milieu par ailleurs défavorisé. Ses parents n'ont cure de lui, aussi demandent-ils s'ils toucheront de l'argent en cas de mort de leur fils, des étoiles plein les yeux. La dimension filiale est détruite entre eux, comme avec son propre fils, dont les grands-parents semblent également négliger l'existence (l'enfant jouant seul au ballon

⁹⁹ Victor Lopes, *op. cit.*

devant un mur). Et quand la mère voit la photo de son fils que lui présente l'inspecteur, elle s'exclame comme horrifiée : « Mais...c'est une photo récente ? Pourquoi semble-t-il si effrayé sur cette photo ? » Quand son air nous apparaît pris entre dépression et défiance, sa mère y voit de la peur. Eclair de lucidité venant paradoxalement d'une mère qui juste après souhaite la mort de son fils, cette exclamation teintée de tragique nous montre une mère qui par négligence ne voit qu'une partie du profil de son fils, partie que par ailleurs ni le héros ni le spectateur n'auraient pu voir sans elle. Ce discret portrait du tueur rapproche en partie Kim Jee-woon de Ellroy qui également ne se perd pas plus que nécessaire sur les origines du Mal chez Plunkett.

En somme, nous sommes proches de la définition du roman noir behavioriste que faisait Benoît Tadié, les caractères sont là, mais l'inspecteur se mue vite en tortionnaire et le tueur reste un tueur, sans rédemption possible ni auto-analyse, nous sommes devant des patins mués par l'action et aspirés par l'abîme. Si on enlève donc le travail sur la subjectivité qui correspond aux romans de cette génération, c'est-à-dire la schizophrénie ou la paranoïa d'un narrateur, le film entre dans cette catégorie. Il y a un bien un conflit intérieur chez le héros, mais cela ne devient pas un récit introspectif et subjectif, on reste dans un film d'action. En soi, ce que travaille Kim Jee-woon n'est pas tant un fond psychologique ou une adaptation du film noir américain, qu'une esthétique noire.

Cette esthétique noire, elle se forge premièrement par la violence, omniprésente, sur-esthétisée, allant du sectionnement d'un tendon au meurtre au marteau d'un vieil homme. Les couleurs également génèrent progressivement un sentiment d'oppression. Le bleu électrique est prédominant au début, notamment avec les ailes d'ange du rétroviseur de Kyung-chul, et l'arrêt de bus en campagne... Il instaure une atmosphère calme et mystérieuse, notamment par son association avec le symbole de pureté et de divin qu'induit l'ange, créant un décalage avec la trame du film. Puis le jaune vif de la camionnette du tueur s'installe, jaune que l'on retrouve dans la serre allié au vert des plantes. Chez le médecin, la porte jaune, le mobilier bleu, créent un contraste entre la froideur des ustensiles et les couleurs chaudes d'un lieu décrépit (c'est une infirmerie de campagne), pour qu'ensuite s'installe le rouge sanglant du manoir, avant de finir, à la toute fin du film, par les longs plans sur le visage de Kyung-chul dégoulinant de sang sans discontinuer. Cette évolution dans le choix des couleurs, qui part du bleu hypnotique pour arriver au rouge sanguin, en plus d'illustrer la montée de la violence, participe d'une ambiance « noire ». Egalement, l'arrière-plan arboricole du film amène une esthétique particulière, faisant écho tant aux romans policiers du bayou qu'aux films noirs

hollywoodiens. Le fait que le film devait s'appeler à l'origine *Subtropical Night* en dit long sur ce thème-là¹⁰⁰. La jungle lui permet d'allégoriser et d'encadrer le duel de deux prédateurs ainsi que la perte du héros, qui retourne au fur et à mesure à l'état sauvage. La jungle, comme chez Conrad avec *Au cœur des ténèbres*, l'épisode africain dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline ou encore *Le partage des eaux* d'Alejo Carpentier, étant l'un des motifs redondant affilié à la perte du Moi chez un personnage.

Ainsi le film n'est quasiment tourné que de nuit, et quand des scènes ont lieu durant le jour, elles se déroulent dans des lieux fermés qui deviennent aussitôt des prisons pour les victimes et des cages pour les deux protagonistes. Par exemple l'infirmerie, avec ses ustensiles et son décor médical, convoque en nous des images de dissection des corps, et la maison de la belle famille de Soo-hyun devient un lieu de forte transgression rappelant les peurs ataviques de l'étranger à l'attaque du logis. Les éléments convoquant la jungle-même sont présents dans nombre de séquences : par exemple avec la végétation luxuriante et envahissante dans la serre, ou l'obscurité toujours très marquée lors des phases de nuit ; qui se déroulent systématiquement au milieu d'un champ, d'un bois, d'un espace végétal avec un unique lieu éclairé. Également, l'eau, avec le fleuve dans lequel est retrouvée la tête de Joo-yun, le fleuve dans lequel se rince le tueur, les égouts dans lesquels Soo-hyun retrouve la bague (égouts souvent fumant), et la présence animale avec le décor de chasse du manoir, entre tête de cerf et gibiers empaillés, y participent. La guillotine, instrument rustique, ancien, terminant d'installer cette ambiance sauvage et arboricole qui rappelle nombre films noirs, tel que la *Dame de Shanghai* d'Orson Welles (1947), *Chinatown* de Polanski (1974), pour leur esthétique exotique et mystérieuse, ou encore les plans du dénouement d'*Assurance sur la mort* de Billy Wilder (1944), où l'ombre des stores, comme ceux d'un feuillage, voile le visage de Barbara Stanwyck sur son fauteuil aux motifs végétales ; et plus récemment *Dans la brume électrique* de Bertrand Tavernier (2009). Par ailleurs, les cinéastes à la base du film noir plongeaient de la même façon l'arrière-plan dans la brume ou dans l'obscurité pour ne pas avoir à investir dans des décors hors de prix, *I saw the Devil* y ajoutant en plus son jeu de couleurs. La scène de fin n'en est de fait que plus importante car la luminosité y est beaucoup plus présente et les couleurs criardes absentes, on croirait à une nuit américaine, nuit plus bleue et grise que noire, la vallée et la longue route déserte ouvrant le champ, créant une

¹⁰⁰ Todd Brown, « First Images Of Choi Min-Sik And Lee Byung-Heon In Kim Jee-woon's I SAW THE DEVIL! » in Twitch, <http://twitchfilm.com/2010/02/first-images-of-choi-min-sik-and-lee-byung-heon-in-kim-ji-woons-i-saw-the-devil.html> (Page consultée le 8 avril 2015).

impression à la fois de retour au réel et de hors-temps, par le dépouillement du plan qui surprend au vue du reste du film.

En somme Kim Jee-woon reprend l'esthétique des films noirs, et la violence du roman noir. Le thriller quant à lui est ce qui guide l'action, on le constate par le suspense qui règne tout au long du film, mais également par le montage qui est utilisé pour les scènes de combat, comme durant l'affrontement à l'étage du manoir filmé en plans alternés, ou lors de la course poursuite en voiture dans la dernière partie du film. Mais si cette action est sans cesse renouvelée, c'est grâce à la toile de fond « noire » qui règne, toile de fond qui amène au fur et à mesure un aspect déréalissant. L'extrême violence du film amène une constante remise en question du contexte temporel qui perd le spectateur entre conte et réalité ultra-violente. Le nombre de tueurs dans le film tombant sur le chemin des deux protagonistes « par hasard » produit un certain trouble, on ne sait plus si l'on est encore dans le classique thriller américain, où tout un pays et sa réalité socio-politique sont concernés par la traque d'un meurtrier, comme dans *Au-delà du mal*, ou dans récit complètement fantasmé. Ici, la fiction semble prendre le dessus exprès, comme pour nous inviter dans un cauchemar, dans un territoire fantasmé (la nuit omniprésente aidant). Une séquence est emblématique de ce sentiment de flou dont le film est sans cesse parcouru.



La seconde victime à son arrêt de bus



L'« Ogre » dans sa cuisine

La séquence est celle qui suit la première nuit de Soo-hyun depuis qu'il a décidé de retrouver le tueur. Soo-hyun parcourt sa chambre, entre ombre et lumière, baigné dans une pâle clarté bleutée qui donne un aspect fantomatique à la scène. Alors qu'il regarde de nouveau les photos des suspects accrochées sur son mur, on change d'échelle de plan et passons à un plan plus large pris du dehors, filmant de profil la silhouette de Soo-hyun dans son appartement en haut d'un gratte-ciel. La caméra opère alors un travelling latéral droit dans les airs (technique assez inhabituelle, en général la caméra se contente d'un gros plan qui *dézoome* aussitôt) une flûte énigmatique entonne une mélodie hésitante, et l'œil de la caméra endosse celui d'une entité indépendante, rappelant l'œil du Diable que joue la caméra en plongée dans la séquence d'ouverture de *Touch of Evil* d'Orson Welles (1958). La caméra nous apparaît comme l'œil d'un conteur amusé, filmant les reflets de la ville dans les vitres du gratte-ciel, pour peu à peu opérer un mouvement rotatif décrivant la ville, où seules les teintes de bleues sont retenues, mouvement de caméra qui finit par se perdre dans la nuit noire. Le noir enlève alors l'impression du *cut* pourtant opéré, car la caméra retombe lentement en pleine campagne, devant l'arrêt de bus, comme si l'arrêt de bus et Séoul étaient côte à côte, à quelques secondes l'un de l'autre. On retrouve une lumière bleue, douce, logée dans l'arrêt de bus, et la musique démarrée depuis le premier mouvement, une petite mélodie énigmatique et sautillante, prend fin avec la caméra posant son pied. Cette séquence brise complètement

l'écueil tragique et furieux du début du film, le mouvement est lent, la musique nous balance, nous hypnotise, la rupture de ton est forte et marque une différence avec le classicisme et l'efficacité du rythme sensori-moteur¹⁰¹ hollywoodien. Ici, entre le mal et le bien, la caméra s'autorise un laisser-aller dans les airs, une pause, qui se termine en installant une nouvelle victime, comme si elle l'avait placé là exprès, comme si elle nous la présentait aimablement. L'impression qu'un conte (un conte sanglant) se déroule sous nos yeux est renforcée par la symbolique des scènes d'affrontement, qui singent plusieurs *topos* du conte moral. La première scène de combat se déroule dans une serre qui se mue en bois, d'où le Mal, telle une graine, est dès lors planté dans l'esprit héros. Puis c'est l'image du chaperon rouge qui est convoqué quand le tueur s'en prend à une infirmière timide et habillée proprement, dont le supérieur est un vieil homme au corps chétif. Enfin la séquence du manoir, avec le cannibale filmé soit en train de manger de la chair humaine, soit dans une cuisine préparant son futur repas, convoque la figure de l'ogre. Cette esthétique fait retomber un ancrage dans la réalité, et endosser au réalisateur tout le manège horrifique auquel on assiste, nous donnant l'impression alors d'assister à une fable dont on attend enfin la morale, le suspens d'un thriller où ce n'est plus le héros dont on veut savoir où il veut en venir, mais l'auteur.

Au-delà d'une esthétique noire, c'est le mouvement du « noir » qui est approché ici, par le travail général du mouvement et de l'image que permettent l'action et son renouvellement, par les chorégraphies (le travelling rotatif dans le taxi, quasi irréel, enfermant la violence dans un cyclone, entre caméra et voiture en roue libre, les deux s'interpénétrant), l'obscurité, la violence, et surtout, par cette perpétuelle alternance entre sauvagerie sanguine et désespoir soudain chez Soo-hyun. Ce mouvement étant interrompu par les pauses burlesques, ou poétiques, il participe du personnage de Soo-hyun qui devient une alternative au détective et au tueur, en devenant homme moderne enfermé dans un conte sanglant, un homme non pas cruel et viril, tel le détective de *L'Inspecteur Harry* de Don Siegel (1971), mais tiraillé entre lâcher-prise ultra violent et écœurement de soi.

¹⁰¹ Idée deleuzienne que le cinéma serait divisé en deux mouvements, l'image-mouvement, se situant avant la Deuxième Guerre mondiale, et l'image-temps, venant après. L'image-mouvement concerne les films dont les plans servent une diégèse classique, selon la logique d'une suite d'évènements, l'image-temps concerne elle, les films où la camera s'accorde des pauses, où elle laisse le temps s'écouler et non plus être rythmé par un montage sensori-moteur, travaillant souvent une esthétique de l'errance.

CHAPITRE III. UN GENRE

A. UNE CRITIQUE SOCIETALE

Dans cette dernière sous-partie, l'enjeu sera de déterminer quel genre pourrait être le dénominateur commun de nos quatre œuvres. Et ce ne sera pas tant le fait de vouloir créer un genre nouveau que de voir à quel genre de roman noir nous avons à faire. Dans cette première sous-partie, nous allons singulariser chaque œuvre selon un thème qu'elles ont toutes en commun, l'approche critique de leurs sociétés respectives. Le but sera de cerner quelle critique est propre à quelle œuvre. Puis dans la seconde sous-partie, nous verrons les points critiques qu'elles ont en commun, dans le but de préciser l'idée que nous avons d'une pratique partagée, mais divisée entre les deux pays, où Coréens font un même constat sur leur pays, et Américains ont une même vision de l'Amérique : la chronique nationale.

On l'a vu, les œuvres étudiées ne peuvent se résumer à un seul genre, elles profitent autant des effets du thriller que du fond du roman social ou encore de l'univers du roman noir. Le polar noir a donc une esthétique, son fond n'est pas de résoudre une énigme, voire même de créer un détective emblématique, mais de s'intéresser aux tueurs, à leur parcours, ce qui, et c'est ce que nous allons voir, leur permet d'insérer une critique de la société. Quand Benoît Tadié dit ainsi que : « le caractère concret, visuellement intense, du polar » traduit « l'impossibilité d'une appréhension métaphysique de la réalité, dont il ne reste plus qu'à décrire les apparences sans pouvoir en sonder les profondeurs »¹⁰², il nous faut nuancer cette observation, car il nous apparaît qu'en inscrivant le tueur en série dans l'Histoire, en remuant l'espace social par leur trame, nos auteurs veulent justement cerner les questions que posent leur temps, en profondeur.

Il nous faut commencer par Shane Stevens car il est de loin celui qui base son roman sur une large critique de la société américaine. *Au-delà du mal* partage de nombreux constats avec James Ellroy, comme celui de la violence ou de la misère sociale, mais ce qui va nous intéresser en priorité sera la critique propre à Stevens, et celle-ci peut se résumer en un mot : le pouvoir. Son livre s'attaque au pouvoir dans son ensemble, c'est là sa principale critique et ce qui le singularise. Pour aborder la question du pouvoir, il va montrer ses principaux tenants, sa corruption, et enfin sa teneur philosophique. Ainsi aborde-t-il le pouvoir de

¹⁰² Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 84.

l'information, du politique, et de la pègre. Le journal *Newstime* sert d'exemple pour une critique du monde des médias, il démontre que les méthodes des journalistes peuvent être dénuées de sens moral et n'obéissent qu'au rendement. Une vision qui s'inscrit dans toute une tradition critique du polar à l'égard du monde médiatique, de Thomas Harris à Meyer Levin avec *Crime*, en passant par *Citizen Kane* d'Orson Welles.

Ainsi le patron du *Newstime*, Derek Lavery, se sert de l'affaire Chessman pour s'opposer à la peine de mort, prise de position dont il se sert seulement pour stimuler le lectorat. Et quand Ding, son second journaliste mis sur l'affaire, lui demande de quelle façon « équilibrer le propos », Lavery lui répond : « La prochaine fois qu'un fou furieux fait des siennes, on réclamera son exécution dans les plus brefs délais. Parce que la société se doit d'être protégée. »¹⁰³. La position de son journal sur ce sujet peut donc changer au gré du vent et ne vise qu'à stimuler les pulsions du lecteur. C'est également le directeur de publication John Perrone qui est présenté comme quelqu'un de malhonnête, « on l'accusait aussi de manipuler l'information à l'avantage de cet empire de presse qu'il servait avec tant de zèle. Raison pour laquelle il avait toujours su garder son poste et maintenir son pouvoir »¹⁰⁴. Le fait que le journal s'implique dans la chasse de Bishop montre que son pouvoir dépasse désormais celui de la police, comme le dit Dunlop à la même page « 'il fut un temps', répondit Dunlop avec un sourire, 'où l'on se contentait simplement de relayer l'information' »¹⁰⁵. Perrone mène alors une réflexion sur la capacité des médias à produire eux-mêmes l'information qu'ils relaient, selon l'effet Hawthorne : les gens qui se savent observés se comportent différemment précisément parce qu'ils sont observés. Plus tard, le reporter Kenton découvrira que la douzaine d'hommes qui dirige *Newstime* sont impliqués dans des scandales financiers, et quand ce dernier demande à Fred Grimes, un autre journaliste, s'il n'a pas l'impression de travailler pour la pègre plus que dans un journal, ce dernier lui répond : « Ce sont les deux faces d'une même médaille. La seule vraie différence, c'est que nous, nous mettons nos employés à la retraite, alors que la pègre les liquide »¹⁰⁶. Le presse détient un pouvoir sur son lectorat et tient de l'organisation mafieuse, où ceux qui tiennent les rênes agissent non dans un souci d'honnêteté intellectuelle mais en fonction du cours des idées.

Puis, c'est au tour du pouvoir politique d'être visé par l'auteur. Le procureur Stoner, que l'on suit tout au long de l'histoire, incarne l'homme politique moderne, conservateur, malhonnête,

¹⁰³ Shane Stevens, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 81.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 356 - 357.

¹⁰⁵ *Loc. cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 444.

mais charismatique. Sur la question de la peine de mort, il se demande « comment tirer le meilleur profit de cette situation »¹⁰⁷ visant l'élection prochaine du gouverneur de Californie. Toute sa rhétorique est décrite pour révéler la mise en scène que peut comporter le fonctionnement politique : « sa voix tonitruante résonnait dans toute la pièce », « le sénateur marqua un temps d'arrêt pour obtenir un effet théâtral, puis il baissa la voix, presque en un murmure » ; Stoner terminant alors sur une hyperbole mortuaire : « si Vincent Mungo est autorisé à retourner dans une chambre confortable, où il pourra tranquillement préparer son évasion (...) alors, nous ferons tout aussi bien de ramper parmi les insectes et de laisser la jungle repousser sur nos squelettes »¹⁰⁸. Stoner croit réellement en la justesse de son combat, pour lui l'ambition démesurée qui fait feu de tout bois est quelque chose de légitime, ainsi est-il dit à son sujet : « d'ici là il trouverait d'autres thèmes d'intérêt national. Pour Stoner, la responsabilité faisait l'homme. Il suffisait de voir la ribambelle de débiles qui étaient devenus d'excellents présidents. La fonction créait l'homme »¹⁰⁹. Stevens avec cette phrase dénonce une croyance toute béate en la fonction politique, celle de meneur d'homme, qui pourrait transcender quelqu'un, comme si le divin portait les politiques au fil de leur carrière. Et s'il démontre toute la démagogie du politique, Stevens va plus loin en concluant que cet attrait pour le pouvoir, cette envie de gouverner sur les autres, au-delà de l'hypocrisie, rapproche les politiques des truands en les amenant à voler le contribuable. Ainsi Stoner se fait-il aider par Carl Hansun (un truand bien installé) et trempe-t-il dans l'affaire de la Western Holding Company. Plus encore, l'homme n'a en fait aucune sorte d'empathie pour ses électeurs, Stoner souhaitant que Bishop ne stoppe pas ses meurtres pour l'aider dans sa campagne : « si seulement Mungo pouvait continuer de faire tourner la machine ! »¹¹⁰.

Et avec son ascension c'est le sanctuaire même de la politique américaine, la Maison Blanche, qui est à son tour montrée sous un jour peu reluisant. Soit par le grotesque, comme quand un *congressman* californien promet à Stoner de lui présenter les jeunes femmes de l'administration du Sénat en expliquant que là-bas, « les gens faisaient ça comme des lapins »¹¹¹. Soit par l'argument historique avec l'intégration de Nixon et Eisenhower, qui se seraient servis de Chessman, auquel ils auraient rendu grâce un temps dans le seul but d'empêcher toute manifestation anti-américaine lors de leur voyage en Amérique du Sud : « tout ça n'était qu'un deal politique »¹¹². Plus loin, une liste exhaustive résume les problèmes

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 186.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 285.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 294.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 523.

¹¹² *Ibid.*, p. 528.

que va rencontrer la Maison Blanche dans les mois à venir : « les conséquences de la démission d'Agnew, le scandale des financements du parti républicain, le bordel lié aux écoutes de la Maison Blanche, et une dizaine d'autres choses du même tonneau qui arrivaient toutes en même temps »¹¹³. Mais plus encore que la dénonciation de la malversation politique, Stevens nous montre qu'il y a une lutte entre les différents pouvoirs dans cette société : « Nixon et Agnew n'avaient pas arrêté de le répéter : les médias manipulaient l'information chaque fois que ça les arrangeait »¹¹⁴. Avec ce tableau, Shane Stevens constate qu'il n'y a de justice à espérer pour le peuple que celle qui servira les intérêts de ses élites, ainsi « la population, l'opinion jouaient toujours à la fois le rôle d'otage et de butin »¹¹⁵.

La quête de Kenton pour pouvoir faire son enquête devient par conséquent double : il doit retrouver la trace de Bishop, tout en évitant d'être contré par les tenants du pouvoir, il devra donc toujours avoir un coup d'avance sur ses directeurs et les politiques. Car pour Kenton comme pour Stevens, le pouvoir en soi est multiple et neutre, Bishop a le pouvoir « de vie ou de mort », « en tuant au hasard, il avait démontré une volonté d'exercer ce pouvoir-là à fond », mais Kenton ne voit au final « qu'une différence de degré entre un Stoner, ou un Nixon, et lui. Voire entre un Chess Man et lui »¹¹⁶.

Tout semble corrompu, tout n'est que système où s'affrontent des forces contradictoires et où la morale n'a pas lieu d'être, le pouvoir ne devenant au final qu'une froide équation qu'il s'agit de comprendre pour glisser entre ses mailles : « seuls les observateurs, situés en périphérie du pouvoir, étaient en mesure de rapporter la situation de manière objective, et donc de participer, à leur tour, au pouvoir », « il n'y avait qu'une véritable arène : le ring central », c'est un « combat éternel entre acteurs et observateurs, entre protons et électrons, qui s'attiraient et se repoussaient mutuellement »¹¹⁷. Cette critique globale du pouvoir de l'information ou politique sert autant à dénoncer les travers la société américaine qu'à faire office de mode d'emploi pour subir le moins possible ses effets.

Par ailleurs, la seconde critique de fond que fait Shane Stevens, et qui lui est propre, se ressent dans une autre analyse du pouvoir, cette fois-ci sur la tentation de Kenton à son égard : « Il était fasciné par le pouvoir, et comme celui-ci reposait entièrement entre les mains des hommes, il fréquentait les hommes »¹¹⁸. En écrivant cela, l'auteur en miroir nous dit que le pouvoir des hautes instances n'appartient qu'à un sexe, le sexe masculin.

¹¹³ *Ibid.*, p. 549.

¹¹⁴ *Loc. cit.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 597.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 660.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 597.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 369.

Là où Shane Stevens se démarque fortement des trois autres artistes étudiés, c'est dans sa critique socio-féministe. Avec son tueur qui veut supprimer les femmes de la Terre, habitées qu'elles sont par le démon selon lui, l'auteur analyse la situation des femmes aux Etats-Unis. Via son tueur, l'auteur aborde la femme dans son ensemble : les profils sont de tout âge, de 54 ans pour sa première victime, à 38 ans pour Margot Rule, aux jeunes adolescentes perdues, et de tous les secteurs, des femmes d'affaires modernes tel Lilian Brothers¹¹⁹, aux jeunes étudiantes de New York.

L'auteur fait alors le constat d'une violence tant physique (les viols, la transaction sexuelle) que psychologique. Par exemple, les femmes souffrent toute de l'éducation qu'on leur a inculquées, notamment sur les questions de la vertu et de la retenue en matière d'amour, créant de la frustration chez nombre d'entre elles, « ce qu'elle regrettait le plus, c'étaient tous les hommes qu'elle avait éconduits dans sa jeunesse par pur souci des convenances traditionnelles [...] satanée vertu féminine » pense l'une des victimes de Bishop, qui, au moment où elle le rencontre, décide désormais que son « sac à main », dont on lui a appris qu'il fallait le garder fermé jusqu'au mariage, « elle l'ouvrirait quand elle le voudrait, autant qu'elle le voudrait. »¹²⁰, métaphore sexuelle d'autant plus forte que la mort de cette dernière sonnera comme une fatalité.

La pression sur les femmes de cette éducation est renforcée par l'horizon professionnel qu'on leur propose, simplement lié à leur corps. Ainsi à Las Vegas une jeune femme explique à Bishop qu'une femme doit bénéficier de pistons pour pouvoir grimper dans l'échelle sociale (jamais il n'est question de travail justement récompensé) et quand les pistons manquent, avoir « les plus gros tickets du monde » restent leur dernière chance, « une fille a besoin d'une belle paire de tickets pour travailler ici »¹²¹ s'exclame-t-elle. Le personnage de Mary Wells est également exemplaire de cette absence d'horizon professionnel, la jeune femme voulait devenir la première femme astronaute¹²², pour ensuite renoncer à mesure qu'elle a grandi, « deux ans plus tard, elle savait ce qu'elle serait : une star de cinéma »¹²³, Stevens montrant ici le fort impact d'Hollywood sur la psychologie féminine. Mary, dont le but désormais est d'être une star de cinéma, fantasme alors sur le présentateur vedette Johnny Carson (un présentateur vedette) dans un rêve mêlé de désir amoureux et de réussite sociale, finissant par se toucher en pensant à lui, avant de s'exclamer intérieurement : « Aide-moi, je t'en supplie

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 335 : « Lilian Brothers était une jeune femme de 29 ans émancipée, qui prenait son plaisir là où elle le trouvait. Elle aimait la bonne chère, les vêtements de luxe et les jeunes hommes talentueux. »

¹²⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹²¹ *Ibid.*, p. 205.

¹²² *Ibid.*, p. 250.

¹²³ *Loc. cit.*

aide-moi. S'il te plaît, Johnny ! S'il te plaît ! »¹²⁴. Mary, logiquement, échouera dans son rêve de gloire et finira comme toutes, « elle passa peu à peu d'une innocence béate à une indifférence aigrie », couchant pour « recevoir des cadeaux »¹²⁵. Dans la même veine Kit elle aussi a essayé ce parcours, « elle avait tenté de se lancer dans le cinéma grâce à son corps »¹²⁶, elle aussi a échoué, et désormais vend son corps contre de l'argent¹²⁷, et pour garder son appartement¹²⁸. La seule échappatoire pour les femmes semble venir de Dory, jeune femme qui trahit son homme Johnny Messick pour le compte de Don Solis¹²⁹, ou encore de la maîtresse de Stoner qui l'enregistre après leur ébats pour de l'argent, c'est-à-dire l'utilisation de leur pouvoir pour à long terme pouvoir partir de ce pays.

La femme est donc toujours menacée, toujours dans l'échec et dans la passivité désespérée, et même quand elle crée enfin son Eden, cet hôtel sécurisé dans New York réservé exclusivement aux femmes, Bishop vient les tuer une par une. Comme un éternel recommencement.

Cette critique féministe, on peut la retrouver chez Bong Joon-ho en partie, avec le profil de l'officier Kwon Kwi-ok, jeune policière sans cesse moquée et épiée par le reste de son équipe, mais la critique n'est pas aussi ample que chez Stevens qui, tout en faisant des femmes les victimes de Bishop, les font également victimes de leur époque. Ce thème et celui du pouvoir sont les deux principales critiques de Stevens sur la société américaine, dépeignant ainsi une société qui perd sa capacité à se gouverner, et via la chute de la femme, celle de se renouveler, de se réengendrer.

En ce qui concerne Ellroy, ce dernier développe une critique fortement liée au tueur. Si Shane Stevens, via ses multiples personnages, s'attaque aux hautes instances, Ellroy lui, doit faire avec le point de vue de son tueur. Comme pour cerner ce qui aurait pu amplifier chez Plunkett son envie de meurtre, l'auteur pointe alors du doigt le voyeurisme qui règne dans la société américaine, véhiculé par Hollywood et la culture populaire. Avec Ellroy, la critique n'est pas celle d'un système en soi, mais des mentalités. Nous n'avons pas affaire à des procureurs, des policiers, des politiciens, mais aux petites gens, chez lesquels on retrouve le désir de ressembler à l'idéal qu'a fixé leur temps, et la frustration ou l'apathie qui en découle. L'auteur montre qu'il y a un idéal type de perfection des corps, idéal hyper-sexualisé

¹²⁴ *Ibid.*, p. 251.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 252.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁷ *Loc. cit.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 177.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 622.

que la société tente de véhiculer par lequel Plunkett est contaminé. Ainsi, quand il s'intéresse à la culture populaire en lisant *People* et *Cosmopolitan*, Plunkett déduit que « la famille était toujours le gros truc, tout comme la religion, la drogue et la politique de droite, mais le culte de la forme physique semblait accéder à la première place parmi les engouements de l'Amérique »¹³⁰, « la conscience du corps avait donné le jour au 'nouveau narcissisme' »¹³¹. Cette obsession du corporel, Plunkett la retrouve chez les personnes ordinaires : quand il est livreur de pizza la plupart de ses clients, souvent artistes ratés habitants dans Hollywood et sa banlieue, lui vendent leurs corps pour ne pas avoir à payer la pizza¹³². Et quand il va au bar le Disco, il observe les jeunes femmes qui le surprennent par leur attitude : « les femmes parlaient des hommes en termes explicites [...] ; elles renflaient de la cocaïne pour se donner du courage...puis devaient adoucir de poudre les creux dont la coke marquait leurs visages »¹³³. Les jeunes femmes sont ici présentées comme adhérant au jeu du « vu et être vu », exercice psychiquement dévastateur, étant donné qu'il faut être prêt à n'être jugé que sur son apparence, la drogue permettant alors de mettre sa psyché un temps de côté (drogue qui paradoxalement ronge leur beauté). Egalement, dans la petite ville de Sharon en Pennsylvanie, Plunkett rencontre les jumeaux (frères et sœurs) Kurzinski, qui cultivent leurs corps dans la salle de sport le Club Mixte. Le tueur les analyse alors comme des objets, les déshumanisant du même coup : « lignes superbes selon les modes classiques de l'esthétique masculine et féminine »¹³⁴ dit-il, et dans ce lieu où le voyeurisme est de rigueur, la virilité s'impose comme volonté de puissance, de pouvoir, chez les deux sexes : « des hommes macho, à la jovialité de façade, offraient leurs encouragements à des femmes macho »¹³⁵. Cette volonté de perfection permanente amène chez ceux qui n'y parviennent pas une violente frustration, Plunkett en étant le point d'acmé. Il ne tue pas pour se faire justice par rapport aux canons de beauté, mais pour à la fois fusionner avec ceux qu'il tue, et en un sens, rester l'absolue perfection, la consommation du beau régénérant sa propre image, le vampirisme étant la seule solution pour ne pas que se dilue sa « perfection » dans le corps et le regard d'autrui.

Suite à cela, comme il le remarque en lisant les magazines, en plus du corps, il s'agit également d'exhiber son bonheur et son apparente morale, ces deux valeurs fusionnant dans

¹³⁰ James Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 260.

¹³¹ *Loc. cit.*

¹³² *Ibid.*, p. 111.

¹³³ *Loc. cit.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 262.

¹³⁵ *Loc. cit.*

celle de la famille. Le mythe de la famille hante les habitants des logements pavillonnaires, comme une illusion. Un mythe de la famille qui sonne faux comme valeur pour Plunkett, « entre juin et fin novembre 79, je lus de bout en bout des centaines de revues (...) un thème prédominait : la *famille* »¹³⁶, le terme famille apparaissant ici comme valeur que l'on agite sans fin pour se rassurer peu importe la situation, valeur dont Ross Anderson détruit les tenants en donnant sa définition, plus terre à terre, plus contrasté, de la famille : « la famille, en quelque sorte, c'est te sentir proche de gens parce que tu sais qu'ils sont du même sang, et il faut que tu les supportes, sans tenir compte de ce que tu penses d'eux [...] il est intéressant de les observer et de savoir que tu es plus intelligent qu'eux. En plus, ils te sont redevables et ils peuvent te rendre service »¹³⁷. Le mythe du corps parfait, celui de la famille, nous montrent le besoin aux Etats-Unis de fixer des absolus, des valeurs, provenant en grande partie de l'héritage protestant, pour voiler la réalité d'une société plus complexe, ne pensant qu'en terme de perfectionnement, et non d'altérité. Le fait qu'il faille s'exposer dans tous les magazines, ou singer une attitude comme le fait la famille de Ross, amène une hypocrisie à laquelle Plunkett veut s'opposer, et il n'est pas le seul ; celui qui veut l'attraper, l'inspecteur Dusenberry, semble également remarquer ce problème.

L'inspecteur Dusenberry constate que ses collègues policiers veulent eux aussi atteindre gloire, célébrité et autosatisfaction, en jouant sur la fascination morbide du peuple pour les affaires criminelles ou les problèmes internes de la police : « tous n'avaient pour but que leur image personnelle, et leurs mémoires étaient plein d'inventions [...] ils faisaient d'eux-mêmes un portrait d'un tel libéralisme et d'une telle sensibilité, alors qu'en réalité la plupart étaient bien plus à droite que le dernier petit dictateur d'une république de pacotille, en train de hurler ses slogans anticoco, tout en fourguant de la cocaïne de la main gauche »¹³⁸. A ce désir de tout montrer répond la réussite littéraire de Plunkett, qui décrit sa situation en prison où il a tout ce dont il a besoin pour écrire, « machine à écrire sophistiquée », « documents de police », le tout obtenu par son agent¹³⁹. Telle une star hollywoodienne, le système l'utilise et il l'utilise pour engranger de l'argent, l'horreur de ses actes ne semblant en rien rebuter toute cette machine.

Néanmoins, tout en dévoilant cet exhibitionnisme/voyeurisme, Ellroy à certains moments nous laisse entrevoir l'envers du décor de cette image lisse que l'Amérique veut se

¹³⁶ *Ibid.*, p. 238.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 303.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 277.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 15.

donner. Derrière Hollywood, derrière le mythe de la famille parfaite, derrière le transfert de la vie intime dans la sphère publique, une misère sexuelle et morale grandit, en témoigne le cas des homosexuels obligés de se prostituer, et continuellement méprisés pour cela. Ainsi Russel Maddox Luxxlor, homosexuel tué par Plunkett, est raillé par D. D. Bucklin, policier de Sunbury, qui conclut ainsi son rapport « les inspecteurs d'Etat peuvent se le prendre, bon débarras pour de la mauvaise graine »¹⁴⁰. Une violence sociale et physique plane toujours et se révèle peu à peu aux yeux de Plunkett durant son périple, avec Manson qui assassine dans le milieu hippie, profitant de la crédulité des jeunes femmes, ici Fleur et Saison, ou encore avec son père, alcoolique qui tue des bêtes pour le plaisir avec sa carabine à plomb, et sa mère, antisémite. On pourrait situer l'apex de cette misère avec l'épisode de Bobby. Bobby est un jeune homme attardé mental délaissé dans une décharge où il joue tous les jours et où il semble avoir « sa maison ». Entre deux jeux, le jeune homme se prostitue pour se faire des « amis » : « Ce fut mon tour de frissonner, et mes mains posées sur Bobby frissonnèrent, et les lueurs de la lanterne brûlèrent les larmes qui me coulaient sur les joues »¹⁴¹. Plunkett l'abat et commet son premier et seul « meurtre de pitié »¹⁴², seul instant de pitié et rédemption que contractera Plunkett, comme si cette misère-là l'avait surprise même lui, tueur en série.

Elroy et Stevens proposent donc des points critiques très différents qui correspondent à leur narration, chez Stevens le récit est à la troisième personne, chez Elroy à la première personne, chez l'un la critique est globale, chez l'autre elle est plus ciblée. Chacun dénonce des constantes problématiques qui se perpétuent en dépit du peuple, et dans le même sillage que celui des tueurs en série.

Kim Jee-woon questionne quant à lui le pouvoir de la justice face à la violence, violence dans laquelle baigne la Corée depuis plus de cent ans, entre guerres mondiales, invasions, et guerre fratricide. L'esthétisation très poussée des scènes de violence, qui rend parfois insoutenable les actes du tueur en série, peut paradoxalement libérer notre sadisme quand elle concerne Soo-hyun. Elle questionne le possible retournement moral d'un individu, voire d'une société. Quand le corps de la jeune Joo-yun est découvert, la scène de panique tient de la tragédie, de l'exagération, la collectivité devient hystérique face au meurtre, et c'est ainsi qu'un agent, comme poussé par les siens (qui tout en sachant ce qu'il fait le laissent faire), peut donc se venger. Ce retournement moral amène une vengeance qui débusque tout

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 223.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 236.

¹⁴² *Loc. cit.*

un pays de tueurs. Un chauffeur de taxi et son client deviennent des tueurs dépouillant les auto-stoppeurs, et un manoir en forêt abrite un tueur-cannibale et sa femme, tout bras ouverts pour accueillir un des leurs. Les policiers eux-mêmes aimeraient bien tuer le cannibale quand celui-ci est hospitalisé, il n'y a que peu de foi en la justice des magistrats, et un désir d'assouvir enfin ses pulsions face aux agresseurs. De plus, l'intégration des familles dans cet affrontement termine d'étendre le sadisme qui gagne toute la société. Elles sont toujours prises à partie, les deux adversaires s'opposent en s'en prenant à la famille de l'autre. Le tueur en tuant la femme, la belle-sœur et le beau-père de Soo-hyun, Soo-hyun en appelant exprès la famille du tueur pour qu'elle assiste à la mort de son fils. La violence dans cette société paraît donc toujours passer par des intermédiaires, et c'est la famille traditionnelle, et par-là même le petit peuple, qui est finalement toujours prise en otage.

La perméabilité des routes, l'absence de services dans la campagne complètement délaissée (ainsi le tueur a pu garder longtemps son anonymat, quant à sa famille, elle survit dans un taudis) montrent un pays où l'on ne protège pas tout le monde de la même manière. Car ceux qui sont censés protéger profitent des armes de la justice pour leur propre intérêt. Ainsi l'agent Soo-hyun vole-t-il du matériel aux services secrets sud-coréens. Cet émetteur qui permet de suivre partout le tueur devient significatif : qu'un tel mouchard puisse être utilisé par un membre de l'état sur un civil ne fait pas tant le procès des services secrets sud-coréens que celui des moyens dont dispose l'Etat pour espionner sa population quand il en jugera l'utilité. Qu'un tel engin censé servir à prévenir d'un acte terroriste, à surveiller les plus malveillants, serve ici à torturer une proie, peut tracer non pas une critique direct du pouvoir étatique, mais plutôt un exemple du pouvoir que les instances ont entre leurs mains.

Enfin, quant à Bong Joon-ho, comme nous l'avons vu précédemment, la critique d'une ruralité délaissée et en crise est un des thèmes principaux du film. Par ailleurs d'autres thèmes propres sont développés. L'impact de la situation géopolitique du pays se ressent fortement dans l'atmosphère du film. Les entraînements en vue d'un bombardement rythment le quotidien des personnes, comme pour toutes ces nuits où la sirène d'alerte retentit, criant après un problème lointain alors qu'un tueur marche tout près. Dans l'école également les élèves sont en train de simuler une situation de crise, y voyant un simple jeu. Mais plus particulièrement, c'est la police qui est égratignée, l'inspecteur en second Cho Yong-koo peut torturer autant qu'il le veut, le commissaire lui n'est pas très regardant et bâcle l'enquête, et Bong Joon-ho souligne le même problème qu'Ellroy, la difficulté des polices à travailler ensemble. En somme les habitants sont seuls, délaissés par la police et les pouvoirs publics,

l'enfant attardé est quasiment laissé à lui-même, pire encore, la dernière victime du tueur est comme rejetée par le village, vivant seule à l'écart, visiblement sans soutien psychologique. Les cris venant des WC qui hantent les enfants de l'école mènent Seo Tae-yoon à la demeure de la victime plus au-dessus, l'idée que les cris pourraient être les siens est tout juste suggérée, comme l'appel à l'aide de la population depuis la situation dans laquelle on la laisse, que seule entend la jeunesse. Au tracteur rustique qui liait l'enfant et l'adulte au début répond la voiture qui tracte Park Doo-man désormais seul, emmuré entre ses boîtes de marchandise. L'isolement des campagnes et la négligence des pouvoirs publics n'ont pu être résolus, pas plus que l'affaire policière, pourtant, si le crime reste impuni, la société qui l'a subi a pu sortir d'elle-même¹⁴³, et révéler ses problématiques.

Ces quatre œuvres, au-delà du roman noir, portent une critique sociétale qui, plus qu'un simple fond, permet de chambouler le narrateur comme d'actionner des mécanismes diégétiques. Elle autorise par ailleurs chaque artiste à exprimer une vision propre de la société dans laquelle il évolue, et en un sens, autant que dans les choix esthétiques, de choisir selon sa sensibilité propre ce qui doit être dénoncé.

¹⁴³ Jean Bessière, *Le crime et son pouvoir herméneutique, ou de la pertinence – aujourd'hui – du récit du crime : Houellebecq, Volpi, Lynch*, in Olivier Florence, et Daros Philippe, *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 30 : « La vérité de la société n'apparaît que dans la mesure où cette société est figurée hors d'elle-même par le crime, par l'enquête liée au crime, par la situation prêtée au crime. ».

B. CHRONIQUE NATIONALE

Si l'on se penche sur ce qui rapproche nos œuvres, le polar noir apparaît être le maître mot, comme nous l'avons déjà montré. Mais, si l'on enlève son esthétique, que reste-t-il ? Des particularismes propres à chaque pays. Ainsi, paradoxalement, s'ils se lient dans le « noir », nos quatre œuvres restent dépendantes de leur pays et de leur culture, car ce que l'on retrouve chez Shane Stevens, on le trouve chez Ellroy, et ce que l'on retrouve chez Bong Joon-ho, on le retrouve chez Kim Jee-woon. Les différences entre les thèmes abordés de ces deux pays sont donc à préciser, pour ainsi saisir l'envie de faire une chronique nationale, tout en restant dans un récit de fiction.

Chez Stevens et Ellroy, il y a une volonté de reprendre l'histoire de l'Amérique. Tout d'abord on retrouve la culture populaire de l'époque tant pour situer les événements que pour jouer avec certains codes et figures. Par exemple, les deux écrivains reprennent le discours des bandes dessinées en les imprégnant d'une aura malsaine. Un personnage pour enfant tel que Bugs Bunny est utilisé par Plunkett pour rire de sa mère s'étouffant avec le poison qu'il lui a administrée¹⁴⁴. Les super-héros de *comics* deviennent, avec l'image de surhomme qu'ils traînent derrière eux, un parfait masque derrière lequel les tueurs peuvent se cacher et se mythifier. Plunkett convoque tout le temps Super Saigneur qu'il a pris à la bande-dessinée *L'homme Cougar*¹⁴⁵, et Bishop se surnomme Batman¹⁴⁶, en justicier du Bien qu'il pense être. Les deux écrivains montrent par-là que ces personnages de justiciers absolus, ces hercules toujours masqués, sont plus vus comme des symboles de puissance que comme des représentants de la justice, et sont donc susceptibles d'être investis par quiconque est ivre de pouvoir et veut diffuser *sa* justice. Adam Kenton est lui-même surnommé Superman¹⁴⁷ par ses collègues, selon l'image non pas du reporter qui ferait justice, mais du journaliste invincible et tout-puissant.

Puis ce sont les courants de culture populaire qui sont utilisés. Ellroy cite le mouvement hippie, avec Fleur et Season, deux filles buvant les paroles de Charlie Manson, qui se fait appeler « le Grand Chambard »¹⁴⁸, et profite de ce genre de filles pour assouvir ses pulsions sexuelles, et meurtrières. Ellroy montrant les possibilités qu'offre la culture populaire quand on apprend à s'en servir pour nuire aux autres, elle est un passeport idéal pour intégrer de

¹⁴⁴ James Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 32.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁶ Stevens, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 534.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 380.

¹⁴⁸ James Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 81.

larges groupes sociaux et universaliser tout discours dès qu'on y fait référence, comme lorsque Manson se sert de l'album blanc des Beatles pour étayer ses thèses auprès des deux jeunes femmes. Stevens lui introduit par instants la mode des théories du complot : « Lavery apprécia le compte rendu de Kenton, notamment cette idée d'une conspiration de tous les éléments contre Chessman – le mot faisait florès à l'époque »¹⁴⁹. Les deux écrivains intègrent également Hollywood, avec le voyeurisme qu'il amène chez Ellroy, et la fascination/perdition qu'il crée chez toutes les jeunes filles dans *Au-delà du Mal*.

Ce recours à la culture populaire qui, en plus de situer les événements, joue avec ses concepts, se couple au contexte géopolitique et son influence sur la population américaine. Chez Ellroy, la dernière phase de la Guerre Froide a engendré une paranoïa générale, paranoïa qui a contaminé le quartier où Plunkett a grandi, dans lequel chacun construit son abri anti-bombes et s'attend à ce que les communistes débarquent¹⁵⁰. Chez Stevens, le fait que la ville de Chicago soit celle qui utilise les méthodes les plus musclées perpétue l'image violente qu'on se fait de cette ville, dont Al Capone a marqué l'histoire ; « il n'arriverait même pas au commissariat de police »¹⁵¹ disent-ils en cas d'une possible capture de Bishop. La présence des hommes politiques tels que Nixon¹⁵², ou encore Eisenhower¹⁵³, mais également des tueurs marquants tel que Charlie Manson et Caryl Chessman, démontrent une volonté de digérer la culture du pays et son histoire, tout en se servant des peurs qu'elles ont généré pour dramatiser le récit. Ainsi Stevens fait-il un constat sur les années 1960 avant de terminer par une sentence : « Les années 60 furent un cauchemar national. On espérait que les années 1970 seraient meilleures »¹⁵⁴, espérance d'années meilleures qui traduisent une peur de l'avenir, peur que crispera Bishop.

Mais, au-delà d'un arrière-plan diégétique et ludique, l'Amérique va être déconstruite par nos deux auteurs. Elle va être déconstruite car elle peut l'être, ayant créé un roman national à base de valeurs et de symboles, qui, s'ils ne sont pas appliqués, doivent être renversés selon nos romanciers. Ainsi les valeurs « américaines » sont raillées par Stevens : « Stoner symbolisait à ses yeux l'homme politique talentueux, sinon en pratique, du moins en théorie. Bien que consumé par une ambition effrénée, il incarnait les vertus traditionnelles de l'Amérique, celles-là même qui avaient fait de ce pays une nation puissante : la confiance en soi,

¹⁴⁹ Stevens, *Au-delà du mal*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁰ James Ellroy, *Un tueur sur la route*, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁵¹ Stevens, *Au-delà du mal*, *op. cit.*, p. 347.

¹⁵² *Ibid.*, p. 528.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 529.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

l'individualisme farouche, la religion érigée en ciment de la famille. »¹⁵⁵ Que ces valeurs soient portées par Stoner, un beau parleur aussi mal avisé que corrompu, permet à Stevens d'ironiser sur l'individualité farouche et la religion qui seraient censées mener le pays à la réussite éternellement. La peur de l'état providence, un des symboles de l'Amérique (et de son système économique) est également présente : « Perrone estimait qu'un Etat de plus en plus centralisateur et fort menait l'Amérique à sa ruine sociale et économique »¹⁵⁶. *Un tueur sur la route*, on l'a vu, s'en prend particulièrement au mythe de la famille, dont Plunkett fait également une diatribe vengeresse : « *la famille*. Elle était de retour, elle était solide, elle était 'in', elle 'n'avait jamais disparu'. C'était l'antidote aux nouvelles tensions nées des virus sexuellement transmissibles, au communisme, à la gnôle, à la dépendance aux drogues, à l'ennui, au mal de vivre, à la solitude. Musiciens androgynes, prêcheurs fascistes, bouffons noirs, gonflés de muscle, à la chevelure Mohawk et aux chaînes d'or autour du cou, proclamaient que, sans elle, vous étiez foutu. »¹⁵⁷. Là encore, par le sarcasme, en mettant d'accord sur une même notion ceux qui jouissent d'un certain pouvoir (stars du rock, prêcheurs, rappeurs), Ellroy souligne tous les risques de contradiction qu'induit la proclamation de valeurs si abstraites. Et cette attaque ira même jusqu'au meurtre avec, comme on l'a vu, le massacre par Plunkett de la famille « heureuse » de Ross. Comme pour mettre fin à un système de signes qui se mordrait la queue depuis trop longtemps.

Autre symbole, le mythe de la ville tentaculaire, symbole de richesse et de grandeur, est nuancé. Chez Ellroy, Los Angeles n'est plus qu'une banlieue où la richesse somnole. Chez Stevens, Phoenix est la cible d'un obscur passant qui, discutant avec Bishop, dresse le portrait d'une ville dépendante de l'eau car construite sur canaux, ce qui la rendrait aussi fragile et friable qu'un château de sable : « Les banques, là-bas sur Grande Avenue, ont besoin de l'eau pour blanchir leur argent sale. Les squatteurs ont besoin de l'eau pour tirer la chasse de leurs foutues chiottes. Et nous, on a besoin de cette eau pour avoir l'électricité et faire marcher nos putains de climatiseurs, parce que l'eau rend tout humide. [...] Sans elle, on serait transformés en poussière dès demain matin. Tout le monde »¹⁵⁸. Cette évocation d'une possible chute de toute une métropole en l'espace d'un jour découle d'un réflexe propre à la modernité américaine, le discours eschatologique. En somme, la peur d'une chute soudaine, d'une apocalypse, que le western crépusculaire, le cinéma de science-fiction et ses invasions d'extraterrestres, et désormais les films catastrophe (pour beaucoup influencés par l'attentat

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 598 - 599.

¹⁵⁶ *Loc. cit.*

¹⁵⁷ James Ellroy, *Un tueur sur la route*, *op. cit.*, p. 238.

¹⁵⁸ Stevens, *Au-delà du mal*, *op. cit.*, p. 276.

du World Trade Center) n'ont fait qu'alimenter. Ce sentiment se retrouve chez Ellroy dont le tueur, incarnant un Mal indestructible, « le mal existe, pré-reconditionné à la naissance, prédestiné dans le sein maternel »¹⁵⁹, amènera Dusenberry à en finir. Et dans *Au-delà du Mal*, la figure de Zola plane sur la Maison Blanche¹⁶⁰, où un écrivain engagé se voit ainsi comparé à un tueur en série, montrant une Maison Blanche, lieu mythique également, complètement paranoïaque.

En s'attaquant à ses mythes et en révélant ses angoisses, les deux écrivains montrent qu'une société qui érige trop vite ses mythes, et empêche tout changement du système sous peine d'accuser l'autre de menacer des « valeurs », n'est jamais plus fragile qu'à cet instant. Et sans concourir avec l'amplitude du *Great American Novel* (le roman fleuve américain tentant de cristalliser l'ensemble d'une époque, tel *Moby Dick* de Melville ou *Underworld* de Don DeLillo), mais tout en s'inscrivant dans sa tradition, la remise en question des valeurs, cultures populaires et mythes, chez Ellroy et Stevens, et surtout du discours dans lequel on les intègre, paraît être l'un des enjeux d'agencement d'une chronique nationale dans un polar noir.

Enfin, là où Ellroy et Stevens se rejoignent fortement, c'est sur le rapport à l'argent aux Etats-Unis. Chez Stevens l'argent est allégorisé par Las Vegas, lieu qui fascine Bishop : « Il était fasciné par tous ces gens qui envahissaient chaque soir les salles de jeu [...] sur ces visages, il retrouvait une folie qu'il avait souvent vue à Willows, ces yeux déments, ces lèvres serrées, ces joues rendues grimaçantes par la solitude totale, et pour finir, évidemment, ce regard vide qui disait tout le désespoir du monde »¹⁶¹. L'argent est par ailleurs l'un des outils pour changer de masque en société, « avec ce qu'il fallait d'argent, on devenait celui que l'on prétendait être ! »¹⁶². L'argent est un passe-frontières sans faille : « Il avait maintenant assez d'argent pour pouvoir être n'importe qui. »¹⁶³ Cette omniprésence de l'argent, et donc du capitalisme et ses enseignes, rend le monde incompréhensible, grotesque. Ainsi, quand Bishop va dans une buvette et commande de l'eau, Stevens écrit : « les serveurs ne semblaient pas connaître ce produit, ni savoir où s'en procurer, et lui conseillèrent plutôt le Coca-Cola. »¹⁶⁴. Enfin, cette obsession de l'argent amène la population à des actes déraisonnables, comme Harry Owens qui, sans le savoir, recrée un autre mythe américain, celui du braquage à main armée, en tentant le tout pour le tout afin de s'enrichir.

¹⁵⁹ James Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 346.

¹⁶⁰ Stevens, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 547 : « L'histoire était remplie de cas comme celui-ci, de types isolés qui faisaient tomber des gouvernements entiers. Zola et cette satanée affaire Dreyfus, par exemple ! ».

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 200.

¹⁶² *Ibid.*, p. 421.

¹⁶³ *Loc. cit.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 352.

Cette critique de l'argent comme mal américain n'est par ailleurs pas reprise par les cinéastes coréens. Pas plus qu'une peur eschatologique, ou que les courants d'une culture populaire. Ellroy et Stevens le font car l'Amérique est le pays par essence du capitalisme, où l'argent tient une place centrale en société, et de plus, elle est à l'origine de la culture populaire au niveau mondial, par ses films, sa littérature (grands romans comme comics), ses marques, son système financier, sa philosophie de vie. En face, les cinéastes coréens opèrent une critique de cette hégémonie comme nous l'avons vu, Bong Joon ho par sa prise à rebours des codes du film policier américain, Kim Jee-woon par l'acceptation du fictif de son film, qu'il se refuse à inscrire dans une réalité immédiate et premier degré.

Ils vont préférer aborder alors l'état du monde rural dans leur pays, et surtout de la situation sociale qui y règne. Il est frappant de constater que, alors que ces deux films restent très différents l'un de l'autre dans leurs récits comme dans le genre dans lequel ils s'inscrivent, il y ait une même présence de l'habitat en campagne. Chez Bong Joon-ho, les pauses dans les habitations présentent des endroits précaires pour des personnes délaissées, chez Kim Jee-woon, la famille du tueur vit en campagne dans un logis minuscule et souffre de la pauvreté au point d'espérer toucher l'assurance vie de leur fils.

De plus, là où les deux romanciers questionnent toute une culture nationale en place, les réalisateurs coréens ne semblent pas s'en préoccuper. Il y a bien les traditions chamaniques qui ressortent dans *Memories of Murder*, ou les avancées technologiques de la Corée dans *I saw the Devil*, illustrées par le matériel des services secrets ou la ville de Séoul et ses gratte-ciels... Mais le questionnement n'est pas le même, au lieu de fouiller un héritage national ou des valeurs actuelles, les cinéastes coréens interrogent un passé, comme en témoigne Bong Joon-ho dans sa vision de l'affaire Hwasung qu'il a adapté : « Pour le pays, pour la Corée, c'est sûrement le premier, les tout premiers meurtres en série qu'il ait connus. Et comme le tueur n'a finalement pas été arrêté, pour la société coréenne et pour nous tous, je pense que c'est une affaire qui reste un poids. »¹⁶⁵

L'absence de la question nord-coréenne est également importante à ce niveau-là, les alertes dues à son conflit sont présentes chez Bong Joon-ho, mais le thème en reste là, la question sociale, comme le statut de la morale en Corée chez Kim Jee-woon, et la dégradation du milieu rurale dans *Memories of Murder*, traduisent un déplacement du sujet national. L'on est dans un déblayage, moral chez Kim Jee-woon, avec son héros tenté par le Diable, historique chez Bong Joon-ho, via le panorama qu'il fait de la Corée rurale des années 1990, qui paraît selon eux être la seule étape valable pour éclaircir la Corée avant de questionner sa culture

¹⁶⁵ « Memories of Murder – Edition collector », *op. cit.*

propre et ses symboles. Comme une mise en garde qu'ils se feraient à eux-mêmes, pour enjamber une problématique plutôt américaine, et se référer directement à une Corée qui doit se projeter vers l'avenir.

En conclusion nos œuvres ont démontré que le polar noir était chez elles une base commune, mais qu'*in fine* son essence, l'esthétique « noir », était l'idée transposable entre cinéma et littérature. Ainsi ce n'est pas tant le roman noir qui a perduré, dont on a vu que les codes qui dataient des années 1940 (l'enquête, les personnages-types, l'univers) n'avaient été reprises qu'en infime partie par nos œuvres, mais bien son esthétique négative. D'abord reprise par Stevens, puis Ellroy, cette esthétique est parvenue aux coréens par les films hollywoodiens qu'ils ont ensuite réinterprétés à leur manière. Si elle peut s'adapter ainsi, c'est que le temps qui l'a fait naître n'est pas fini. Et il ne pourrait être question que de représentation de la violence, le film de Bong Joon-ho contient des images parfois fortes, mais pas une violence telle que Stevens, Kim Jee-woon ou Ellroy la conçoivent. Ce qui ferait l'essence alors de cet esprit « noir », ce serait la notion de crime. Ainsi écrivent Daros et Olivier à propos du crime : « Il existerait, dans la littérature de l'extrême contemporain et de notre monde globalisé, un roman qui, proche ou éloigné des formes codifiées du roman noir, s'attache à faire du crime non seulement le geste transgressif d'un individu identifiable mais l'expression collective d'une communauté sans communauté au sein de laquelle ce crime demeure impuni, sans agent identifiable, attestant par là même de la perte de toute autorité symbolique de l'Etat »¹⁶⁶. Si nos quatre œuvres font appel au crime, c'est parce qu'il induit une chute de l'autorité, tant étatique que morale. C'est cette défiance qui va amener une remise en cause du système de signes et de ce fait, de nouvelles possibilités esthétiques, diégétiques et artistiques. La recherche du nouveau est alors possible (la psyché d'un tueur, les raisons d'une débâcle morale, l'échec d'une enquête) mais ne se fera que dans une cartographie du Mal, dont le tueur en série pourrait bien être l'une des boussoles.

¹⁶⁶ Olivier Florence, et Daros Philippe, *op. cit.*, p. 11.

DEUXIEME PARTIE
LA FIGURE DU TUEUR EN SERIE

CHAPITRE I. SON ARRIERE-PLAN

A. LES ACTANTS QU'IL CONVOQUE

Le tueur en série est la figure au centre de nos quatre œuvres. Différents par le support, l'approche, ou le style, ces travaux possèdent un dénominateur commun : un tueur catalysant dans le récit des interrogations majeures permettant d'aborder des thématiques modernes (la psychologie, l'esthétisation de la violence, la complaisance pour son cas) et tend à toujours plus se complexifier. Pour cette seconde partie, nous privilégierons une étude comparative d'ordre stylistique et thématique. En effet, il ne sera plus question d'étudier les influences ou les exceptions culturelles, mais bien les interprétations de chacun des auteurs, qu'elles se recourent ou se singularisent les unes des autres ; le tueur en série se référant à une même figure, celle d'un meurtrier récidiviste indépendant des cultures et des époques qui l'engendrent. Ainsi, nous aborderons la problématique suivante : la figure commune du tueur en série induit-elle des différences notoires dans la représentation fictionnelle qu'en font nos auteurs ?

Si le tueur en série relève du mythe pour le grand public, son existence concrète ne cesse de captiver la sphère scientifique, qui consolide ou recadre les idées reçues sur cette figure meurtrière. Dans son acception la plus générale, le tueur en série est un criminel ayant tué au moins deux personnes, sans qu'il y ait forcément de lien entre lui et elles, ses meurtres résultant non d'un engagement politique, d'un attachement ou d'un intérêt économique mais d'une pathologie¹⁶⁷, principalement la psychopathie. Le Larousse en définit les termes ainsi : « État de déséquilibre psychologique caractérisé par des tendances asociales sans déficit intellectuel ni atteinte psychotique. Selon les psychanalystes, le psychopathe serait soumis à une 'morale archaïque' toute-puissante, l'incitant à rechercher un milieu marginal mais coercitif, en conflit avec l'ordre établi. La tendance actuelle est de parler de 'trouble antisocial' dans le cadre des pathologies de la personnalité. »¹⁶⁸ Un état psychologique s'accompagnant quasi systématiquement de traits sociopathes : « Trouble de la personnalité

¹⁶⁷ Laurent Montet, *op. cit.*, p. 13 : « la définition la plus complète du tueur en série est celle d' Egger, professeur associé en justice sociale à l'Université de Sangamon : 'Un meurtre en série est constitué lorsqu'un ou plusieurs individus (des hommes dans la plupart des cas) commettent un second homicide et/ou un autre meurtre ultérieurement ; est sans relation (pas de relation préalable entre l'auteur et la victime) ; survient à un moment différent et n'a pas de lien apparent avec l'homicide initial ; et est généralement commis dans une zone géographique différente. De plus, le mobile n'est pas l'appât du gain et semble être le désir d'avoir le pouvoir sur leurs victimes. »

¹⁶⁸ « Psychopathie » in *larousse.fr*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/psychopathie/15624> (Page consultée le 11 mars 2017).

caractérisé par le mépris des normes sociales, une difficulté à ressentir des émotions, un manque d'empathie et une grande impulsivité. »¹⁶⁹ Un trouble social et un déficit de l'empathie qu'ont constaté Gerhard Roth et son équipe, spécialiste du cerveau à l'Université de Brême, observant que le cortex insulaire, zone fortement sollicitée chez les personnes saines d'esprit lorsqu'on les confronte à la souffrance d'autrui¹⁷⁰, s'activait peu chez les criminels récidivistes.

Stéphane Bourgoïn, spécialiste reconnu des tueurs en série, lors d'une interview publiée en 2015, résume ainsi le profil-type du tueur en série : « Ils sont reconnus à 98% responsables de leurs actes », « ils sont dans un désir de toute puissance, de contrôle, de devenir l'égal de Dieu », « 95% d'entre eux ont eu une enfance abominable », « en vrai, 98% des tueurs en série sont des psychopathes, mais une infime minorité des psychopathes sont des tueurs en série »¹⁷¹. Laurent Montet, situant également l'enfance comme point essentiel dans la construction psychique des tueurs en série¹⁷², en définit le cheminement psychique : « Chez le tueur en série, le moi n'éprouve aucun besoin de refoulement des pulsions, le surmoi est laxiste et aucun symptôme névrotique ne se forme. Dès lors, rien n'empêche le tueur de mettre en actes ses fantasmes (...) lorsqu'il commet son crime, le tueur extériorise un fantasme, mais la réalité n'est jamais identique au fantasme, ce qui l'amène à récidiver pour tenter de parvenir à la perfection et le conduit au meurtre en série. Après chaque homicide, le moi et le ça sont soulagés : ils sont libérés des tensions qui les habitent »¹⁷³. Le FBI, dans un document officiel mis à disposition du public sur son site internet gouvernemental, document construit avec la collaboration d'une trentaine d'experts et les services du NCAVC, du BAU-2 et du CIRG, en donne la définition suivante : « The unlawful killing of two or more victims by the same offender(s), in separate events »¹⁷⁴.

Avant de nous pencher sur l'analyse personnelle, idiosyncrasique, que font Ellroy, Stevens, Jee-woon et Joon-ho du tueur en série, il est nécessaire de recenser les nombreux

¹⁶⁹ « Sociopathie » in *larousse.fr*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sociopathie/73182> (Page consultée le 18 août 2017).

¹⁷⁰ Karin Jurschick, *Le mal, une approche scientifique*, 2012, 14:10 : « c'est dans ce cortex insulaire qu'interviennent la perception et la conscience de la douleur »

¹⁷¹ William Thorp, « Esprits criminels », in *society-magazine.fr*, <http://www.society-magazine.fr/stephane-bourgoïn-je-suis-le-seul-au-monde-qui-ait-rencontre-autant-de-serial-killers/> (Page consultée le 11 mars 2017).

¹⁷² Laurent Montet, *op. cit.*, p. 63 : « Une enfance malheureuse. Presque aucun des tueurs en série n'a vécu une enfance heureuse et peu étaient capables de ressentir de la sympathie pour les adultes »

¹⁷³ Laurent Montet, *op. cit.*, p. 34-35

¹⁷⁴ Robert J. Morton, *Serial Murder- Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators*, <https://www.fbi.gov/stats-services/publications/serial-murder> 2005, p. 18

actants-types convoqués, figures impératives au meurtrier et définies dans les principaux genres qui le portent : le roman noir, le roman policier et le thriller.

En tout premier lieu, le tueur en série convoque intrinsèquement la figure de la victime. Dans nos quatre œuvres, les victimes tiennent pour la majorité un rôle de second plan, rapidement sorties de la diégèse une fois assassinées. Elles font office de « morphèmes » comme l'explique Isabelle Rachel Casta : « A partir du moment où l'on prend comme acquis que quelqu'un doit mourir pour lancer une histoire, l'exercice légitimé de la pulsion de mort – ou son avatar ici bien euphémisé – semble acté : le polar est le cadre narratif par excellence où le cadavre joue son rôle de morphème herméneutique, sans débordement excessif d'affect et sans identification tragique particulière. »¹⁷⁵ Dans ce cas précis, nous pouvons mentionner chez Shane Stevens les victimes que fait Bishop dans son atelier de photographe, qu'il enterre et entasse dans son grenier, de même pour celles rapidement citées qu'il fait à travers tout le pays : « *In San Antonio he left behind a female body almost totally eviscerated. In Houston, two more. In New Orleans he struck down three women.* »¹⁷⁶ Chez Ellroy, ce sont les journaux qui mentionnent et dressent un historique de ces victimes-morphèmes, dont certaines auront son attention par la suite, avec en point d'acmé la cinquième partie, « *Lightning Scatters* », où les titres de journaux mentionnant diverses victimes s'enchaînent de la page 151 à la page 168. Ellroy utilisant la langue médiatique pour définir le statut de la victime selon les titres de presse, chambres d'enregistrement de l'activité du tueur.

En ce qui concerne les films sud-coréens, les deux dernières victimes qu'attrape le tueur de *I saw the Devil* avant qu'il ne se fasse prendre en chasse sont rapidement présentées et délaissées aussitôt, le réalisateur ne s'y attardant que pour filmer leur mise à mort (qui échouera pour la seconde, l'écolière), afin d'illustrer toute la froideur et la folie du tueur. Dans *Memories of Murder*, nombre de victimes n'ont ni trajectoire personnelle, ni proches pour les pleurer, éludant ainsi les repères nécessaires à l'incarnation de leur personnage. Ainsi, sur les six femmes agressées par le tueur, seule la survivante recluse derrière l'école et l'écolière bénéficient d'un approfondissement, nouant des liens avec les enquêteurs et voyant leur sort dramatisé (de la mort de l'enfant au viol de la femme recluse, imagé avec lyrisme par le linge rouge flottant sur son étendoir soutenu par le thème musical du film). Une

¹⁷⁵ Isabelle-Rachel Casta, *Plein feux sur le polar*, Péronnas, Editions Klincksieck, coll. « 50 questions », 2012, p. 143.

¹⁷⁶ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 220, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 327: « A San Antonio, il laissa derrière lui le cadavre d'une femme presque entièrement éviscéré. A Houston, deux autres. A La Nouvelle-Orléans, il assassina trois femmes ».

indifférence à l'égard des victimes que la mise en scène accentue volontairement pour mettre en exergue le tragique, les corps étant toujours retrouvés à l'intérieur de champs aqueux, ternes et désertiques qui enserrent le village, ces mêmes champs présentés comme dorés lorsqu'ils apparaissent au tout début du film.

Néanmoins, commun à l'ensemble de nos œuvres, ce statut de simple morphème va être dépassé dans certains cas où les victimes gagneront en consistance. Shane Stevens, nous l'avons vu dans la première partie, met un point d'honneur à décrire le passé de victimes telles que Margot Rule et Lilian Brothers, pour dénoncer la condition féminine de l'époque (où le tueur n'est qu'un violeur parmi tant d'autres) et accentuer la brutalité de leur mort. Ces portraits de femme décrivent des vies marquées par les échecs amoureux et la désillusion liée aux mythes de l'amour véhiculés par la culture populaire, ces mythes créant un vide affectif permanent dont Bishop profite habilement (ainsi en est-il avec Margot Rule, qu'il séduit en construisant le rôle du prince charmant : « He was *so* much the image of someone she once might have known if only she had been born pretty »¹⁷⁷).

Chez Ellroy, Bobby fait également office de victime approfondie, en double boiteux du tueur, au même titre que Russell Maddox Luxxlor ou Reinhardt Wildebrand, qui, le temps d'une discussion, racontent leur vie à Martin Plunkett, curieux de connaître leur histoire familiale et leur passé, pour ensuite les faire siens. Dans *I saw the Devil*, la première victime, la femme de Soo-hyun, va hanter la mémoire de son mari et le déroulement du film. Il est à noter que Kim Jee-woon n'a jamais recours au flashback pour rappeler la présence de la jeune victime, il utilise soit sa famille avec laquelle Soo-hyun cohabite maladroitement (il collabore avec son beau-père pour attraper le tueur, interagit à plusieurs reprises avec sa belle-sœur), soit la musique, dont le pouvoir évocateur permettra au réalisateur de maintenir sa présence durant l'histoire. Soo-hyun n'apparaît fragile et sensible dans le film qu'au début lorsque, sortant de son sérieux d'agent secret tiré à quatre épingles, il s'isole en pleine mission dans la salle de bain pour chanter à sa femme une chanson d'amour. Sa chanson, intradiégétique dans cette scène, reviendra au cours du film de façon extradiégétique et instrumentale. Nous la retrouvons ainsi lors de la découverte de la tête de sa femme dans le fleuve, puis durant ses instants de doute. Le thème musical convoque alors le souvenir de la jeune femme, mais également son emprise sur la psychologie de Soo-hyun, qui reste toujours mutique lorsqu'il se

¹⁷⁷ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 153, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 228 : « Il était tellement à l'image du prince charmant qu'elle aurait pu rencontrer si elle avait été gâtée par la nature ».

retrouve seul avec lui-même. La musique parle à sa place et induit qu'il est partagé entre la vengeance sanguinaire qu'il applique en mémoire de celle qu'il aimait, et la finalité de cette vengeance qui ne rendra pas la vie à sa défunte. Une mélodie mélancolique qui intervient une dernière fois lorsqu'il écoute son adversaire agoniser à travers des écouteurs. Il recrée la scène du début, celui d'une conversation téléphonique, et ce n'est plus sa femme qu'il entend au bout du fil mais son meurtrier. Ce dernier enfin mort, il jette ses écouteurs et fond en larmes, toujours mutique (le réalisateur ne retranscrit pas le son de ses pleurs), il ne reste à l'écran que lui et la musique, avant qu'il ne regarde vers le ciel où résiderait désormais sa femme. Sa présence, son souvenir ainsi maintenus, servent à la fois de légitimation à Soo-hyun dans son acte vengeur mais également de retranscription de son dilemme psychologique, de même qu'il permet au spectateur de tolérer jusqu'à un certain seuil ses tortures et de ressentir toute la tristesse qui l'habite.

En outre, une victime, si elle peut marquer le récit au même titre qu'un autre personnage, pourra également créer un tournant dans l'histoire. Dans *Memories of Murder*, c'est la femme délaissée par le village après son viol qui, tout en incarnant le manque de lien social au sein de cette communauté, relance l'intrigue par son témoignage et donne les seules informations concrètes du film sur le physique du tueur. Dans *I saw the Devil*, le meurtre de la femme de Soo-hyun définit le rôle d'une famille endeuillée, exprimant tous les risques inhérents à la vengeance personnelle, de la coopération pleine d'hésitations du beau-père à l'avertissement censé de la belle-sœur. Ils seront les dernières victimes du tueur (même si le grand-père survivra) et provoqueront chez le héros un changement radical de stratégie : il renoncera à son sadisme et suppliciera définitivement le tueur, mettant fin au cycle de la violence. Chez Ellroy, les jumeaux Kurzinski marquent Plunkett qui, après les avoir exécutés, s'accepte tel qu'il est et renonce à ses changements d'identité. Par la suite, déterminé et ayant identifié les objets de sa haine, il déclarera après son meurtre : « *entering the apartment ten minutes before, I had been a thirty-four-year-old boy-man hoping to resolve an identity crisis; leaving it, I was a terrorist* »¹⁷⁸; le massacre de la famille de Ross sera alors sa dernière bravade et le point final du parcours du héros. Quant à Bishop, le meurtre des jeunes femmes dans l'hôtel Ashley à la toute fin du roman le fait passer de tueur en série à *mass-murderer*, scellant définitivement son désir de mettre fin au chassé-croisé, à cette « partie d'échecs » qu'il affectionnait tant avec la police, pour y préférer un final dans le sang et aux yeux de

¹⁷⁸ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 207, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 273 : « en pénétrant dans l'appartement dix minutes auparavant, j'étais un homme-enfant de trente-quatre ans qui espérait résoudre une crise d'identité ; en la quittant, j'étais devenu un terroriste »

tous. Ainsi, quand les victimes semblent être au départ uniquement des proies à la merci du meurtrier, elles s'avèrent capables d'endosser un rôle propre, jusqu'à devenir des points de bascule chez les tueurs ou pour l'avancée du récit.

S'ajoutant aux victimes, sont convoqués dès lors les opposants au tueur, symbolisés en premier lieu par l'enquêteur. Ce dernier, comme nous l'avons vu avec le roman noir, n'est pas forcément un policier mais peut appartenir à un autre corps de métier. Chez Stevens, Adam Kenton est journaliste au NewsTime, le shérif James T. Oates incarne le policier trop sûr de lui, « *Sheriff Oates was a cigar-chomping, gum-chewing, plainspoken man of polITICAL ambition* »¹⁷⁹, Amos Finch est professeur en criminologie à l'université de Californie, et le lieutenant Spanner « *was just a small-town cop with no real motivation in him. But he was good at his job, maybe too good* »¹⁸⁰ tenant le rôle du sage reclus à la campagne, de la force tranquille. Chez Ellroy, Dusenburry est un policier qui nous apparaît davantage sous l'angle de l'homme épuisé que sous celui de l'agent assermenté, perdu entre sa morale et le désespoir que lui inspire la marche du monde, qui finira par mettre fin à ses jours. Chez Kim Jee-woon, Soo-hyun est un agent secret et non un inspecteur de police, et dans *Memories of Murder*, les deux protagonistes représentent d'abord leur milieu d'origine, la ville, la campagne, avant d'être vus comme des enquêteurs.

Ces opposants, s'ils ont tous en commun d'enquêter, ont des rôles et des aspirations bien différents selon nos œuvres. Le double du tueur, aussi intelligent que lui, est incarné par Adam Kenton dans *Au-delà du Mal*, Dusenburry dans *Un tueur sur la route*, Tae-yoon pour *Memories of Murder* ; et Soo-hyun dans *I saw the Devil*. Kenton, dont Bishop dira qu'il est le meilleur après lui, « *the other could be only second best* »¹⁸¹, ne partage pas son goût pour la violence, mais son esprit stratégique, sa froideur tactique, son instinct. Que ce soit pour le combattre lui ou ses collègues : « *If he could get to Vincent Mungo first, his name would become a legend of investigative reporting. Assuming he could prevent Dunlop, the big corporate chesse, from stealing the glory. Or Jogn Perrone from downgrading his role (...) he would not only be plugged into the power but he would be part of the power itself, if only*

¹⁷⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 61, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 90 : « grand fumeur de cigares et mâcheur de chewing-gums, d'une franchise désarmante et mû par une belle ambition politique »

¹⁸⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 63, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 92 : « petit flic de province, sans grande ambition, mais doué »

¹⁸¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 457, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 678 : « le deuxième meilleur »

temporarily »¹⁸². Soo-hyun partage pour sa part la violence, la radicalité, l'animalité de Kyung-chul. Même s'il se refuse à tuer, il aime torturer ses victimes, comme les suspects potentiels du meurtre de sa femme, qu'il envoie à l'hôpital malgré leurs protestations. Il partage également un certain excès de confiance en ses capacités, ce qui avait trahi Kyung-chul lors de sa troisième tentative de meurtre, et qui, dans une construction en miroir, trahira Soo-hyun à son tour.

Chez Ellroy, Dusenburry, loup esseulé qui coïncera Plunkett, perd pourtant ses moyens face au tueur qui sort « *winner* »¹⁸³ de leur face à face alors qu'il tente de le faire craquer en le provoquant sur son homosexualité. Il finit par se suicider, désespéré par le tueur et le monde qui l'a fait naître : « *I'm almost fifty years old, and I doubt if I've got the energy to make myself cold and hard and driven. That's a young man's game* »¹⁸⁴. Quant à Tae-yoon, il s'égaré à être trop solitaire et à s'opposer à son coéquipier, prenant parfois de sa violence, de sa gaucherie, tous deux incapables à la fin de l'enquête d'identifier le tueur. Le fait que l'on ne suive que Doo-man à la toute fin du film indique qu'aucune amitié n'a perduré entre eux deux, que c'est dans cette absence d'alchimie que les opposants ont échoué à attraper leur adversaire. Ces doubles du tueur perdent leur confrontation pour la majeure partie (tous sauf Adam Kenton), faisant l'erreur de vouloir se hisser à son niveau, ou se laissant rattraper par leurs défauts (le tendance au désespoir chez Dusenburry, l'ego chez Tae-yoon), ce qui signifie que face à l'être « inhumain » qu'est le tueur en série, la moindre émotivité, si humaine qu'elle puisse être, sera fatale. Prisonniers de leur morale, de leur éthique et du doute qu'elles provoquent, ces doubles, même s'ils s'opposent au tueur, portent avec eux un poids toujours plus lourd que celui du chasseur solitaire, celui de l'hétéronomie¹⁸⁵, du sort des Etats-Unis chez Kenton à celui de l'honneur de sa famille chez Soo-hyun : « Le Justicier est la face solaire du Vengeur, puisqu'en l'un s'incarne la collectivité, même défaillante, tandis que dans l'autre la seule haine privée sert de moteur »¹⁸⁶. L'avantage du tueur sur ses opposants est de leur faire oublier qu'ils sont responsables d'une communauté, en leur faisant croire qu'ils sont seulement responsables de ses actes à lui, leur offrant la possibilité d'un combat à mort, d'un

¹⁸² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 254-255, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 377 : « s'il parvenait à attraper Vincent Mungo avant les autres, son nom passerait à la postérité du journalisme d'investigation. A condition, bien sûr, qu'il arrive à empêcher d'une part, Dunlop, la grande star du groupe, de lui voler la vedette, et d'autre part, John Peronne de minimiser son rôle (...) non seulement il s'approcherait des cercles du pouvoir, mais il en ferait même partie intégrante, ne fût-ce que provisoirement »

¹⁸³ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 254, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 336 : « vainqueur ».

¹⁸⁴ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 261, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 347 : « J'ai presque cinquante ans, et je ne suis pas sûr d'avoir l'énergie nécessaire pour devenir froid, dur, et convaincu de ma mission. C'est un travail d'homme jeune ».

¹⁸⁵ Hélène Frappat, *La Violence*, Paris, Flammarion, GF Corpus Philosophie, 2013, p. 44 : « l'hétéronomie n'est pas passivité, bien qu'elle se pense sous la forme d'un accueil : elle représente au contraire la manière dont chacun se rend responsable de l'autre homme. »

¹⁸⁶ Isabelle-Rachel Casta, op. cit., p. 155.

duel digne d'un simple jeu : ainsi Bishop est-il séduit par Kenton : « *He wondered about the reporter. The man was no fool, not like the others. He was clever, a good hunter. But was he also a good fox ? (...) Thinking about that, he slowly began to develop a feeling of kinship with reporter. Maybe, he told himself, they had something in common. He wondered if Adam Kenton played chess* »¹⁸⁷, et Kyung-chul se réjouit à l'idée que quelqu'un tente de se mesurer à lui avant de s'endormir chez son ami cannibale. Plus tard, il crie à Soo-hyun dans sa voiture après s'être fait rosser une seconde fois : « Enfoiré, tu veux te battre avec moi, c'est ça ? (...) On va voir qui est le plus merdeux » puis, après avoir subi un troisième K.O. ; « putain, je m'attendais pas à m'amuser autant dans la vie ».

Enfin, le tueur en série traîne dans son sillage ce que l'on pourrait nommer un « Mal grouillant ». L'organisation mafieuse, la pègre, le monde de la rue, qu'il traverse et dans lequel il se cache chez nos deux auteurs américains. On peut citer le microcosme des lieux d'internement, la prison chez Ellroy, l'hôpital psychiatrique chez Stevens, dans lequel Bishop et Plunkett engrangent des informations pour mieux se débrouiller à leur sortie (à travers la TV, le savoir des détenus, la violence du lieu), chacun réglant son compte à un détenu lorsque cela sert ses plans (Mungo pour Bishop, Lopez chez Plunkett). Également interviennent les petits dealers dans *Un tueur sur la route*, tel que Cosmo, les gangsters avec Hansum et Don Solis dans *Au-delà du mal*, pègre à laquelle s'associe le pouvoir et la police quand il le faut, Carl Hansun expliquant ainsi à Don Solis « *the right politics helps business make money. But it costs a bunch of money to get the right kind and it all comes out of the business. It's like they say, one hand washes the other* »¹⁸⁸, sans oublier le père de Bishop, Harry Owens, petit braqueur au destin tragique. Le politique corrompu se dévoile aussi, chez Stevens avec Stoner, chez Ellroy avec Michael Cleary, conseiller municipal de Caroline du Sud qui accuse le procureur Kleist de vouloir profiter du meurtre de Tucker : « *We all know Tim is getting ready to run for the Senate, and a nice juicy murder conviction would sure look good on his record* »¹⁸⁹. La pègre, chez Stevens, se manifeste également par sa présence dans la société civile, avec le milieu des jeux d'argent qui marquera Bishop lors de son passage à Las Vegas :

¹⁸⁷ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 457-458, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 678 : « Il se posa des questions sur le journaliste. Visiblement, ce n'était pas un imbécile, contrairement aux autres. Il était intelligent. Un bon chasseur. Mais était-il un bon renard ? (...) Réfléchissant à cela, il commença à se sentir une certaine affinité avec le journaliste. Peut-être, se dit-il, qu'ils avaient quelque chose en commun. Il se demanda si Adam Kenton jouait aux échecs ».

¹⁸⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 179-180, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 266 : « La bonne politique, c'est la politique qui aide le business. Or, ça coûte très cher, la bonne politique, et l'argent vient toujours du business. C'est donnant-donnant, comme on dit ».

¹⁸⁹ Stevens, *By reason of insanity*, op. cit., p. 162, *Au-delà du Mal*, op. cit., p. 215 : « Nous savons tous que Tim s'apprête à poser sa candidature pour être élu sénateur, et une belle condamnation bien juteuse pour meurtre aurait fière allure dans son dossier ».

« *He left the Sands but the story was the same wherever he went. Moneyed excitement and sexual promise, he now began to see, traveled hand in hand. Men traded money and women traded sex. The winners got what they wanted, the losers got nothing* »¹⁹⁰. Ce dernier reste malgré tout « neutre » dans ses actes et participe au maintien de cette jungle sociale qu'il observe toujours avec un certain étonnement (on pourrait parler d'innocence), rapidement rattrapé par la froideur et le cynisme.

Par ailleurs, le sentiment d'une foi déclassée et détournée de sa fonction morale, du culte premier, tournée dorénavant vers le profit et l'action malsaine, se retrouve tant chez Ellroy, lorsque Plunkett parle des clubs de gymnastique : « *Health clubs were the newer 'new meeting grounds' for singles; body awareness had spawned the 'new narcissism'; and bodybuilding equipment and techniques had progressed to the point where one 'new fitness' guru flatly stated that weight workouts were the 'new religious service'* »¹⁹¹, que chez Stevens, à travers le sénateur Stoner, homme politique prévaricateur mettant en avant son patriotisme, sa religion, qu'il invoque par intérêt, souhaitant que le tueur continue ses méfaits le temps qu'il puisse se servir de lui : « *He suddenly thought of Vincent Mungo. God bless him! Wherever he was, Stoner hoped that he could hold out a while longer* »¹⁹².

La pègre, la politique, l'argent, la religion : en somme, les plaies suintantes d'un empire en perte de vitesse, vision eschatologique parcourant nos deux œuvres américaines, traçant le constat d'une certaine décadence qui trouve sa sémiologie dans l'Histoire, comme le rapporte Morgane Leray à propos des différentes failles de l'Empire romain qui furent peu à peu mythifiées par la pensée occidentale : « L'une est économique : l'Empire ayant connu une formidable extension, il fut de plus en plus difficile de centraliser les finances et par conséquent de maintenir en bonne santé l'économie de l'Urbs et de ses provinces ; la deuxième, politique, est en partie liée à la première, puisque l'extension géographique a également affaibli le pouvoir central et multiplié la corruption, les tentatives de putsch, ainsi que l'insécurité, éléments largement amplifiés par les invasions barbares, qui menaçaient les vastes frontières de l'Empire romain ; la troisième enfin est d'ordre religieux, puisque les

¹⁹⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 139, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 207 : « Il quitta le Sands Hotel, mais surtout, c'était la même rengaine. Plaisir monnayé et promesse sexuelle, comprenait-il à présent, marchaient main dans la main : les hommes proposaient leur argent, les femmes leurs fesses. Les winners obtenaient ce qu'ils voulaient, les losers repartaient sans rien. Tout cela paraissait raisonnable ».

¹⁹¹ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 196, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 260 : « Les clubs de gymnastique étaient devenus 'les nouveaux terrains de rencontre' pour célibataires ; la conscience du corps avait donné le jour au 'nouveau narcissisme' ; les équipements et les techniques de culturisme avaient fait de tels progrès qu'un gourou de la 'nouvelle forme' avait pu déclarer tout de go que le travail aux haltères était le 'nouveau service religieux' ».

¹⁹² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 192, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 285 : « Il repensa soudain à Vincent Mungo. Que Dieu le bénisse ! Où qu'il fût, Stoner espérait que cet animal tiendrait encore quelque temps ».

diverses religions absorbées par l'Empire ont peu à peu émietté l'autorité de la religion des Majores en diffusant magie (il suffit de relire *L'Ane d'or* d'Apulée), superstitions et rituels contraires aux mœurs des Anciens, à l'exemple du mithriacisme ou des aphrodisies. »¹⁹³

Un état de fait porté par Ellroy et Stevens mais difficile à ancrer dans la réalité factuelle de l'Histoire américaine, qui indique néanmoins une volonté de dresser un tableau crépusculaire avec son décor mythique préétabli, pour un lieu à la hauteur du tueur en série.

Chez les réalisateurs sud-coréens, ce « Mal grouillant » entourant la figure du tueur en série tient plus de la misère sociale que de l'idée d'un empire en chute libre. Dans *I saw the Devil* comme dans *Memories of Murder*, la police, trahie parfois par la maladresse de ses agents ou la tonalité burlesque de situations, reste hors de la corruption et lutte contre la violence avec ses moyens. Les politiques sont épargnés, la religion comme institution (catholique, protestante, bouddhiste) est passée sous silence, mis à part le chamanisme chez Bong Joon-ho, abordé en tant que folklore plus qu'à travers le prisme d'une pensée décadente. Néanmoins, quand le petit banditisme est absent de *Memories of Murder*, il s'avère très présent chez Kim Jee-woon. Kyung-chul, en effet, croise sur sa route un duo de voleurs de taxi qui comptait l'assassiner, puis un tueur en série cannibale, et Soo-hyun plusieurs ex-voleurs. La Corée devenant alors un pays peuplé de meurtriers dont la présence est inhérente à celle du tueur en série, astre fort d'un système gravitant autour de lui. Dans ce monde parallèle, le « Mal grouillant » suit la marche du tueur, proliférant à mesure qu'il avance dans le déroulé narratif.

Centre d'un univers interlope, le tueur apprécie sa position dominante, excité à l'idée de nombreuses confrontations dont il n'éprouve aucune crainte : ainsi il rigole quand il comprend que les voleurs de taxi comptent lui faire la peau, et soumet jusqu'aux larmes son hôte cannibale après l'avoir insulté copieusement. Ce procédé rapproche Kim Jee-woon d'Ellroy et de son second tueur en série, Ross Anderson, qui croise par hasard, au même titre que Charles Manson, le chemin de Martin Plunkett. Comme attirant et reconnaissant les siens partout où il erre, le tueur en série apparaît comme un être à part, une entité, un « *I was infatuated with the man because we both excelled at the same profession* »¹⁹⁴, révélant une communauté malfaisante de gens isolés mais unis par les pratiques délictueuses. Ainsi Ross vante-t-il le

¹⁹³ Morgane Leray, *Pour une mythographie de la décadence – Le miroir et la clepsydre*, Paris, Editions Lettres modernes Minard, coll. Bibliothèque des Lettres modernes, 2015, p. 11.

¹⁹⁴ Ellroy, *Killer on the road*, *op. cit.*, p. 175, *Un tueur sur la route*, *op. cit.*, p. 233 : « je m'étais entiché de cet homme parce que, l'un comme l'autre, nous excellions dans la même profession ».

style de Plunkett : « *Because I like your style* »¹⁹⁵, et le tueur cannibale de *I saw the Devil* de reconnaître en Soo-hyun un des leurs : « il est comme nous. Il prend du plaisir au frisson qu'on éprouve à la chasse. Attraper et relâcher... Attraper et relâcher. Il chasse. Il jouit de voir sa proie souffrir. » Pour sa part, Shane Stevens convoque les tueurs Manson et Chessman comme modèles référentiels dans l'esprit de Bishop, et, par ailleurs, centrant son récit autour du fils hypothétique d'un vrai tueur en série, Caryl Chessman, incarnera à son tour un rôle de passeur, de duplicateur.

Le tueur en série peut convoquer ainsi une réalité préexistante mais cachée, celle du petit et grand banditisme soutenue par une esthétique de la décadence, ainsi qu'un monde fantastique, parallèle, d'artisans du crime, provoquant dans ce dernier cas un recours au fictionnel amplifiant le mystère qui plane autour de sa personne. Egalement, il appelle des figures semblables entre elles au travers d'œuvres pourtant différentes, qui auront directement maille à partir avec lui, ses victimes servant de poudre à canon comme de marqueurs, d'instantanés sacrés ; ses opposants, de motivateurs ou de cobayes pour son plaisir sadique. Chez l'ensemble de ces actants, il y a de commun une poussée vers les valeurs négatives, avec l'idée d'un cataclysme modifiant le monde ou dévoilant à ce dernier une facette qu'il ignorait jusqu'alors. Le tueur en série ressemblerait à un virus qui questionnerait ce qu'il contamine, mettant en garde la modernité contre ses dérives en incarnant jusqu'à l'extrême une attitude vindicatrice ; révélant à la société qui l'a engendré les échecs qu'elle tente de voiler. Un phénomène que Stevens affine à la peste : « *Like the plague, the enemy was moving at will, covering more and more area, striking wherever and whenever it pleased. (...) Some science-fiction aficionados saw it as the beginning of an invasion of alien beings from another galaxy, a vastly different life from that had no use for female earthlings. Others, mostly men, saw it as just retribution for the sins of mankind* »¹⁹⁶. La peste, figure issue de la littérature et que le tueur en série permet de transposer au cinéma par les divers actants qui gravitent perpétuellement autour de lui : « Dans la tradition littéraire, c'est la peste qui figure de telles forces mauvaises. Elle surgit soudainement. L'ampleur de ses dévastations, le mystère de son

¹⁹⁵ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 142, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 189 : « j'aime ta manière de faire ».

¹⁹⁶ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 224, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 332 : « Comme la peste, l'ennemi se déplaçait librement, couvrait une zone de plus en plus vaste, frappait où et quand il voulait (...) Certains mordus de science-fiction virent dans cette histoire le prélude à une invasion de la planète par des extra-terrestres, par une race n'ayant pas besoin des Terriennes pour survivre. D'autres, surtout des hommes, considéraient ces événements comme une juste punition pour les péchés de l'humanité ».

apparition et de sa disparition lui confèrent un caractère étrange et surnaturel. Devant elle, les hommes s'interrogent : 'que veut-elle nous dire ?' »¹⁹⁷

¹⁹⁷ Claude Rommeru, *Le Mal, essai sur le mal imaginaire et le mal réel*, Paris, Editions du Temps, 2000, p. 45.

B. LA FIGURE DU TUEUR EN SERIE

S'il a besoin d'actants propres pour se mouvoir et s'opposer, le tueur en série est avant tout un personnage clivant, dont la personnalité et les agissements sont jalonnés de nombreux mythes. Ces mythes ne sont pas tant une caricature qu'une idée préconçue qu'on se ferait, non du tueur en série en tant que tel, mais du tueur tout-puissant : solitaire, aussi brillant que fou, voyageur, insaisissable, dans une projection du « tueur parfait ». Ils actualisent un imaginaire fantasmatique, plaçant le tueur entre le pionnier conquérant et le surhomme. Des capacités qui en font un contestataire de premier ordre, accusant implicitement depuis sa sociopathie la norme sociale en la traversant violemment. Afin de pouvoir par la suite analyser clairement l'interprétation qu'en font nos auteurs, nous allons maintenant essayer de déterminer les traits que nos tueurs en série ont en commun, notamment à travers leurs modes d'opération et leurs traits comportementaux.

Premièrement, ils sont solitaires, et trois d'entre eux voyagent (Martin Plunkett, Thomas Bishop, Kyung-chul). Ainsi, dans *Au-delà du Mal* et *Un tueur sur la route* Bishop et Plunkett parcourent seuls l'Amérique et ne tissent d'amitié concrète avec aucun personnage, mis à part Plunkett en tombant amoureux de Ross, qui néanmoins le quitte rapidement avant de l'inviter dans sa famille après plusieurs mois de séparation. S'il hante son esprit, c'est seul que Plunkett vit cet amour, dans un attachement à sens unique tendant vers la fascination, l'obsession. Kyung-chul lui, parcourt la Corée en solitaire fuyant son adversaire après qu'il ait été découvert, il passe par différentes provinces avant d'atteindre Séoul, son père parlant de lui comme d'un « vagabond » ; terme qu'utilisera également Stevens pour caractériser Bishop, « *a wanderer, he had no home and no roots. All he had was his work, and for that he had to be always on the remove* »¹⁹⁸. Quant à Hyun-kyu, bien que solitaire, parlant de lui en ces termes : « Je suis un homme solitaire de Taeryung. Diffusez cette chanson un jour de pluie », il n'est pas un voyageur, sa sédentarité ajoutant cependant une valeur supplémentaire à ses crimes, qui ont lieu dans un petit périmètre sans être entravés.

De plus, nos quatre tueurs sont tous présentés comme supérieurement intelligents. Ainsi l'intelligence de Bishop est sans cesse louée : « *he's a robot, an engine of destruction that cannot stop on its own. He's also a genius in some ways, easily the most clever criminal*

¹⁹⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 209, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 311 : « Le vagabond qu'il était n'avait ni attaches, ni racines, mais uniquement une mission sacrée. »

mind America has produced »¹⁹⁹, « *the most imaginative and resourceful mass murderer of modern times* »²⁰⁰, « *all that was needed to fool the doctors, to make monkeys of them, was a superior intelligence. As in all things, Bishop believed himself wiser than anyone (...) He knew how to fake emotion and he knew how to fake the mind. He had the keys.* »²⁰¹ Chez Ellroy, Plunkett est qualifié dès l'enfance de surdoué par le psychiatre, « *You've got a swell mind, and the grades in school to prove it* »²⁰², il se démarque des criminels ordinaires par son intelligence supérieure, « *therefore, you must never let your fellow inmates know that you are much more intelligent than they are* »²⁰³, achevant d'ailleurs Charles Manson par le dialogue et la joute rhétorique en se stupéfiant lui-même de son « *I let the spittle settle, astounded by my eloquence, which had seemed to spring from deep nowhere of its own volition* »²⁰⁴ ; enfin il sera qualifié par les journalistes du New York Times d'homme « *the man is highly intelligent* »²⁰⁵. Cette intelligence au-dessus de la norme nous la retrouvons chez les tueurs de nos deux réalisateurs coréens, elle concerne avant tout leur comportement meurtrier et se différencie de l'intelligence plus globale de leurs homologues américains (Bishop est également très bon joueur aux échecs et Plunkett est vu comme un enfant surdoué). Loin des tueurs ordinaires rapidement pris, ils sont méthodiques et réactifs. Dans *Memories of Murder*, le tueur échappe aux policiers sans cesse, assassine cinq victimes dans un court laps de temps et choisit de tuer uniquement les soirs de pluie ; la nuit le cachant, la pluie effaçant ses traces. Dans *I saw the Devil*, le tueur utilise la couverture du conducteur de car scolaire pour tromper ses victimes, et si son intelligence lui fait défaut dans les précautions à prendre après ses meurtres (il jette les membres de ses victimes dans le fleuve ou dans les hautes herbes), l'homme possède une adaptabilité redoutable, il vole voiture après voiture pour se déplacer rapidement tout en sachant cacher son identité, ou fait semblant de dormir pour entendre son ennemi dévoiler la manière avec laquelle il parvient à le retrouver sans cesse. Une superposition de la rationalité humaine et de l'instinct animal qui lui permet de se relâcher quand il le souhaite. Il alimente perpétuellement un challenge personnel en se sabottant lui-

¹⁹⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 436, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 645-646 : « ce type est un robot, un engin de destruction que ne peut pas s'arrêter tout seul. C'est aussi un génie, à sa façon, et de loin le criminel le plus intelligent que l'Amérique ait enfanté depuis longtemps ».

²⁰⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 455, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 674 : « tueur en série le plus imaginaire et le plus rusé de l'histoire moderne ».

²⁰¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 44-46, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 63 : « pour ce faire, il n'y avait besoin que d'une chose : une intelligence supérieure. Bishop se croyait plus malin que tout le monde (...) Il savait feindre ses sentiments, il savait déguiser son intelligence. Il détenait la clé. »

²⁰² Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 16, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 24 : « tu as un cerveau de qualité et tes résultats scolaires le prouvent ».

²⁰³ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 62, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 83 : « jamais tu ne devras trahir auprès de tes compagnons de cellule le fait que tu es beaucoup plus intelligent qu'eux ».

²⁰⁴ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 77, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 105 : « je laissai la salive couler, stupéfié par ma propre éloquence qui avait semblé jaillir de son propre vouloir des profondeurs ».

²⁰⁵ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 255, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 339 : « supérieurement intelligent »

même, comme lorsqu'il se livre volontairement à la police après s'en être pris aux proches de Soo-hyun, guettant si son ennemi parviendra ou non à l'attraper avant. Deux pouvoirs qui permettent également au tueur de Bong Joon-ho de multiplier les victimes sans avoir à changer constamment de zone géographique.

Enfin, tous exécutent des femmes par appétit sexuel, c'est leur motivation principale, même si des meurtres plus ordinaires peuvent être commis en fonction des circonstances (par exemple le meurtre du taximan dans l'aire de repos par Park Hyun-kyu ou celui de Reinhardt par Plunkett).

A présent, il va s'agir de vérifier si ces caractéristiques sont purement fictionnelles ou fidèles à la réalité comportementale des tueurs en série. Premièrement, au sujet de l'intelligence supérieure du tueur en série, le chercheur en psychopathie à l'université de Colombie-Britannique, Michael Woodworth, confirme une certaine adaptabilité unique chez le tueur en série : « ce qui est intéressant dans la personnalité du psychopathe c'est qu'il est capable de masquer ses dysfonctionnements de façon très habile... »²⁰⁶. Quant au FBI, les spécialistes convoqués se sont chargés de défaire certains mythes par des exemples concrets et un travail statistique, créant une section réservée à cette fin : « *The relative rarity of serial murder combined with inaccurate, anecdotal information and fictional portrayals of serial killers has resulted in the following common myths and misconceptions regarding serial murder* ». Qu'en ressort-il ? Tout d'abord, l'inexacte idée d'un tueur en série forcément reclus et solitaire. Le dossier indique que les tueurs en série ont souvent une famille, vivent en plein jour dans une communauté ordinaire et possèdent un emploi. Raison pour laquelle la police a souvent du mal à les détecter²⁰⁷. Le FBI cite comme exemple Robert Yates, ayant tué 17 prostituées à Spokane dans les années 1990. L'homme était marié, avait cinq enfants, avait grandi dans un quartier de la classe moyenne et était décoré par l'aviation américaine en tant que pilote d'hélicoptère²⁰⁸. Gary Ridgeway, le Green River Killer, qui a tué 48 femmes sur une période de 20 ans à Seattle, avait quant à lui été marié trois fois et était toujours marié lorsqu'il a été arrêté. Il était employé comme peintre de camion pendant 32 ans et se rendait à

²⁰⁶ Karin Jurschick, *op. cit.*

²⁰⁷ Robert J. Morton, *op. cit.*, p. 21 : « The majority of serial killers are not reclusive, social misfits who live alone. They are not monsters and may not appear strange. Many serial killers hide in plain sight within their communities. Serial murderers often have families and homes, are gainfully employed, and appear to be normal members of the community. Because many serial murderers can blend in so effortlessly, they are oftentimes overlooked by law enforcement and the public. »

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

l'église régulièrement²⁰⁹. Nous pourrions également citer Gérard Schaefer, auteur de plusieurs dizaines de meurtres, marié et policier par ailleurs.

Autre mythe du tueur en série, l'idée qu'il posséderait une santé mentale débilatante ou bien au contraire qu'il serait un génie. S'il est avéré que les tueurs en série souffrent de nombreux désordres de la personnalité incluant la psychopathie, la plupart du temps ils ne sont pas diagnostiqués fous par les autorités. Les médias et la production artistique ont créé nombre de personnages de tueurs en série comparables à des génies devançant à chaque fois la police, mais, comme toute population, les tueurs en série possèdent réellement un Q.I. s'échelonnant entre une intelligence élevée et la moyenne générale²¹⁰.

De même, dans trois de nos œuvres, le tueur serait un grand voyageur. Pourtant, la plupart d'entre eux ont une zone d'action géographiquement définie. Ils mènent leurs meurtres à travers des zones connues, souvent établies à partir d'endroits clés, par exemple les lieux d'habitation de leur famille ou de leurs connaissances, ou encore de leur travail. Ils peuvent quitter parfois leur zone de confort pour éviter d'être repérés, mais très peu d'entre eux font de grandes distances pour tuer²¹¹. Une sédentarité qui serait selon Laurent Montet une conséquence directe de l'urbanisation des sociétés modernes ; « autre idée reçue : le tueur en série aime se déplacer d'Etat en Etat. En réalité les tueurs agissent localement à 52% ou ont agi dans des lieux spécifiques. Entre 59 et 63% des victimes sont tuées par des auteurs restant près de leur domicile, et la plupart d'entre elles dans des zones faciles d'accès. L'augmentation à partir de 1975 du nombre de tueurs agissant localement s'explique notamment par l'augmentation de l'urbanisation à cette période. »²¹²

Par ailleurs, les tueurs en série peuvent avoir d'autres motivations que sexuelles, leurs meurtres peuvent être engendrés par la colère, le gain financier, la recherche d'attention²¹³. Par exemple à Washington, le tueur John Allen Muhammad, un ancien sergent de l'US Army,

²⁰⁹ *Loc. cit.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 14-15 : « another myth that exists is that serial killers have either a debilitating mental condition, or they are extremely clever and intelligent. As a group serial killers suffer from a variety of personality disorders, including psychopathy, anti-social personality, and others. Most, however, are not adjudicated as insane under the law. The media has created a number of fictional serial killer 'geniuses', who outsmart law enforcement at every turn. Like other populations, however, serial killers range in intelligence from borderline to above average levels. »

²¹¹ *Loc. cit.* : « Most serial killers have very defined geographic areas of operation. They conduct their killings within comfort zones that are often defined by an anchor point (e.g. place of residence, employment, or residence of a relative). Serial murderers will, at times, spiral their activities outside of their comfort zone, when their confidence has grown through experience or to avoid detection. Very few serial murderers travel interstate to kill ».

²¹² Laurent Montet, *op. cit.*, p. 42.

²¹³ Robert J. Morton, *op. cit.*, p. 13 : « All serial murders are not sexually-based. There are many other motivations for serial murders including anger, thrill, financial gain, and attention seeking ».

et Lee Boyd Malvo, ont tué pour terroriser la population de la ville, faisant pendant trois semaines 13 victimes, dont 10 de tuées²¹⁴. Paul Reid tua 7 personnes lors de braquages de fastfood, sa seule motivation étant d'éliminer les témoins de ses méfaits²¹⁵. Edmund Kemper quant à lui tuera ses grands-parents et sa mère par haine et rancœur.

Là où nos œuvres rejoignent la réalité, c'est sur l'organisation des meurtres, où quatre de nos tueurs en série se montrent appliqués (tous sauf Kyung-chul, du moins si l'on se centre uniquement sur ses trois dernières victimes). Ainsi, les criminels ordinaires au cours de leurs premiers méfaits sont inexpérimentés et doivent attendre pour se parfaire²¹⁶. Les tueurs en série eux seront plus minutieux que les autres, ils doivent sélectionner, cibler, approcher, contrôler, pour disposer de leur victime. La logique comprise dans l'acte meurtrier afin de disposer d'un corps est très complexe, surtout quand il y a plusieurs lieux pris en compte. Par contre, lorsque les tueurs en séries continuent d'agir sans être pris, ils peuvent devenir imbus d'eux-mêmes et, pensant qu'ils ne seront jamais identifiés, prendre des raccourcis qui les mèneront à se faire attraper (comme c'est le cas pour nos quatre tueurs, en particulier Kyung-chul dont on déduit, lorsque Soo-hyun ouvre ses tiroirs pleins de sacs à main et d'affaires féminines, qu'il a fait de nombreuses victimes avant de s'attaquer à sa femme)²¹⁷.

De fait, au vu de ces expertises, nous pouvons observer que nos auteurs naviguent entre fantasmes (le tueur nomade, solitaire endurci et très intelligent) et réalité (le meurtrier peut tuer autrement que pour le sexe, sa méthode est appliquée et réfléchie). Aussi, lorsque l'on se penche sur les comportements idéalisés par nos auteurs, on peut relever à plusieurs reprises des nuances qui, sans modifier leurs prises de parti, démontrent un désir de les complexifier et de les densifier. Une certaine volonté de réalisme documentaire visant à informer le public derrière le divertissement procuré par la fiction.

Plunkett se présente dès le début comme un solitaire autonome, une fonction qui se démystifie au fil de l'histoire devant le besoin maladif qu'il a d'appartenir à la société, il ne

²¹⁴ *Loc. cit.*

²¹⁵ *Ibid.* p. 14.

²¹⁶ *Ibid.* p. 15 : « Offenders committing a crime for the first time are inexperienced. They gain experience and confidence with each new offense, eventually succeeding with few mistakes or problems ».

²¹⁷ *Loc. cit.* : « While most serial killers plan their offenses more thoroughly than other criminals, the learning curve is still very steep. They must select, target, approach, control, and dispose of their victims. The logistics involved in committing a murder and disposing of the body can become very complex, especially when there are multiple sites involved. As serial killers continue to offend without being captured, they can become empowered, feeling they will never be identified. As the series continues, the killers may begin to take shortcuts when committing their crimes. This often causes the killers to take more chances, leading to identification by law enforcement. It is not that serial killers want to get caught; they feel that they can't get caught. »

peut s'empêcher d'échanger sa vie contre celle de ses victimes, obsédé par le mythe de la famille que lui vend l'Amérique, oscillant entre vagabondage assumé et souffrance de la marginalisation. Bishop lui, est montré comme brillant et précoce, pourtant Stevens dévoile peu à peu qu'il a beaucoup appris grâce à la TV : « *The world had changed drastically during his fifteen years of institutional life; television had taught him that* »²¹⁸, « *it was a technique he had learn from a television cops-and-robbers show* »²¹⁹, ou encore « *He was soon issued another book, giving him two for the same \$100 – still another trick learned from TV* »²²⁰. De plus, c'est son intelligence qui le trahit, traçant à son insu tout un langage lié aux échecs, jeu qu'il affectionne particulièrement, et qui l'amènera, inconsciemment ou pas, à semer divers indices qui guideront la police jusqu'à lui²²¹. Chez Ellroy, la TV a enlevé ses illusions à Plunkett dès l'enfance, « *I had seen it coming, and knew from the 'Paul Coates Confidential' T.V. program that many 'Post war marriages' were headed for Splitsville* »²²², et ce sont ses pendants papiers, les magazines grand public, qui le nourriront par la suite : par exemple sur l'attitude à adopter pour ne pas se faire attraper, « *the cartons contained issues of Time, Life and Newsweek (...) I abandoned my collating job for five days running, spending my work time reading through the old magazines for accounts of stupid killers who were ultimately caught* »²²³, ou sur la façon de s'armer efficacement « *I used up my spare time reading handgun catalogs* »²²⁴. Il sélectionne informations et images pour devenir à son tour une TV psychique, comme lorsqu'il s'abreuve de magazines en prison, « *over the next four years I metamorphosed into an object. I became a depository for images; a memory bank* »²²⁵. La TV, les journaux, sont vus par nos deux auteurs comme une « école du crime », ultra-conformistes ils donnent à voir une réalité tronquée malgré la pluralité des points de vue, où l'afflux d'informations n'est pas régi par l'éthique ni par le professionnalisme. Voix de la société, ils forment ses futurs ennemis en leur proposant une image réductrice et souvent

²¹⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 48, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 69 : « La télévision lui avait appris que, pendant ses quinze années passées à l'hôpital, le monde avait changé du tout au tout ».

²¹⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 135, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 201 : « Il avait appris cette technique en regardant à la télévision une série policière ».

²²⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 109, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 162 : « comme on lui délivra rapidement un nouveau livret de banque, il en possédait désormais deux en ayant déposé simplement 100 dollars – autre ruse apprise à la télévision ».

²²¹ Stevens, *By reason of insanity*, op. cit., p. 391-392, *Au-delà du Mal*, op. cit., p. 579-580.

²²² Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 11, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 18-19 : « je savais, grâce au programme télé *Les Confidences de Paul Coates*, que beaucoup de mariages d'après-guerre prenaient le chemin de Taille-la-Ville ».

²²³ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 78, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 107 : « Les cartons contenaient des numéros du Time, de Life et de Newsweek (...) j'abandonnai mon travail de rangement cinq jours d'affilée et passai mon temps à feuilleter les vieilles revues, à la recherche de comptes rendus sur des criminels stupides qui se faisaient, au bout du compte, toujours prendre ».

²²⁴ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 82, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 112 : « je passai tout mon temps libre à lire des catalogues d'armes de poing ».

²²⁵ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 80, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 109 : « les quatre années qui suivirent, je me métamorphosai en objet. Je devins dépositaire d'images ; une banque de mémoire ».

hypocrite du monde, leur permettant d'endosser plus facilement un rôle d'opposant, de contestataire. Une attitude du « seul contre tous » qui à son tour trouve ses racines et perd de son côté fascinant.

Kyung-chul, dans ses pérégrinations, opère pour sa part une fuite délibérée, et malgré son statut de tueur en série sanguinaire, revient à hauteur d'homme à cause de son opposant qui le bat à plusieurs reprises. Le réalisateur filme les « renaissances » du tueur comme des instants quasi burlesques (il pousse des cris aigus, grimace, devient maladroit avec son corps), jeté au même titre que des ordures ménagères dans des lieux dépeuplés et sales : aux abords d'un parking désert, d'un tunnel désaffecté, d'un fossé. Phénix sous assistance, son bourreau devenant alors son soigneur, l'homme n'est plus un tueur-surhomme ou un criminel idéalisé, mais seulement un homme coincé entre la vie et la mort. Ainsi, son adaptabilité et sa « toute puissance » sont tributaires du bon vouloir de son opposant, qui tend dès lors à reprendre la place laissée vacante, devenant à son tour combattant sans pitié aux capacités hors-normes (comme en témoigne l'affrontement dans le manoir, entre escalades véloces et efficacité absolue, où l'agent secret neutralise à lui seul trois ennemis en territoire inconnu).

Si les tueurs en série dans nos œuvres ont des profils similaires et sont en grande partie fantasmés, ils révèlent également certaines faiblesses, certains rouages, se singularisent et digèrent les mythes qu'on leur assigne, en les nuancant ou en les incarnant jusqu'à l'excès. Ainsi, cette porosité ne semble pouvoir exister chez nos auteurs que par rapport à une stature d'être à part, de surhomme, de tueur absolu. Solitaire et indépendant, intelligent et appliqué, obsédé par lui-même et s'en prenant aux femmes, ce tueur en série se rapproche en de nombreux points du « berserker » dont parle Isabelle-Rachel Casta, figure née de la culture américaine et, par conséquent, reprise par nos deux cinéastes coréens : « des archétypes reviennent de roman en roman, en scandant la violence, l'emparement du corps de l'autre, l'enlèvement de la jeune vierge par le guerrier prédateur ; c'est ce type de personnage que Denis Duclos, dans son ouvrage de référence, *Le Complexe du loup-garou*, désigne sous le vocable de 'berserker', sorte de compromis entre le loup-garou et le combattant mythique : la culture américaine, dans son étrange acharnement à faire fonctionner des séries de figures terrorisantes, nous répéterait un message qui resterait inconscient pour elle »²²⁶.

²²⁶ Isabelle-Rachel Casta, *op. cit.*, p. 158.

Ainsi le tueur devient un adversaire fascinant, un représentant du Mal pris entre son propre mythe et une animalité fantastique. Le « berserker » qu'incarnent Plunkett et Bishop se lie tout d'abord aux deux tueurs coréens par l'essence du tueur en série, le crime, de même qu'à travers cette attention à la psychologie, à une approche poussée et densifiée du tueur dans laquelle le meurtre devient une « figuration générale du mal et l'occasion d'une large représentation de la réalité »²²⁷. Le crime permettant dès lors un recours au mythique, étant lui-même fascinant ; Bernard Oudin soulignant sa « transgression sublime »²²⁸ qui découle de sa transgression première du cinquième commandement, loi sociale primitive : « Là où le Ça fait résonner en nous une fascination pour l'acte de tuer, pour la violence transgressive répondant au désir immédiat, les blocages et les interdits du Surmoi diffusent en nous un sentiment d'horreur pour le sang versé et de pitié pour les victimes. Ce qui maîtrise cette lutte, le Moi, ressent cette contradiction, éprouve à la fois fascination et horreur, empathie et répulsion pour un meurtrier. »²²⁹

Aussi, quand le crime fascine et appelle le mythe, il révèle également au tueur sa facette de créature mi bête mi humaine, ce que Duclos nomme loup-garou. En effet, comme nous l'avons vu lors de notre première partie, nos deux œuvres sud-coréennes tendent, par le burlesque ou la violence exagérée du cinéma de genre, à décanter le sacré américain ; le registre de la bête, de l'animalité, de la chasse apparaît alors comme le thème unifiant nos quatre tueurs en série. Ils prennent la place des créatures mythiques populaires, ces monstres en dehors des grandes mythologies qui doivent cohabiter avec l'Homme pour espérer le vaincre, tel que la bête du Gévaudan, le Lyncathrope ou encore le Sasquatch.

Dans *Memories of Murder*, le tueur caché dans les herbes surgit tel un loup, ou saisit ses victimes toujours très discrètement, tournoyant sur lui-même, sans bruit tel un animal n'obéissant qu'à ses pulsions, aussi lorsqu'il tente de violer l'infirmière de province ou qu'il court en hurlant comme le ferait un chien enragé sur Soo-hyun, en ignorant jusqu'à l'hygiène de soi, ses cheveux toujours gras tirés en arrière ou fouillant ses propres excréments avec ses doigts sans embarras pour trouver le traceur. Chez Bishop, la référence à l'animalité est régulièrement citée : « *Now he could literally feel the animal cunning seep through the pores*

²²⁷Jean Bessière, *Le crime et son pouvoir herméneutique, ou de la pertinence – aujourd'hui – du récit du crime* : Houellebecq, Volpi, Lynch, in Olivier Florence, et Daros Philippe, *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 29-30.

²²⁸ Bernard Oudin, *Le Crime, entre horreur et fascination*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, 2010, p. 14.

²²⁹ *Ibid.* p. 14-15.

into his senses (...) he was the wolf who had washed in the blood of the lamb »²³⁰, « *in his views of the world and himself Bishop was as insane as would be expected from his tortured life. But when his mind turned to solving a specific problem, his quick animal sense and calculated contempt for normal behavior were as frighteningly precise as a surgeon's scalpel* »²³¹, « *Dimitri had much the same thought when he viewed the body – animal cunning and primeval savagery* »²³², ou encore, « *what we're up against, don't you see, is an incredibly brilliant psychopath with emotions of a terrified child and the animal instinct to live, caught in an eternal moment in the mind but where the deed is endlessly repeated in the real world* »²³³. Plunkett lui, boit le sang de sa propre mère et éjacule avec un chien agonisant, il lance sa hache automatiquement sur Saison et son homme, se surprenant lui-même par un tel réflexe d'attaque.

Cette animalité, parallèlement à une mythification réflexive du tueur en série, renforce dans son profil une incompatibilité avec le monde des Hommes, et paradoxalement, insuffle chez nos auteurs la volonté de cerner une agressivité propre à l'humain, une animalité à son tour déviée, réinterprétée, une voie ouverte dans laquelle la fiction peut s'engouffrer : « Lorenz considère que, chez l'animal, cette agressivité est le plus souvent rendue inoffensive par des mécanismes de ritualisation, à la différence de l'agressivité humaine qui, indispensable à l'origine de son développement, est devenue inutile lorsque la technique et la culture ont pu se substituer à l'instinct. Dès lors, elle est devenue pure violence destructrice, qui entrave, au lieu de la favoriser, l'adaptation de l'espèce humaine, aidée en cela par le développement de moyens meurtriers qui démultiplient les possibilités d'agression. »²³⁴

Avec cette approche fantasmée du tueur en série qui semble se penser elle-même, s'élargir, et étudier de nouvelles voies, nos quatre œuvres noires se confrontent à l'étrangeté de la nature humaine dans ce qu'elle a de plus extrême, et gardent une part d'invraisemblance que le tueur en série permet par ses codes et son statut d'être radical. Une radicalité qui, selon

²³⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 283, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 419 : « Il sentait la ruse de l'animal exsuder par tous les pores de sa peau (...) Il était le loup qui s'était lavé dans le sang de l'agneau ».

²³¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 48, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 68 : « Par sa vision du monde et de lui-même, Bishop était frappé d'une démente parfaitement à la hauteur de son existence torturée. Mais dès qu'il s'agissait de résoudre un problème spécifique, son instinct animal et sa haine calculée de la normalité se révélaient d'une précision aussi redoutable que le scalpel d'un chirurgien ».

²³² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 345, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 511 : « Dimitri s'était dit à peu près la même chose en découvrant le corps – ruse animale et sauvagerie bestiale ».

²³³ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 263, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 391 : « nous avons affaire, voyez-vous, à un psychopathe d'une intelligence phénoménale qui a les émotions d'un enfant terrorisé et l'instinct de survie d'un animal, et pris dans un processus mental sans fin où l'acte est constamment réédité dans le monde réel ».

²³⁴ Hélène Frappat, op. cit., p. 217-218.

Elroy, serait un terreau fertile pour une réactualisation perpétuelle des institutions civiles et judiciaires : « il y a des êtres qui font un mal radical, ce mal radical transforme des semi-marginaux en chevalier de la justice, et c'est à travers ce face à face que peut apparaître une organisation politique capable de maîtriser le mal.»²³⁵

²³⁵ Jean-Luc André d'Asciano, *L'état du Mal*, in Thomas Lasbleiz, *op. cit.*, p. 94.

CHAPITRE II. UNE PSYCHE QUI NOUS TORTURE

A. UNE PSYCHOLOGIE A ELUCIDER

Le tueur en série pose par ses actions la question du pourquoi. Sa violence a-t-elle des origines précises ? Comment évolue-t-il avec le poids des meurtres sur sa conscience ? Son mal a-t-il une cause concrète ? En somme, comment interroge-t-on le tueur en série ?

Premièrement, comme Hélène Frappat le rappelle en s'appuyant sur Kant dans *Critique de la raison pratique*, il y a en chacun de nous la tentation d'un « bonheur dans le mal ». Par rapport au reste de leurs congénères les tueurs en série acceptent de s'abandonner à ce penchant ; plus qu'un règlement de compte, c'est avant tout une jouissance personnelle passant par la violence et le morbide qui les motive à tuer et à entraver la loi : « La violence de la mort, loin d'être le repoussoir qui contraint le sujet à choisir la loi, pourrait posséder une force d'attraction encore supérieure à celle du désir sexuel, le sujet trouvant sa jouissance non dans la résistance héroïque à la violence des passions, mais dans l'abandon à cette violence. Dès lors, la violence n'est plus obstacle à la liberté, mais moyen de jouissance – 'bonheur dans le mal' »²³⁶.

Pour autant, nos quatre auteurs les réduisent-ils à des psychologies assoiffées de sang et de satisfaction narcissique ? Nous avons vu dans le chapitre précédent que les tueurs en série tendaient à se complexifier, à aller au-delà du cliché et du mythe. La figure trouble de la bête humaine, commune à nos quatre œuvres, sera ainsi le point de départ à un approfondissement de la psychologie du tueur. Dans cet ordre d'idées, nous allons maintenant analyser la manière dont chaque auteur aborde la psyché de son tueur, leurs points communs et leurs points de divergences. Enfin, nous étudierons la dualité, fusionnante ou en opposition, des concepts de tueur agissant et de tueur errant, comme les revers d'une même pièce.

Tout d'abord, il est à préciser que les portraits psychologiques les plus travaillés résident dans les romans, médiums utilisant le langage, plus apte à dissenter, à décrire, à interpréter, là où les films voudront cerner la question de la psyché en filmant les actes, les errements, au moyen du cadrage et du montage.

²³⁶ Hélène Frappat, *op. cit.*, p. 25-26.

Dans nos deux œuvres littéraires, il nous faut retenir une différence forte : l'une est écrite à la première personne, l'autre à la troisième. L'approche de la psychologie est donc différente. Chez Stevens, l'auteur relate les faits et gestes de Bishop tout en utilisant régulièrement le discours rapporté. Chez Ellroy, c'est bien Plunkett qui se raconte, entre autobiographie et *stream of consciousness*, et l'on ne peut se fier qu'à son discours ; parfois Dusenburry et les journaux font entendre leurs voix, sans contredire pour autant les dires de Plunkett. De fait, Stevens se fait très explicatif sur le développement psychologique de Thomas Bishop, et ajoute à son roman un aspect didactique sur le façonnement progressif de la folie dans l'esprit d'un tueur en série. Narrant dès le départ le traitement infligé par sa mère, le traumatisme enduré, terminant par le meurtre de celle-ci, dont la description ouvre le roman à la façon d'un prologue, nous montrant que Bishop est un enfant qui a tué et regardé mourir celle qui l'a fait naître, avant d'être tueur en série : « *Silent now but for a gurgling singsong moan from somewhere deep in his throat, his eyes maniacal in the red glow of the fire, the boy watched the body burn and burn and burn...* »²³⁷. Stevens explique d'abord les racines du mal chez la mère, violée par celui qu'elle pense être Caryl Chessman, à quoi s'ajoute une défaillance psychique de longue date causée par des abus sexuels dès son plus jeune âge. Tout au long du parcours de Bishop, si le lecteur devine les raisons de ses actes, c'est par les discussions des enquêteurs que Stevens va dresser la généalogie pathologique de son mal. Par exemple, Amos Finch déclare ainsi que s'il tue, « *he's reliving the horror of whatever it was the mother did to him when he was a child* »²³⁸ puis, « *he killed his mother somehow as a child and now he's killing her over and over again. He can't help it. He's locked into that period of his life. For him his childhood is right now, right here in the present* »²³⁹. Soutenant l'hypothèse psychanalytique de la répétition de la scène traumatique, il précise que l'enfance est l'âge où l'on se construit en profondeur, présentant de fait une extrême vulnérabilité aux chocs émotionnels, une fragilité qui aura été fatale au tueur, « *his mother. Something she did to him, but it had to be while he was very young. That's when any of us is most vulnerable* »²⁴⁰. Bishop, pourtant très intelligent, va vivre dans la déniégation, imaginant sa mère l'aimant, le choyant, la faisant passer pour la victime, la voyant comme une sainte. Il lit par exemple des

²³⁷ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 9, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 11 : « Désormais silencieux, hormis un râle monotone qui lui sortait du fond de la gorge, les yeux affolés à la lueur rouge du feu, le petit garçon regarda le corps brûler, brûler, brûler... »

²³⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 262, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 389 : « c'est qu'il est en train de revivre l'horreur de ce que sa mère lui a fait subir, enfant ».

²³⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 263, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 390 : « après avoir tué sa mère d'une manière ou d'une autre, enfant, il la tue et la re-tue aujourd'hui. C'est plus fort que lui, il est coincé dans cette partie de sa vie. Pour lui, l'enfance c'est maintenant, là, dans le temps présent ».

²⁴⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 264, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 392 : « sa mère lui a infligé quelque chose, mais sans doute quand il était très jeune, c'est-à-dire la période où nous sommes tous le plus vulnérable ».

extraits du journal intime de sa mère dans le NewsTime et ressort bouleversé : « *As he read of her youthful dreams and the things she later endured, he saw his mother bending over the silent boy, caressing him, her soft hands smoothing his troubled features, her face smiling at him, her eyes alive with love, her mouth calming him with words of reassurance. She had loved him so very much and had always taken such good care of him. He was the luckiest boy in the whole world to have a mother like her* »²⁴¹. Cet aveuglement rend compte d'un Bishop irrémédiablement fragilisé, obligé de construire sa propre fiction, de créer une barrière entre lui et son passé, témoignant que l'acceptation d'une telle violence est impossible par lui. Stevens, proposant dès lors un développement rationnel, va décider de fondre le tout dans l'obscurité par un twist final inattendu ; sa mère, censée avoir été violée par Chessman, se retrouve contredite par l'épilogue : « *when the rape occurred, Caryl Chessman was in prison. Sara Bishop never knew that. Neither did her son, whoever he was* »²⁴², et Stevens d'écrire : « *Everything they knew to be substance had suddenly become shadow* »²⁴³.

Chez Ellroy, le cheminement est inverse, le départ est flou mais la conclusion est éclairante. Quand il se raconte, Plunkett tente d'être le plus objectif possible, pour choquer son lectorat et montrer qu'il assume ce qu'il est (enjeu central de son périple), dans le but de « gagner »²⁴⁴ comme il le répète au lecteur dans la présentation de son récit. De plus, Ellroy ne se contente pas d'incarner le « Je » d'un tueur en série, il va y ajouter les éléments d'un des genres propres au récit à la première personne : l'autobiographie (ici fictionnelle). Le ressassement des souvenirs, l'analyse, l'introspection, tels Chateaubriand dans *Mémoires d'outre-tombe* ou Michel Leiris dans *L'âge d'homme* cherchant à mieux se connaître (et parfois à mieux se « présenter » aux autres comme le veut Plunkett), sont utilisés par le tueur qui ne se contente pas de narrer le déroulement de ses meurtres. Contant dès le début l'histoire de ses parents, il reste elliptique sur les raisons profondes de sa folie et ne s'épanche par sur le meurtre de sa mère. Un silence sur son propre cas qui contraste avec son penchant pour l'analyse psycho-sociologique systématique qu'il fait de l'Amérique. Sa maladie mentale

²⁴¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 459, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 681 : « Alors qu'il découvrait quels avaient été les rêves de jeunesse de sa mère et les souffrances par elle endurées, il la revit se pencher vers l'enfant muet, caresser son tendre visage de ses mains douces, le sourire aux lèvres, les yeux chargés d'amour, prononçant des paroles apaisantes. Elle l'avait tellement aimé, elle s'en était tellement bien occupée. D'avoir eu une mère comme elle, il était le petit garçon le plus chanceux du monde ».

²⁴² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 511, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 759 : « Au moment du viol, Caryl Chessman se trouvait donc derrière les barreaux. Sara Bishop ne le sut jamais. Ni son fils, quelle qu'ait été son identité ».

²⁴³ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 510, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 758 : « Tout ce qu'ils avaient tenu pour solide devenait soudain nébuleux ».

²⁴⁴ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 8 : « I deserve awe for standing inviolate at the end of the journey I am about to describe, and since the force of my nightmare prohibits surcease, you will give it to me », *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 15 : « Je mérite crainte et respect pour être demeuré inviolé jusqu'au bout du voyage que je vais décrire, et puisque la force de mon cauchemar interdit qu'il prenne fin un jour, vous me les offrirez ».

semble innée, surnaturelle, au mieux avance-t-il uniquement la froideur de son milieu d'origine, comme lieu appelant la folie. Il parle d'un père distant et d'une mère déséquilibrée (sa mère déclarée « *'crazy' (...) 'couch case'* »²⁴⁵ par le père et le fils), formant à tous deux un couple boiteux et néfaste qui, tout en le dotant d'une grande sauvagerie, ne le maltraita jamais : « *I realize now that both my parents had furious, and furiously separate, mental lives. They were together for the first seven years of my life, and early on I remember designating them as my custodians and nothing else (...) They did not possess the passion to abuse me or to love me. I know today that they armed me with the equivalent of enough childhood brutality to fuel an army* »²⁴⁶. Le point de bascule, à son sens, est l'instant où sa mère le frappe alors qu'il se taille une cape de super-héros avec un couteau : « *in the course of ten seconds the woman who bore me went from cipher to arch-enemy. It felt like homecoming* »²⁴⁷. Plunkett ébauche un cercle vicieux empêchant la guérison de sa psychè, n'accusant pourtant jamais ses parents directement et se présentant lui-même comme déviant très jeune, initiant l'idée d'un Mal naturel qu'il ne devrait qu'à sa propre constitution : « *only other children were then capable of making me feel vulnerable, and even as early as eight or nine that queasy sense of being captive to irrational needs for union was physical – a prescient jolt of the terror and despair that sexual pursuits result in* »²⁴⁸.

Ainsi, c'est à force d'introspection, d'analyse comportementale et de retranscription de ses visions que le tueur va comprendre l'origine de son mal, enquêtant sur lui-même tout en gardant le détachement de quelqu'un qui n'aurait rien à cacher. Par exemple, quand il commence à épier les couples en plein acte sexuel, une première réminiscence fait son apparition à travers la jeune Lauri qui lui rappelle d'abord Lucrecia, l'une des entités qui le hante, super-héroïne de comics, puis une personne ; « *someone else, someone strong and Nordic buried in a deep compartment in my memory vault* »²⁴⁹. Lauri lui réapparaît de nouveau, lorsqu'il étudie la photo d'un jeune couple d'autostoppeurs qu'il a abattu dans le

²⁴⁵ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 11, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 19 : « 'folle' (...) 'bonne pour le psy' ».

²⁴⁶ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 10, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 17 : « Je me rends compte aujourd'hui que mes parents avaient des vies mentales pleines de fureur et furieusement séparées. Ils restèrent ensemble les sept premières années de ma vie, et dès mon plus jeune âge, je me souviens de les avoir considérés comme mes gardiens, et rien de plus (...) Ils ne possédaient pas la passion qu'il eût fallu pour m'aimer ou me maltraiter. Je sais aujourd'hui qu'ils m'ont doté dans mon enfance d'une sauvagerie qui aurait suffi à alimenter toute une armée ».

²⁴⁷ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 21, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 30 : « en l'espace de dix secondes, la femme qui m'avait porté passa du statut d'énigme vivante à celui d'ennemi majeur. J'eus l'impression de me retrouver enfin chez moi ».

²⁴⁸ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 14, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 21-22 : « Seuls les autres enfants étaient alors capables d'éveiller en moi le sentiment d'être vulnérable, et dès l'âge de huit ou neuf ans, la sensation nauséuse de me sentir prisonnier de besoins irrationnels était physique, comme une secousse brutale en prescience de la terreur et du désespoir qui sont les conclusions inévitables de toute poursuite sexuelle ».

²⁴⁹ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 48, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 64 : « quelqu'un d'autre, quelqu'un de solide et de nordique, enterré dans les profondeurs de ma mémoire ».

Nevada : « *Photographic perfection imprinted itself, and wierdly, preternaturally, I knew the image was a clue to my fixations with blonds, Lauri the hooker, and things much, much older* »²⁵⁰. Plus tard, alors qu'il est en compagnie d'Anderson qui vient de lui montrer ses propres photos de cadavres, « *a gilt-framed picture* »²⁵¹ apparaît dans son champ de vision : « *my father and a nude woman, both of them wearing powder-white wigs (...) I shut down the image by thinking of my snow-haired victim* »²⁵². Cette photo dans son cadre doré rappelle les clichés où l'on place traditionnellement sa famille, ici corrompue dans l'esprit de Plunkett. Lorsqu'il vit chez le vieux Rheinhardt, alors qu'il se sent heureux et fait moins de cauchemars, il décide, par réflexe et intérêt, de voler le vieil homme. A partir de l'instant où il imagine son plan, ses cauchemars reviennent, et quelques remords le pénètrent, se matérialisant en une vision de voisins emperruqués, « *wig-wearing monsters* »²⁵³ l'épiant. Cette vision apparaît au moment où pour la seconde fois il semble sur le point de considérer quelqu'un comme appartenant à sa famille, en l'occurrence le père de substitution qu'aurait pu être Rheinhardt. Finalement, c'est après avoir fait l'amour avec Ross Anderson, après avoir concrétisé son besoin d'amour partagé pour la première fois, qu'il se met en position fœtale dans son lit et voit la vérité lui apparaître en une vision recoupant toutes les autres : « *The words (...) I shut them out with all my power, my muscle, my will – wrapping myself tighter and tighter, until I lost control of my sense – and my control.* »²⁵⁴ Dans sa vision, il trouve au lit son père et sa maîtresse ensemble alors qu'il n'a qu'entre quatre et cinq ans, « *it's a man and a woman wearing powder-white wigs and costumes out of my kindergarten picture books – clothes like George Washington and the European royalty* »²⁵⁵. Le voile se lève sur ses visions de perruques, et c'est l'ensemble de ses obsessions qui se retrouve dans cette réminiscence, le « *tick tick tick tick tick as she moves on the bed* »²⁵⁶ répond à son chronomètre mental établi préalablement, son goût à la fois amer et obsessionnel pour l'acte sexuel, son attirance pour les corps musclés et forts d'hommes machistes, sa fascination pour

²⁵⁰ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 113, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 153 : « La perfection photographique apparut et, étrangement, surnaturellement, je sus que l'image était un indice quant à mes fixations sur les blonds, sur Lauri la racoleuse, et sur des choses beaucoup, beaucoup plus anciennes ».

²⁵¹ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 141, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 188 : « une photographie dans son cadre dorée ».

²⁵² Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 141-142, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 188 : « mon père et une femme nue, coiffés tous deux de perruques blanches poudrées (...) j'éliminai l'image en pensant à ma victime aux cheveux de neige ».

²⁵³ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 191, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 253 : « monstres emperruqués ».

²⁵⁴ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 230, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 306 : « Ces mots (...) je les ai chassés, tenus au loin de toute la puissance de mon pouvoir, de mes muscles, de ma volonté ; je me suis roulé en boule serrée, de plus en plus serrée, jusqu'à perdre le contrôle de mes sens ».

²⁵⁵ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 231, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 307 : « coiffés de perruques blanches et poudrées, et vêtus de costumes sortis droit de mes albums d'images de maternelle : des vêtements comme en portaient George Washington et la royauté européenne ».

²⁵⁶ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 232, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 308 : « 'tic tac tic tac tic tac' lorsqu'elle remue sur le lit sous l'effort ».

les blondes : « *It looks ugly and good. My father is fit and strong, with broad shoulders and chest and a trim waist. He's good, but the woman has fat legs and thick ankles and big horse teeth and a scar on her stomach and chipped nail polish* »²⁵⁷. L'acte, auquel il prend goût au début (et d'où il tire son voyeurisme), devient de plus en plus laid, « *it looks ugly, so I close my eyes* »²⁵⁸ puis, une fois son père endormi, Plunkett se voit attiré par la maîtresse qui lui fait une fellation, acte qui semble l'avoir traumatisé, « *she's ugly and her breath stinks, but her wig is pretty and her hand there feels good* »²⁵⁹. Sa mère finit par intervenir dans la chambre, et lui, sous le choc, s'évanouit. Il se rappelle alors que sa mère lui donna par la suite des pilules de *phénobarbital* durant le reste de son enfance, médicament barbiturique classé comme dangereux et pouvant créer de graves lésions cérébrales à fortes doses, « *my mother is giving me pills so I won't remember. The pills come from a bottle labeled Sodium Phenobarbital* »²⁶⁰. Effectivement, à l'aide de cette révélation en toute fin de roman, Ellroy montre que la cellule familiale a été détruite à cause du père trompant la mère, que Plunkett a été abusé sexuellement, et que la cure au *phénobarbital* a attaqué son cerveau dès son plus jeune âge. Dès lors, la maladie psychologique qui apparaissait comme innée trouve son origine dans des événements concrets, et plus particulièrement médicaux. La scène qui suit le réveil de Plunkett traduisant la fatalité à laquelle il a dû faire face durant le reste de sa vie ; quand Anderson le voit en pleurs, il lui demande de ne pas se montrer faible : « *you going cuntish on me?* »²⁶¹. Une attitude machiste qu'il n'aura eu de cesse d'idéaliser du début à la fin du roman et qui gâche finalement sa première relation amoureuse. Aliéné par des valeurs creuses et délaissé par sa famille, Plunkett ne trouvera pas d'échappatoire, le Mal acquis durant son enfance n'aura fait que se renforcer au contact de la société, de façon indéfectible.

Chez Bong Joon-ho, l'origine du mal concernant Hyun-kyu n'est pas élucidée de la même manière, le réalisateur donne ses éléments de réponse en jouant sur plusieurs tableaux. Lorsque le tueur s'empare de ses victimes, que ce soit l'écolière ou la femme rescapée, Bong Joon-ho illustre à l'aide de plans fixes, lents, centrés sur un clair-obscur faisant ressortir les mains fines du tueur, une certaine douceur. Son style est vu par le chef de la police comme

²⁵⁷ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 231, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 307 : « A voir, c'est laid et c'est bon. Mon père est fort et musclé, les épaules et la poitrine large, la taille mince. Il est bon, mais la femme a des jambes grasses, des chevilles épaisses, de grandes dents de cheval, une cicatrice sur l'estomac et du vernis à ongles qui s'écaille ».

²⁵⁸ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 231, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 308 : « c'est laid à voir, alors je ferme les yeux ».

²⁵⁹ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 231, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 308 : « elle est laide et son haleine pue, mais sa perruque est jolie, et sa main à cet endroit, c'est bon ».

²⁶⁰ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 232, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 308 : « Ma mère est en train de me donner des pilules pour que je ne me souviens plus. Les pilules viennent d'un flacon dont l'étiquette dit phénobarbital ».

²⁶¹ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 232, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 309 : « le coup de la petite connasse ».

« minutieux » et « raffiné » à 34:50, et il se dégage aussi une forme dévoyée d'un « sentiment de la nature » dans son mode d'opération, s'en prenant à ses victimes dans l'environnement naturel (champs de culture, bois), prenant un soin particulier à faire des nœuds de cordage complexes, et insérant dans le vagin de sa quatrième victime neuf morceaux de pêche. S'il n'explique jamais les raisons de sa maladie mentale, le réalisateur nous livre néanmoins les manies du tueur qui pourraient y mener. Lorsque les enquêteurs se rendent au domicile du tueur, il trouve son album de famille ; en de rapides plans dans lesquels la caméra opère des panoramiques pour décrire l'album, le réalisateur place, entre des photos plus ordinaires, deux photos majeures, celles qui ouvrent et clôturent la série. La photo qui ouvre la séquence montre Park Hyun-kyu assis dans un arbre, à l'ombre des frondaisons, en noir et blanc, d'où ressort une impression de calme, de symbiose avec le végétal, nous rappelant son goût pour la solitude et le tellurisme dans ses meurtres. La dernière photo, où l'on voit le tueur seul sur une place de village quasiment désertique, nous le montre regardant derrière celui qui le prend en photo, l'air méfiant, craintif. Ce dernier cliché dénote avec le reste de l'album photographié entièrement en noir et blanc : ici la bassine à droite du cadre et le short de l'enfant sont colorés en rouge. L'appareil lui-même n'aurait pu appliquer ce filtre coloré ciblé, et l'on devine de fait l'intention de Bong Joon-ho de signaler au spectateur, par l'allure craintive, l'isolement de l'enfant, et cette couleur rouge rajoutée située au niveau de son bas-ventre, qu'il a été lui-même abusé sexuellement dans son enfance (au vu de son expression craintive, on peut soupçonner le photographe comme son agresseur potentiel, le short rouge indiquerait qu'il aurait été abusé ce jour-même). Par ailleurs, la couleur rouge est celle que portent ses victimes lorsqu'il les a attaquées, et qui signalera tout au long du film la présence du tueur (elle sera d'ailleurs proscrite chez les femmes à mesure que les meurtres s'additionneront, et trônera sur l'épouvantail destiné à le dissuader de continuer). Tueur probablement abusé dans son enfance, tuant avec maniérisme et « délicatesse » tout en voulant rester connecté à l'essence de la Nature, Park Hyun-kyu nous apparaît peu à peu comme un tueur solitaire, tentant de refonder un lien à l'autre par le meurtre et les éléments naturels, souffrant de sa propre solitude, comme l'indique la chanson qu'il demande perpétuellement. Bong Joon-ho utilise le témoignage direct pour cette séquence, au moyen de la carte postale que le tueur envoie chaque soir de pluie à la radio locale dans laquelle, outre le fait qu'il mentionne son isolement, dénote une obsession pour la mélancolie d'être esseulé, avec la chanson *A gloomy letter* de Yoo Jae-ha, un chanteur phare de la K-pop des années 1980, dont l'œuvre mélancolique est devenue phare en Corée. La chanson raconte ceci :

« *Lettre triste*

Était-ce intentionnel, ou juste un oubli,
Elle était enfouie dans mon sac,
Jusqu'à notre rupture ;
J'ai pris la lettre que tu m'avais écrite...

Ici, je l'ouvre lentement,
Sur le beau papier, ton écriture
Ligne après ligne,
Fait battre mon cœur sincère.

Est-ce que tu pleures en me regardant ?
Tes yeux débordent-ils de larmes en me regardant ?
Alors il n'y a plus besoin de mots, faisons-nous confiance.

Même si nous sommes stupides
Même si nous sommes faibles
Même si nous sommes forts
Même si nous sommes sages
Sais-tu? Le sais-tu?
Qu'il n'ait plus rien à faire avec moi maintenant? »

Une chanson que Bong Joon-ho définit comme porte-étendard du tueur en série, « c'est comme chanter l'hymne national avant un grand événement » dit Tae-yoon, et détourne pour remplacer la destinataire, l'amante, par la victime. Le tueur de fait, s'adresse par la radio à sa future victime avant de la tuer, voyant son crime comme une histoire d'amour tragique. Il la questionne alors sur les larmes qu'elle aura quand il l'agressera, lui demande de lui faire confiance, de répondre à son amour, à la confiance qu'il met en elle et en sa capacité à contenter son appétit sexuel, avant de signer un constat sombre sur lui-même et ses agissements, « il n'ait plus rien à faire avec moi maintenant ». De plus, en détournant les paroles d'une chanson sentimentale pour en faire l'agenda mordide d'une mise à mort, Bong Joon-ho joue avec la culture populaire et ses idylles qui parfois voilent une réalité sociale bien réelle. En effet, si cette musique passe à la radio et dans les haut-parleurs de la ville, c'est à

travers ces mêmes outils qu'on appelle au couvre-feu chaque nuit en prévision d'une nouvelle guerre de Corée. La réplique de Tae-yoon, « hymne national », apparaît *in fine* moins innocente qu'il n'y paraît.

Dans le film de Kim Jee-woon, le tueur est rapidement connu et placé au centre de la narration, mais le réalisateur opère une élucidation en filigrane, Kyung-chul ne conduit pas sa propre analyse et c'est au spectateur de chercher les indices laissés dans la narration. Rejoignant Ellroy sur le thème de la famille, Kim Jee-woon, comme nous l'avons vu dans la première partie, décrit le temps d'une séquence la famille avare et le foyer pauvre du tueur. De plus, il s'attarde, sans que la diégèse ne l'exige, sur son fils, pour créer un parallèle entre lui et son père. Quand Soo-hyun lui pose une question, le fils ne lui répond pas, apparaît nerveux, et quand il finit par s'adresser à l'agent secret, c'est avec défiance et violence, filmé de profil en gros plan, dans un cadre qui l'enserme fortement, saisissant son regard froid qui rappelle celui de son père. De plus, durant le court entretien, l'enfant frappe inlassablement son ballon contre le mur gris et terne qui se dresse devant lui, frappant de plus en plus vite et fort, à côté d'une petite porte ressemblant à s'y méprendre à celle par laquelle la caméra entre et sort de l'antre du tueur. Kim Jee-woon trace ainsi une boucle sur le point de se nouer : celle d'un homme abandonné par sa famille, et de son enfant, esseulé chez ses grands-parents et s'exprimant déjà avec violence. De même que chez Ellroy et Stevens, le tueur peu à peu se révèle à nous dans toute sa folie et sa soif de violence, sa famille apparaît être son unique faiblesse, implorant et prenant soudainement peur lorsque celle-ci est sur le point de le voir se faire décapiter, perdant le sang-froid qu'il vantait tant à Soo-hyun. Le Diable se recouvrant aussitôt d'une étrange pudeur, et le réalisateur terminant, sans expliquer les motivations profondes de son tueur, de présenter sa famille comme le seul lieu qu'il se refuse à approcher.

Nous le constatons, le dévoilement de la psyché du tueur apparaît dans son cheminement différer selon les supports. Le cinéma dissémine entre les plans, les dialogues, et les lieux, des indices sans jamais expliciter clairement les raisons de la déviance de son tueur. La littérature utilise la phrase et ses différentes tournures pour développer des explications plus conséquentes, aussi intéressons-nous maintenant aux outils précis dont nos deux écrivains usent pour cerner la psyché de leurs tueurs.

Chez nos deux écrivains, c'est tout d'abord la vision mentale qui est utilisée pour révéler au lecteur et au tueur sa propre folie. Elle fragilise le tueur qui est prisonnier de son

esprit, sa maladie investissant et déformant la réalité même, créant une cage, une virtualité, dont il ne peut sortir, créant des instants de souffrance ou de transe. Dans le cas de Bishop, femmes et démons se mélangent sans cesse : « *Almost every woman he passed on the street, indoors, anywhere, stirred his imagination and prompted the flow of images. Faceless mouths, disembodied breasts, ripped bellies, endless organs, livers, kidneys, hearts, strings of intestines, sexual parts, mounds of muscle, bones and blood everywhere, grouped slabs of flesh, whole skins hanging in profusion bleached white in summer sun, severed arms and legs, hands and feet, all revolving in limbo in his tortured mind, all taunting his fevered soul* »²⁶². Vision d'horreur, avec un amoncellement du sanglant et du démembrement, qui enfièvre l'âme de Bishop et lui permet de provoquer une certaine transe : « *In truth Bishop was in a trance of his own making, a self-induced semihypnotic state that served to bring all his functional parts back to normal. It was a survival trick he had learned slowly and painfully many years earlier at Willows. Oftentimes when he was confused or frightened or helplessly angry, he would put himself in a kind of stupor where outside stimuli were blocked along with all mental processes (...) In his institutional life it had saved him many times from rash acts that would have brought quick and painful punishment* »²⁶³.

Chez Ellroy, la vision est continuellement convoquée. Elle devient un média de diffusion pour Plunkett. Le cinéma, l'écriture, et la musique sont tour à tour utilisés, l'art et ses supports sont détournés par sa psyché qui s'exprime de façon créative : « *all manner of boy/girl hybrids were declaring their devotion to me* », « *after long frightened moments, I would seize the front of the room (...) sparking a part of my brain that thrived on producing swift, cruel caricature* »²⁶⁴, un recouplement perpétuel du réel qu'il nomme lui-même « *mental scalpel* »²⁶⁵. Ainsi, ses pensées peuvent-elles s'afficher par l'écriture : « *My brain-typewriter flashed a series of huge question marks in response to the last statement, and as they struck*

²⁶² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 137, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 203 : « Presque chaque femme qu'il croisait dans la rue, dans une salle, partout, éveillait son imagination et déclenchait une avalanches d'images dans sa tête. Des bouches sans visage, des seins désincarnés, des ventres ouverts, des viscères interminables, des foies, des reins, des cœurs, des chapelets de boyaux, des organes génitaux, des tas de muscles, des os et du sang partout, des bouts de chair découpés, des peaux blanchies par le soleil d'été, des membres sectionnés, des mains, des pieds, des bras, des jambes : le tout tournoyait dans son esprit embrumé, taraudant son âme enfiévrée ».

²⁶³ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 441-442, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 654 : « En vérité, il était saisi d'une transe bien à lui, un état semi-hypnotique dans lequel il s'était plongé lui-même afin de remettre toutes ses facultés fonctionnelles en place. Il s'agissait là d'une technique de survie qu'il avait apprise, dans la douleur, bien des années plus tôt, à Willows. Souvent, quand il avait peur, qu'il était troublé ou en colère, il se murait dans une sorte de stupeur et se rendait imperméable aux stimuli extérieurs comme à tout processus mental (...) Dans sa vie d'aliéné, cette technique l'avait empêché bien des fois de commettre des actes violents qui auraient entraîné des sanctions aussi immédiates que pénibles ».

²⁶⁴ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 14, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 21 : « les nouveaux hybrides garçon/fille proclament leur dévotion à mon égard », « Après de longs moments de frayeur, j'englobais dans ma vision le devant de la classe (...) enclenchant ainsi cette zone de mon cerveau qui ne vivait que par la création de caricatures rapides et cruelles ».

²⁶⁵ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 53, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 70 : « scalpel mental ».

blank paper they felt like blows to the heart »²⁶⁶, s'affichant en lettres claires dans son champ de vision « *I got an astonishing typed-out brain message : Don't steal, because the acne pig will blame Lauri, and then you won't know who she is. The message was so powerful that by reflex I complied* »²⁶⁷, « *Shroud Shifter typed ugly ugly ugly ug – across my vision, then erased the line and replaced it with wrong disarray not ugly amateur disarray not ugly not bad amateurish not ugly not bad* »²⁶⁸, allant jusqu'à maîtriser ces visions pour en faire un carnet de notes où reporter les différentes étapes de ses plans, « *I sat on a rock and charted the remaining steps in mental typerface* »²⁶⁹.

Sa psyché se pare aussi d'un caractère musical, avec son Super Saigneur grimé en chef d'orchestre, « *Shroud Shifter was waving a conductor's baton* »²⁷⁰, et surtout, se fait cinématographique. Il le nomme « cinéma intérieur » et y fait constamment référence, allant de l'écran à la salle même de cinéma, tout en étant très précis sur le fonctionnement de ce mécanisme psychologique : « *their hurt/joy in outside stimuli, while I found mine reflected off a movie screen that fed from what surrounded me, edited for my own inside-the-brain viewing by a steel-sharp mental device that always knew exactly what I needed to keep from being bored* »²⁷¹. En effet, il utilise le jargon du cinéma pour décrire le monde qui l'entoure comme celui de sa propre psychè, parle de « *I did a perfect segue from my brain-movie* »²⁷², de scénario, d'acteurs, de metteur en scène, « *more and more, the scenario revolved around the triad of Shroud Shifter, Lucretia and me (...) The scenes became almost multidimensional – the feel of myself pressed between the super-criminals, the scent of motor oil and blood, the gurgling sounds our victims made when we attacked their jugulars. As an internal cinematographer I had improved greatly over the years* », allant jusqu'à moderniser son propre cinéma avec les équipements dernier cri : « *My brain was equipped with deluxe color,*

²⁶⁶ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 33, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 46 : « La machine à écrire de mon cerveau fit apparaître une série d'énormes points d'interrogation devant cette dernière phrase, et lorsqu'ils frappèrent le papier vierge, je les ressentis comme autant de coups au cœur ».

²⁶⁷ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 48, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 65 : « je reçus dans le cerveau un message étonnant en caractères dactylographiés : *Ne vole pas, parce que le porc à boutons accusera Lauri, et tu ne sauras jamais qui elle est.* Le message fut d'une telle intensité que je m'exécutai par pur réflexe ».

²⁶⁸ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 111, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 150 : « Super Saigneur fit apparaître dans champ de vision *laid laid laid* en caractères d'imprimerie ; avant d'effacer la ligne et de la remplacer par *mauvais désarroi pas laid désarroi d'amateur pas mal travail d'amateur pas laid pas mal* ».

²⁶⁹ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 103, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 139 : « je m'assis sur un rocher et passai mentalement en revue les étapes restantes, en caractères d'imprimerie ».

²⁷⁰ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 94, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 126 : « Super Saigneur maniait une baguette de chef d'orchestre ».

²⁷¹ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 13, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 20 : « les joies et les blessures des autres enfants provenaient de stimuli extérieurs alors que les miennes se réfléchissaient sur un écran que nourrissait tout ce qui m'entourait, cinéma strictement personnel dont les productions étaient réservées à mes propres séances à-l'intérieur-de-mon-cerveau ; la séance débutait grâce à un déclencheur mental dur et lisse comme l'acier qui savait toujours avec exactitude ce dont j'avais besoin pour m'empêcher de m'ennuyer ».

²⁷² Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 16, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 24 : « travelling ».

wide screen, stereophonic sound and Smell-o-Vision »²⁷³, « *My brain camera had an automatic slow-motion lens, and when beautiful bodies demanded an extraclose scrutiny to yield the truth of their poetry, that device clicked in and let me linger on all the lovely swells and junctures of flesh* »²⁷⁴.

Outil principal de retranscription de la santé mentale de Plunkett, cette vision cinématographique dépasse la simple métaphore pour devenir un rouage concret avec ses propres règles. Ellroy pousse à l'extrême le lien entre cinéma et littérature en les réunissant sous l'angle *du stream of consciousness*, où récit rétrospectif et récit à la première personne s'alternent. Il ne se contente pas d'écrire de manière cinématographique mais concrétise le cinéma, en fait un moteur, un mécanisme en roue libre, devenant une objectivisation de son style littéraire rapide et haché qui singe le mouvement propre à l'art cinématographique : « C'est bien le monde du cinéma qui nourrit et sous-tend toutes les œuvres policières contemporaines, de Matheson à Ellroy et d'Ellroy à Bret Easton Ellis : ils écrivent comme s'ils filmaient, ils écrivent pour être filmés »²⁷⁵. En dépassant la simple adaptation du style cinématographique au littéraire, il opère un travail de dépassement que l'on pourrait traduire ainsi : « ce qui se joue dans le passage de l'œuvre originale au film, c'est, beaucoup plus qu'une recherche d'équivalences, l'affrontement de deux visions du monde. En découpant autrement une réalité avec laquelle elles entretiennent d'autres relations référentielles que les mots, les images imposent non seulement d'autres signes mais aussi d'autres significations, c'est-à-dire d'autres rapports entre signifiants et signifiés. Rapports ambigus qui neutralisent le symbole au profit d'un 'sens' plus profond et peut-être plus obscur. »²⁷⁶. Ce sens plus obscur et profond s'accordant à la psyché troublée de Plunkett, lui permettant d'organiser clairement des schémas de pensées aussi obscurs qu'opérants. C'est lorsqu'il se trouvera enfin que Plunkett mettra un terme à son cinéma intérieur, après s'être avoué « *You are a murderer, Martin* », déclaré « *free of waking colors and brain-movies* »²⁷⁷.

²⁷³ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 25, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 36 : « de plus en plus, le scénario tournait autour du trio de Super Saigneur, Lucretia et moi (...) Les scènes devenaient presque multidimensionnelles : la *sensation* de sentir mon corps pris entre ceux de ces supercriminels, le *parfum* d'huile de moteur et de sang, les *bruits* de borborygmes de nos victimes lorsque nous nous attaquions à leur jugulaire. Comme metteur en scène de mes films intérieurs, j'avais fait de grands progrès », « mon cerveau était équipé en matériel couleur de luxe, grand écran, son stéréophonique et odorama ».

²⁷⁴ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 52, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 69 : « la caméra de mon cerveau était équipée d'une lentille automatique pour ralentis, et lorsque la beauté de certain corps exigeait un examen détaillé, en plan macro, pour mieux rendre la vérité de leur poésie, le système s'enclenchait de lui-même et me laissait à mes errances sur toutes les adorables courbures et liaisons de la chair ».

²⁷⁵ Isabelle-Rachel Casta, op. cit., p. 65.

²⁷⁶ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 202.

²⁷⁷ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 103, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 138 : « *Martin tu es un assassin* », « libéré des couleurs en latence et de mon cinéma intérieur ».

Chez Bishop, tout en ayant des visions éveillées, comme lorsqu'il regarde une photo de Chessman et qu'il croit entendre son père, « *faint at first, then with brutal clarity, he listened to the sounds of demons destroying children, beating, burning, whipping small bodies in dreadful detail. All the demons were women in bathing suits, their globular breasts and butterfly bodies weaving madly in terrible temptation* »²⁷⁸, ce sont les rêves qui seront le lieu le plus propice aux flux de son monde intérieur. Le tueur rêve sans cesse de monstres catalysant sa peur des femmes et la souffrance physique comme psychologique subie durant l'enfance, « *especially since all his dreams were nightmares in which he was usually pursued by the most frightful monsters from the deepest recesses of the subconscious mind, wherein lurked all the hideous ogres of his origin. Oftentimes in the dead of night he would scream himself awake, only to find the demons out of reach until he again lay down and die. Over the years they had never relented, nor had he, and in due time he came to regard the battle as one unto death itself* »²⁷⁹. La figure le poursuivant chaque nuit étant celle de sa mère, qui le harcèle et tient une boîte, « *she wanted to put him away in a box* », se voyant lui comme un « *frightened boy* »²⁸⁰, avant qu'elle ne le fouette sans discontinuer. Les rêves, chez nos deux tueurs, permettent de traduire toute la souffrance de leur vie psychique et dévoilent également des instants de vérité. Plunkett, pénétré par un sentiment d'impuissance quand il rêve, se décrit « *I was armless and legless* »²⁸¹ ou encore « *without limbs to propel me* »²⁸², et voit apparaître devant lui, se mouvant par abstraction, le transfert qu'il fait sur Charles Manson, « *Charlie's face was a mirror that reflected not my face, but a collage of butchered sex organs* »²⁸³. Dans un autre rêve se matérialise également l'essence de ses deux parents : « *My mother grabbed at the money and tried to tourniquet her gashed arms with it; my father toasted a mushroom cloud rising over downtown L.A.* »²⁸⁴. De plus, Plunkett est dépendant de ses cauchemars qui influent sur son comportement, tuant dès qu'ils reviennent hanter ses

²⁷⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 98-99, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 145 : « il écouta, d'abord imperceptibles, puis d'une clarté soudain terrible et sordide, les aboiements des démons qui anéantissaient des enfants, frappant, brûlant, fouettant les petits corps. Tous ces démons étaient des femmes en maillots de bain, dont les seins sphériques et les corps minces s'agitaient furieusement ».

²⁷⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 398, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 590 : « d'autant plus que tous ses rêves étaient des cauchemars dans lesquels il se retrouvait généralement pourchassé par les monstres les plus abjects, surgis des replis les plus profonds de son subconscient, là même où croupissaient tous les ogres hideux de son enfance. Souvent, en pleine nuit, il se réveillait en hurlant, uniquement pour découvrir ces monstres hors d'atteinte, avant de se recoucher et de mourir à nouveau. Ni eux, ni lui ne s'étaient apaisés avec les années, et il finit assez vite par considérer ce combat comme un combat contre la mort elle-même. ».

²⁸⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 490, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 726 : « à l'intérieur de laquelle elle voulait l'enfermer », « petit garçon effaré ».

²⁸¹ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 58, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 78 : « sans bras et sans jambes ».

²⁸² Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 51, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 68 : « sans membres pour me propulser ».

²⁸³ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 58, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 78 : « Charlie était un miroir qui réfléchissait non pas mon propre visage, mais un collage d'organes sexuels déchiquetés ».

²⁸⁴ *Loc. cit.* : « Ma mère se saisit de l'argent et essaya de s'en faire un garrot autour de ses bras tailladés ; mon père porta un toast au champignon atomique qui s'élevait au-dessus de L.A. Centre ».

nuits : « *Sex-kill only when the nightmares and fantasies start to hurt* »²⁸⁵, « *the plan was brilliant, but formulating it destroyed my love of Reinhardt's stories, and the nightmares came back* »²⁸⁶, « *I picked up hitchhikers, plied them with marijuana and got them to talk about themselves and their families. Letting them out unharmed, their past mine in 80% /20% fashion, I always felt just a little bit more secure, more safe. Ross began to seem like a distant apparition. Then 80/20 revolted against me, becoming 100% nightmare* »²⁸⁷.

Visions, rêves, abstractions, révélations, Stevens et Ellroy, s'inspirant des procédés de l'autobiographie et profitant de la liberté stylistique que permet le roman noir, ont fait de l'élucidation psychologique un point central de leur narration. Différant sur les causes et les effets de l'origine du mal chez leurs tueurs, ils partagent un même désir d'apporter des réponses, de comprendre, de mettre en scène une psychologie qui se ment à elle-même, s'accapare le monde, et parfois se confronte à son propre déni. Ellroy voit dans le cinéma un média parfait pour la retranscription d'une réalité personnelle hallucinée, et nos deux cinéastes, intégrant à leur récit ce même questionnement quant à la déviance du tueur, se dirigent vers un langage pluriel au service de micros-indices. Enquête dans l'enquête, procédé s'insérant dans la progression diégétique, l'élucidation de la psyché du tueur, de même qu'elle scinde nos deux arts, les lie dans un constat commun : elle doit se faire discrètement, en catimini, gardant une part d'ombre qui laissera au lecteur comme au spectateur le soin de fouiller, de s'investir à son tour.

²⁸⁵ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 126-127, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 169 : « Ne tuer pour le sexe que lorsque cauchemars et fantasmes commencent à se faire douloureux ».

²⁸⁶ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 191, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 253 : « le plan était brillant, mais en le formulant, je détruisis mon amour pour les récits de Reinhardt, et les cauchemars réapparurent ».

²⁸⁷ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 186, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 248 : « je prenais des auto-stoppeurs, les rendais dociles avec de la marijuana, et les faisais parler d'eux-mêmes et de leurs familles. Je les laissais partir sans leur faire le moindre mal, et faisais mien leur passé, dans le rapport habituel 80% - 20% : je me sentais toujours un peu plus sécurisé, un peu plus en sûreté. Ross se mit à ressembler à une apparition lointaine. C'est alors que les 80-20 se révoltèrent contre moi pour devenir cauchemars à 100% ».

B. TUEUR AGISSANT/ TUEUR ERRANT

A travers les œuvres étudiées, deux profils nous paraissent communs dans leur fonctionnement. Le tueur errant et le tueur agissant. Le tueur agissant évoque cette aptitude du tueur à agir en cercle fermé, à calquer ses actions sur la relance permanente du désir dont il est l'esclave, créant dès lors divers subterfuges pour digérer ses meurtres et se sauvegarder. En parallèle, le tueur errant correspond aux phases de questionnement, d'explorations géographiques en solitaire, durant lesquelles il disserte sur lui-même (rapidement marginalisé et condamné à errer), et entrevoit le vide de son existence. Nous étudierons dans ce chapitre de quelle manière ces deux dynamiques s'alternent, si leur équilibre peut être maintenu, ou si elles tendent inexorablement à la dégénérescence de leur sujet.

Pour se tolérer eux-mêmes, les tueurs en série devront s'oublier. Agir, se mouvoir, pour nos tueurs, signifie subvertir, prendre possession, fusionner. Le tueur est un personnage qui n'existe que comme adversaire à stopper, il persiste dans ce qu'il fait, se passionne pour, et avale avec lui ses opposants qui se perdent ou se renforcent dans leur lutte avec lui, c'est en cela qu'il peut être vu premièrement comme agissant. Il ne tisse pas d'amitiés, ne considère que peu autrui, il aborde le monde comme un chasseur en quête de proie, développant différents rapports à elle, en tout premier lieu, le transfert ; l'absorption d'autrui.

Ce procédé psychologique passe par l'identification du tueur aux héros de la culture populaire, tel Bishop inscrivant dans ses lettres ou sur ses scènes de crime des inscriptions en référence à Batman, Superman, Manson et Chessman²⁸⁸. Plunkett, lui, passe par les super-héros de sa jeunesse, Lucrecia, Super Saigneur²⁸⁹, Manson, « *sybiotic twins of celebrity and failure* »²⁹⁰, ou encore Bugs Bunny, « *my eyes caught a stuffed Bugs Bunny toy, and I said, 'What's up, Doc ?'* »²⁹¹. S'ils appartiennent à la culture populaire, ils restent des symboles de puissance ou de défiance (tel que Bugs Bunny), ainsi Bishop veut aussi prendre possession des démons, de ce qu'il pense être les forces du Mal : « *The demons had conspired against*

²⁸⁸ Stevens, *By reason of insanity*, op. cit. p. 399 : « *his madman, his maniac, his batman, his superman, his Manson, his son of man. His Chessman !* », *Au-delà du Mal*, op. cit. p. 591 : « son forcené, son tueur, son homme chauve-souris, son Superman, son Manson, son Son of Man... Son Chessman ! »

²⁸⁹ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 113 : « *Shroud Shifter and I had finally merged as one* », *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 153 : « Super Saigneur et moi-même avons fusionné pour ne faire plus qu'un ».

²⁹⁰ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 73, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 100 : « jumeaux en symbiose de la célébrité et de l'échec ».

²⁹¹ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 16, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 24 : « mes yeux se posèrent sur un Bugs Bunny en peluche et je dis : 'Quoi de neuf, docteur ?' ».

*him, just as he was conspired against by all at Willows. But he would somehow defeat them too. One by one he would gain possession of them »*²⁹². Bishop tue la plupart du temps ses victimes en leur donnant un orgasme, mêlant sexe et mort, en prenant ses victimes au plus haut de leur existence, de leur rapport sensible, pour absorber cette vitalité à son paroxysme : « *they would find through him the release from their pain and madness. He would give them their due, which was death. And for his benevolence they would honor him by taking into their vile bodies for the last time the seed of life which they both craved and feared. It was justice. In the final moment of suffering they would become part of him and he them, and even as he was reborn in the agony of orgasm they would be released in the ecstasy of death »*²⁹³. Une philosophie de vie qu'il explicite lorsqu'il se retrouve seul dans le désert de Las Vegas : « *Several days of that week were spent in the desert around Las Vegas. Here, just a little way off the road, were the quiet and solitude missing from the crowded city. Here too could be seen the constant life-and-death struggle for survival as each animal, each insect, killed or was killed. For Bishop it was reaffirmation of his life's course. Destruction was a form of creation. Death was a form of life »*²⁹⁴.

Chez Ellroy, l'absorption pratiquée par le tueur est consciente, assumée, constamment renouvelée. C'est également une façon de se cacher, de ne pas assumer avec une même identité tous les crimes. Par ce biais, il s'identifie à Charles Manson qu'il surnomme « *the mirror's man »*²⁹⁵, « vole » la famille de Russell Luxxlor, parlant alors de lui-même comme à la troisième, « *Martin got out and stood by the door, shaking and murmuring prayers. I put the wallet in my pocket and joined him on the roadside, savoring mental images of my three new sisters »*²⁹⁶, ou se transforme en sa victime, comme avec cet autostoppeur, « *I buried*

²⁹² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 137, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 203 : « Les démons avaient conspiré contre lui, comme tous les gens de Willows. Mais il trouverait bien le moyen de les abattre, eux aussi. Un par un, il prendrait possession d'eux ».

²⁹³ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 276, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 408 : « Grâce à lui, elles se libéreraient de leur folie, de leur souffrance. Il leur donnerait leur dû, à savoir la mort. Et en hommage à sa bonté elles recueilleraient une dernière fois dans leur corps souillé cette semence de vie qu'elles redoutaient autant qu'elles la désiraient. Ce n'était que justice. Au dernier instant de leur souffrance, elles se mêleraient à lui, et lui à elles ; quand il renaîtrait par l'agonie de l'orgasme, elles seraient délivrées par l'extase de la mort ».

²⁹⁴ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 142, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 211 : « Il passa plusieurs jours à se promener dans le désert qui entoure Las Vegas. Là, à quelques encablures de la route, il retrouva le calme et la solitude qui manquaient tant à la grande ville. Là, aussi, il put voir à l'œuvre la lutte permanente pour la survie : chaque animal, chaque insecte tuait ou se faisait tuer. Bishop vit une confirmation. Tous les êtres vivants, du plus minuscule cafard à l'homme lui-même, détruisaient la vie pour la préserver. La destruction représentait une forme de création, et la mort une forme de vie ».

²⁹⁵ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 75, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 102 : « l'homme miroir ».

²⁹⁶ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 183, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 245 : « Martin sortit et se tint près de la porte, tremblant et marmonnant des prières. Je mis le portefeuille dans ma poche et le rejoignis sur le bas-côté, savourant en pensée les images de mes trois nouvelles sœurs ».

Martin Plunkett deep under the hard soil by the Interstate and became Billy Rohrsfield »²⁹⁷. Ross Anderson, qu'il admire et qui le hante, le suit dans son imaginaire et lui dicte ce qu'il doit faire, lui ordonnant par exemple de tuer : « *'You're getting soft on people'; 'you're getting soft on people so you won't have to kill them'; 'if you quit killing you'll die'. 'KILL SOMEONE NICE FOR ME'* »²⁹⁸. Il tente de copier son attitude, son allure, sa confiance en lui, et le surnomme « *the faceless counselor* »²⁹⁹. Ce système est symbiotique, même après la mort de ses victimes, elles continuent de le hanter, et lui-même a besoin d'elles pour tenir, ce système d'absorption dirige ses meurtres et la structure de son esprit. Chaque nouvelle identité est l'occasion d'instant d'euphorie, de régénération, et délivre l'action. Pourtant, ce système va le perdre. A force d'emmagasiner identité après identité, ces dernières vont finir par s'intervertir, se mélanger, jusqu'à la rupture : « *The next morning, the first thing I encountered upon rising was a perfect mental image of my 'sister' Molly Luxxlor, lost since December of '79. I wept in gratitude, then remembered that I was Billy Rohrsfield, not Russ Luxxlor, and that Billy's sister Janet was a child-beating shrew. Molly vanished, and a facsimile of Janet took her place, curlers in her hair, a rolling pin in her hand* »³⁰⁰. Cette rupture aura pour conséquence chez Plunkett de n'avoir d'autre choix que de s'accepter lui-même, « *You are Martin Plunkett* »³⁰¹, terminant de motiver ses actes par l'absorption pour préférer l'acte terroriste sans concession.

Outre l'absorption, le tueur agissant est porté par un ego démesuré, qui lui permet de perpétuer ses meurtres en considérant bassement ses victimes ou ses opposants, même si une forme de fascination pour ceux qui lui résistent peut le motiver à plus de violence pour provoquer un affrontement dont il espérera sortir vainqueur. Pour nos deux tueurs américains, leur dimension égotique s'exprime à des degrés différents. Bishop s'aime physiquement et psychiquement, il se trouve séduisant en tant qu'homme, jouant de son charme pour attraper ses victimes, mais également comme femme, lorsqu'il se travestit pour pénétrer dans l'hôtel

²⁹⁷ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 193, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 256 : « j'enterrai Martin Plunkett profondément dans la terre dure près de l'Interstate et devins Billy Rohrsfield »

²⁹⁸ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 187, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 249 : « tu te fais tendre avec les gens. Tu te fais tendre avec les gens de sorte que tu n'aies pas à les tuer. Si tu cesses de tuer, tu mourras. TUE QUELQU'UN DE GENTIL POUR MOI »

²⁹⁹ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 174, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 231 : « le conseiller sans visage »

³⁰⁰ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 194, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 257 : « Le lendemain matin, la première chose que je rencontrais à mon lever, ce fut une image mentale parfaite de ma 'sœur' Molly Luxxlor, image perdue depuis décembre 79. Je pleurai de gratitude avant de me souvenir que j'étais Billy Rohrsfield et non Russ Luxxlor, et que la sœur de Billy, Janet, était une mégère qui molestait ses enfants. Molly s'évanouit, et un fac-similé de Janet prit sa place, bigoudis dans les cheveux et rouleau à pâtisserie à la main »

³⁰¹ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 195, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 258 : « Tu es Martin Plunkett »

Ashley, « *in truth Bishop found his latest disguise exciting* »³⁰², il pense être le numéro un, tout en appréciant fortement que certains osent se mesurer à lui : « *he was hunted and was himself the hunter. That made him the best. The other could be only second best. Still, that was more than anyone else. Thinking about that, he slowly began to develop a feeling of kinship with the reporter* »³⁰³. Cette attitude se retrouve fortement dans *I saw the Devil*, dont le tueur apprécie et prend comme un challenge la vengeance que veut lui faire subir Soohyun : « Enfoiré, tu veux te battre avec moi, c'est ça ? (...) On va voir qui est le plus merdeux, salopard ». Obsédé par la victoire sur son adversaire, il lui assène à la toute fin : « Arrête ton baratin. Tu as déjà perdu. Tu crois que tu m'as bien eu. Tu parles ! La douleur, je sais pas ce que c'est. La peur ? Je connais pas non plus. Tu ne peux rien obtenir de moi. Alors... Tu as déjà perdu. Tu le sais ? » Sentiment de supériorité sur autrui que l'on retrouve chez Plunkett, notamment lors de sa dernière réplique à Dusenburry avant qu'il ne le menotte : « J'ai usé de lui, et j'userai de vous, et au bout du compte, je l'emporterai »³⁰⁴. Plunkett qui, pour sa part, a besoin d'incarner physiquement la puissance en sculptant son corps, retrouve ce goût pour la perfection en la personne de Ross Anderson, qui le fascine par conséquent : « ma première impression fut que je contemplais une affiche publicitaire vantant l'autorité la plus immaculée de toutes celles qu'il m'eût été donné de voir (...) Je me trouvais en présence d'une volonté de puissance extraordinaire »³⁰⁵.

Cette obsession de soi chez nos trois tueurs est pourtant contrebalancée par des instants de fébrilité, de clairvoyance, fragilisant un instant tout leur système de pensée et stoppant leur mouvement meurtrier. Thomas Bishop trouve ainsi chez une prostituée une adversaire à sa mesure qui le fera jouir avant qu'il ne puisse la tuer, le plongeant alors dans un profond sommeil. A son réveil, elle lui demandera pourquoi il jouit si étrangement, lui apprenant qu'au moment de l'orgasme il cria : « *Don't hit me. Please don't hit me* »³⁰⁶ Percé à jour, Bishop rentre alors chez lui, décontenancé, sans avoir atteint sa victime : « *Bishop lay down and cried in frustration for a long time until he drifted into troubled sleep* »³⁰⁷. Plunkett, en commettant son premier et unique « meurtre de pitié » sur Bobby, craque à son tour, tout

³⁰² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 484, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 718 : « Bishop trouvait son ultime déguisement très excitant ».

³⁰³ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 457-458, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 678 : « Il était à la fois le chassé et le chasseur, ce qui faisait de lui le meilleur. L'autre ne pouvait être que le deuxième meilleur – ce qui était déjà mieux que le reste. Réfléchissant à cela, il commença à se sentir une certaine affinité avec le journaliste ».

³⁰⁴ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 336.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 182.

³⁰⁶ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 142, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 211 : « Ne me frappe pas ! Je t'en prie, ne me frappe pas ! »

³⁰⁷ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 142, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 211 : « Bishop s'affala sur son lit et pleura un long moment, jusqu'à sombrer dans un sommeil agité ».

en essayant de garder une posture de domination : « les lueurs de la lanterne brûlèrent les larmes qui me coulaient sur les joues. Je détournai la tête pour que mon frère idiot ne me croie pas faible »³⁰⁸. De même, alors qu'ils se jaugent avec Ross, le tueur en série ne peut contenir une nausée face aux photos de quatre brunes démembrées par Anderson, « je cherchais un lavabo du regard. J'en vis un près d'une porte de communication latérale, j'y courus pour y vomir mon repas »³⁰⁹. Plunkett confie par la suite sa plus grande peur alors qu'il est enfermé dans une prison et réduit à l'inaction : « la manière la plus perverse de me punir serait de me remettre en liberté, pour ne plus jamais projeter/guetter/voler/et encore tuer ; pour me condamner à une vie qui ne serait faite que de tous ces petits moments, à longueur de temps, ces instants d'intermittence qui me permettaient jadis d'être libre »³¹⁰. Une instabilité permanente qui peut se traduire à l'inverse par une impossibilité à se contrôler et une capacité à agir instinctivement, par impulsion, comme en témoigne Bishop qui, tentant de forcer Lilian Brothers à lui faire une fellation, s'emporte face à sa résistance : « *he tried again and she pushed him away. Bishop was suddenly furious. With a guttural gasp he lunged at her face, his hands clenched tightly into fists* »³¹¹. Plunkett cède aussi aux provocations de l'inspecteur Dusenbury sur son homosexualité en s'avançant vers lui pour l'attaquer³¹² et Kyung-chul, devant le rejet de sa troisième victime, s'emportera contre elle : « j'ai pas le droit de t'aimer ? Vous avez toutes quelque chose contre moi, connasses ? », ou prenant plus tard pour une attaque personnelle la simple recommandation d'un médecin de campagne : « je suis pas ton fils ! Putain, pourquoi tu me tutoie ? », avant de se venger sur sa secrétaire qu'il tentera de violer.

Quant à Hyun-kyu, si à l'opposé des trois autres tueurs il sait être discret et maître de ses émotions, notamment lorsque les deux inspecteurs le confrontent sous le tunnel, sa façon de tuer ses victimes démontre un désir de les humilier, recouvrant leur visage de leurs sous-vêtements et insérant dans le vagin des deux dernières divers objets, des pêches pour l'une, crayons et stylos pour l'autre. Ne s'attaquant qu'aux femmes portant du rouge sous la pluie et tenant à passer sa chanson d'amour avant chaque meurtre, le tueur semble se relancer en renouvelant sans fin la fiction d'une rencontre amoureuse, d'un nouveau couple au destin tragique dont il porte le deuil en même temps qu'il l'assassine. Un moyen de motiver son

³⁰⁸ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 236.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 187.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 181.

³¹¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 229, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 339 : « Il essaya une deuxième fois ; elle le repoussa de nouveau. Bishop fût pris d'une colère subite. Poussant une sorte de râle, il lui cogna le visage avec les poings serrés très fort ».

³¹² Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 336.

action meurtrière par un romantisme morbide, prenant soin de ses victimes lorsqu'il les tue avec la douceur d'un amant. D'entre les quatre tueurs, il est le plus fétichiste, reproduit des codes précis, avec un point de fixation qu'il ne semble pouvoir modifier (là où Plunkett, Kyung-chul et Bishop tuent des hommes et des femmes de tout âge en adaptant leur approche selon les cas). Une obsession qui alimente son activité meurtrière et l'oblige à redoubler de précautions.

La figure du tueur agissant est cependant contrebalancée par celle du tueur errant. Alors que ces tueurs sont capables de se propulser quasi-indéfiniment dans une violence sans limites, ne sortant qu'à de rares instants de leur ligne de conduite dictée par leurs pulsions et leur ego, la mise au ban de la société civile, la fuite continuelle des autorités et leur incapacité à pouvoir tisser des liens avec leurs semblables, les placent dans une errance forcée qui les dotent d'un regard critique sur le monde extérieur. Cette errance passe notamment par l'exploration géographique, systématique chez nos deux auteurs américains s'inscrivant dans une tradition littéraire propre à leur nation, « grand mythe américain », hantant les récits de « Fenimore Cooper au western en passant par Mark Twain (...) elle constitue aussi, depuis la fin du XIX^e siècle, un thème patriotique et idéologique capital dans le débat public américain »³¹³.

Chez Stevens, Bishop part rapidement traverser les différents Etats du continent nord-américain, visitant les grandes villes du pays. A chaque fois, c'est un émerveillement suivi d'un abattement qui emplit Bishop. Ainsi compare-t-il Las Vegas à son ancien hôpital psychiatrique, rappelant son passé sans en changer les faits comme il a l'habitude de le faire, et donnant à voir l'impression qu'il en avait gardé : « *he was fascinated by the crowds of people who nightly descended on the gaming parlor along Fremont, many of them seemingly intent on gambling away their lives. In their faces at those moments he detected a madness he had seen many times at Willows, the maniacal eye, the pressed lips, the twitching cheek of someone deep in isolation, and of course the inevitable final vacant stare of total desperation* »³¹⁴. Lorsqu'il découvre Chicago, il aborde la grande ville sous un angle très personnel, entre découragement et satisfaction : « *Chicago was unlike anything he had ever seen. Los Angeles was nothing like it, nor any other city he had passed through. All of them*

³¹³ Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 19.

³¹⁴ Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.* p. 135, *Au-delà du mal*, *op. cit.* p. 200 : « Il était fasciné par tous ces gens qui envahissaient chaque soir les salles de jeu sur Fremont Street, et dont la plupart semblaient prêts à miser leur vie. Sur ces visages, il retrouvait une folie qu'il avait souvent vue à Willows, ces yeux déments, ces lèvres serrées, ces joues rendues grimaçantes par la solitude totale, et pour finir, évidemment, ce dernier regard vide qui disait tout le désespoir du monde »

had space and the space always swallowed up the people. But here the hordes of people dwarfed everything; even the buildings seemed to bend toward them. He stood still for a long moment allowing the world to pass around him. Soon he saw that it was as nameless and faceless as he, and he could survive. A big city »³¹⁵. A New York, c'est encore Willows qu'il convoque, « he finally turned away as his mind flashed on an image of rats scurrying in a maze that he had once seen on television. They had nothing to do and nowhere to go but they kept up their frantic activity. He wondered what all the people had to do and where they needed to go. In five minutes he had seen more people than he had in five months at Willows »³¹⁶, puis l'hypocrisie d'un certain laisser-aller capitaliste où l'argent donne toute liberté d'agir, comparant ce mode de vie à une récréation sans fin : « Mostly he liked the way people just accepted anyone at face value. With the right money, you were whoever you said you were! He suspected that with enough money in New York you could be anybody you wanted to be in the whole world. It was all an insane game with everyone playing and nobody blowing the whistle »³¹⁷. Impression d'un monde n'ayant pas plus de sens que ses propres actes, Bishop erre également dans les déserts, comme celui d'Ash Meadows, proche de la Death Valley, où un profond sentiment d'inanité le saisit avant qu'une vision ne le saisisse définitivement : « Ash Meadows, it had been said, was so remote that you could lose yourself and not even be missed. Something about the immensity of the landscape, with its unbroken horizon and sun-splashed whiteness, caused an uneasiness in him. Slowly he turned his head 90 degrees and saw – absolutely nothing. He hurriedly looked backward, to the guest rooms and main lodge, for confirmation. He had a sudden feeling that out there ahead of him, stretching across thousands of square miles without a living human being, devoid of all animal and plant life, lay the meaning of death. This, then, perhaps was what death was like. Emptiness. Solitude. Nothing. He sat like that for a long time. In his mind's eye the young man saw a boy, the frail body bruised and bleeding, being struck again and again. »³¹⁸

³¹⁵ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 226, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 334 : « Chicago ne ressemblait à rien de ce qu'il avait vu, pas même à Los Angeles – aucune des villes qu'il avait traversées, où les grands espaces happaient les habitants, ne s'en approchait. Ici, en revanche, les hordes de gens écrasaient tout sur leur passage, y compris les immeubles. Il demeura longtemps immobile, laissant le monde entier tourbillonner autour de lui. Très vite, il comprit que ce monde était aussi anonyme et invisible que lui, il sentit qu'il avait trouvé enfin un univers où il pourrait survivre. Une grande ville. »

³¹⁶ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 279, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 412 : « le spectacle le mettait mal à l'aise et lui fit penser à ces rats perdus dans un labyrinthe qu'il avait vu un jour à la télévision. Ils n'avaient rien à faire, nulle part où aller, mais continuaient de s'agiter en tous sens. Il se demanda ce que tous ces gens faisaient et où ils allaient comme ça. En cinq minutes, il avait vu plus de monde qu'en cinq mois à Willows »

³¹⁷ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 285, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 421 : « Ce qu'il aimait par-dessus tout, c'était la manière dont les gens vous acceptaient sans poser de questions. Avec ce qu'il fallait d'argent, on devenait celui que l'on prétendait être ! Bishop soupçonnait même qu'à New York, avec assez d'argent, on pouvait se faire passer pour n'importe qui. Tout cela n'était qu'un petit jeu hystérique où tout le monde participait sans que personne ne vienne jamais siffler la fin de la récréation »

³¹⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 143, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 212 : « Ash Meadows, disait-on, était un endroit tellement perdu qu'on pouvait y disparaître sans que personne ne remarque votre absence. Quelque chose ayant trait à

Si le désert le fascine et le terrifie à la fois, il est aussi source de régénération comme le mentionne son passage dans celui proche de Phoenix : « *his second day was spent driving in the surrounding desert. The land had a barren beauty that intrigued him, it was somehow different from the deserts of Nevada and California. He stopped often along the deserted roads to take a mental stretch. After a lifetime at Willows, unlimited space made him feel a bit claustrophobic* »³¹⁹. Le motif biblique de l'érémitisme dans le désert est convoqué, l'étendue et la désolation du lieu créant un espace propice à la purification et à l'ascèse chez le tueur.

Enfin, point central de son errance géographique et psychologique, il rencontre dans la ville de Phoenix un vieil homme qui lui explique que cette ville a un grave problème, sa construction sur canaux pour l'irriguer. S'en suit dès lors une discussion sur la vanité des constructions humaines, « *You ever see a town die overnight ?* »³²⁰, au cours de laquelle le vieil homme lui parle notamment du sort de Los Rios dans le Nouveau Mexique, ville disparue après une tempête de sable, « *killed every living thing in town* »³²¹. Avant de s'en aller il prédit un futur chaos pour Phoenix, laissant ensuite Bishop seul et pensif : « *same thing'd happen here if they ever drained off the damn canals (...) The banks over on Central Avenue need the water to wash all the dirty money they get. The squatters need the water to flush their damn toilets. And the rest of us need the water to get the electricity to run the damn air-conditioners 'cause the water makes everything so damn humid (...) Without it we'd all turn to dust by tomorrow. The whole town.* »³²²

Ce tueur errant dans un monde au bord de l'écroulement, nous le retrouvons dans *Memories of Murder*, avec Hyun-kyu profitant des couvre-feux incessants pour attraper ses victimes, se déplaçant au bord des chemins vides et à l'intérieur des bois silencieux. Un aspect accentué par le réalisateur lors de la capture de la jeune écolière où, utilisant le montage

l'immensité du paysage, à cet horizon sans fin et à cette blancheur inondée de soleil souleva en lui comme un malaise. Il tourna lentement la tête à quatre-vingt-dix degrés et découvrit... le vide absolu. Il regarda tout de suite derrière lui, vers les chambres et le bâtiment principal, pour avoir une confirmation. Il eut tout à coup le sentiment que devant lui, dans ce désert qui s'étendait sur plusieurs milliers de kilomètres carrés, vierge de toute vie animale ou végétale, la mort trouvait tout son sens. Voilà peut-être à quoi elle ressemblait. Le vide. La solitude. Le néant. Il resta assis comme ça pendant un long moment. Dans sa tête, le jeune homme vit un petit garçon au corps frêle, couvert d'ecchymoses, sanguinolent. Un petit garçon que l'on rouait de coups sans arrêt ».

³¹⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 201, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 298-299 : « sa deuxième journée, il la passa dans le désert qui cernait la ville. Il émanait de ce paysage une beauté désolée qui le captivait, assez différente des étendues arides du Nevada ou de Californie. Il s'arrêta souvent au bord des routes vides pour se ressourcer mentalement. Après toute une vie passée à Willows, les espaces infinis le rendaient un peu claustrophobe ».

³²⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 186, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 276 : « vous avez déjà vu une ville crever du jour au lendemain ? ».

³²¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 186, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 276 : « aucun survivant, ni hommes, ni bêtes ».

³²² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 186, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 276 : « Il arrivera la même merde si on se mettait à drainer ces foutus canaux (...) Les banques, là-bas sur Grand Avenue, ont besoin de l'eau pour tirer la chasse de leurs foutues chiottes. Et nous, on a besoin de cette eau pour avoir de l'électricité et faire marcher nos putains de climatiseurs, parce que l'eau rend tout humide (...) Sans elle, on serait transformés en poussière dès demain matin. Tout le monde ».

alterné sur fond de sirène d'alarme, il filme le tueur traînant sa victime dans les bois entrecoupés par des maisons, terminant par un plan demi-ensemble où, alors que la victime gît à ses pieds et qu'il lui caresse les cheveux, les lumières des habitations au fond du plan s'éteignent.

Observations, introspections, ressourcement, rencontres, l'errance chez Stevens est l'occasion pour le tueur de parler du monde, d'approcher une certaine forme de sincérité quant à sa propre condition, et de vanter, que ce soit dans la ville ou les déserts, l'invisibilité au monde, notion exprimée par Bong Joon-ho pour illustrer les agissements de son tueur ; un désir de ne connaître aucune entrave que l'on retrouve chez Plunkett également, « le but ultime de SS était de parvenir à l'invisibilité. C'était là la motivation qui le poussait à aller au-delà de son don d'invisibilité *psychique*, faculté qui lui permettait de s'intégrer partout, en tout lieu et à toute heure. S'il devenait *physiquement* invisible, il aurait carte blanche pour s'emparer du monde »³²³, une invisibilité qu'il pensera de plus en plus inatteignable à mesure qu'il voyage, « les maximes qui suivent sont un résumé des sept mois qui suivirent, description en épigramme de certains périls inhérents à ma vie de rôdeur, passé à tuer les gens sur les routes d'Amérique : « Cherche et tu trouveras. Le voyage, et non la destination. Prends garde à ce que tu cherches. Tu peux courir, mais te cacher, c'est impossible. »³²⁴ Plunkett qui, pour sa part, erre au plus près des habitants, s'attarde alors sur leur quotidien fait d'abus et de compromissions : « tous ces boulots me permirent d'observer des vies surprises dans leurs moments de faiblesse, par petites périodes intenses. Lorsque je travaillais dur pour Pizza Sooprem, des clients des deux sexes ouvraient parfois leur porte complètement nus ; et, à l'occasion, les plus fauchés d'entre eux s'offraient à moi en règlement de la facture. Mon séjour à 'Porno Villa' fut un diplôme de doctorat en intrigues où se mêlaient culpabilité sexuelle et mépris de soi »³²⁵. Lorsqu'il prend la route à bord de sa Mortmobile, il vante les bienfaits de l'autoroute « impatient d'atteindre l'espace ouvert de l'autoroute, et de partir, tout simplement »³²⁶, l'attraction qu'ont sur lui les nuages, « je n'avais pas encore décidé de m'échapper vers les nuages et d'y rester désormais par des meurtres répétés »³²⁷, « je m'enfuis tout droit jusqu'à Mortmobile II, tout droit vers un nouvel envol cul par-dessus tête dans les nuages »³²⁸, le calme que lui inspire les montagnes, « je pris la direction de l'est à

³²³ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 28

³²⁴ *Ibid.*, p. 256

³²⁵ *Ibid.*, p. 110-111

³²⁶ *Ibid.*, p. 148

³²⁷ *Ibid.*, p. 147

³²⁸ *Ibid.*, p. 258

travers les forêts de pins verdoyantes du Nevada, en solo, sans Super Saigneur comme copilote. La circulation était inexistante, le réservoir était plein, et j'avais trois mille six cents dollars dans la boîte à gants. L'appareil photo était à portée de main sur le siège passager. Des montagnes impressionnantes apparaissaient derrière les arbres élevés. Je me sentais en paix »³²⁹. Pourtant, la route et ses paysages qui l'apaisent tant cache un autre versant, celui d'une fuite obligatoire, soulignée dès qu'il parle de lui à la troisième personne, comme lorsqu'il parle de ses périples à Ross, « je parlai des longueurs du temps, de tous ces petits moments en intervalles ; ce temps passé à respecter la loi, qu'au fond du cœur je ressentais comme une accusation, cette peine que je m'infligeais à être constamment en mouvement, de ville en ville, à louer chambres d'hôtel et appartements pour paraître normal alors que je me serais contenté de nuits dans la Mortmobile ; la réputation douteuse d'être mentionné dans les revues criminelles rédigées pour des quasi-illettrés ; ce désir d'agacer la police en lui abandonnant des indices me désignant, substitut de dernière classe pour un Martin Plunkett en lettres de néon qui brilleraient sur le monde entier (...) et cette sensation toujours présente des cauchemars derrière les frissons d'excitation, exaltés par le néon dont mon nom devrait s'afficher »³³⁰. De même quand il se raconte lui-même, se percevant comme un super criminel acculé, « Martin, lui, s'arrachait à travers le pays, fuyant la réalité du sexe, en quête du non-Martin parfait en devenir, brûlant comme une fourmi prise dans les feux du soleil au travers d'une loupe que tiendrait un enfant sadique. Brûlant mes chemins pour retourner à mon enfance. Alimentant des brasiers sacrificiels avec un grand-père et trois frères. Sabotant mes vieilles prudences en naviguant au bord des flammes... »³³¹.

Cette image d'un tueur en feu ne sachant ce qu'il fuit rejoint celle de Kyung-chul lorsqu'il parcourt la Corée. Espionné par son adversaire, se faisant molester perpétuellement, il trouve dans la jouissance masochiste qu'il en retire un moyen de repartir constamment, l'errance et la souffrance provoquant en lui un dépassement de soi, une perte de contrôle, source de plaisir. S'il ne se remet pas en question et observe peu le monde qui l'entoure, c'est parce qu'il est un tueur heureux de sa malédiction, aimant et se posant en maître de la souffrance, « ça va pas traîner. Je vais te montrer la véritable souffrance » dit-il à Soo-hyun. Fuir et risquer sa vie le distrait, il ne s'attarde pas sur l'introspection, le cheminement que lui offre son périple, et cette vision désenchantée où le voyage se transforme en exil éreintant, Plunkett l'exprimera avec beaucoup plus d'amertume : « je pensais au moindre de tous les

³²⁹ *Ibid.*, p. 151

³³⁰ *Ibid.*, p. 194

³³¹ *Ibid.*, p. 227

appartements minables que j'avais occupés depuis mon départ de San Francisco ; à toutes ces étendues désolées de routes où je n'avais jamais trouvé personne ; tous ces êtres que j'y avais rencontrés, trop laids, trop pauvres, trop bien établis et trop inintéressants pour que je les tue »³³². A rebours des grands espaces qui le contentent, c'est bien la réalité concrète de la route, ses snacks, ses stations-services, sa monotonie, qu'il méprise. Un réel lui évoquant la petite urbanité qu'il a côtoyé durant sa jeunesse et lors de ses escales, où résidences et immeubles accueillent une certaine misère qu'il craint autant que la vie terne qui s'y déploie, ce quotidien du quidam morne et terrifiant selon lui: « Je sortis de La Vallée à faible allure, sachant que ce n'était qu'une question de temps avant que je ne casse, entre, surveillance, vole et revienne – sans me soucier des risques. La pleine obscurité s'accompagna pour moi d'un ennui affreux. Les seuls êtres qui étaient encore dehors étaient flasques et ordinaires, indignes de mes machinations, et la beauté de mes bruns/blonds me pénétrait par bouffées comme un musc mental. J'abandonnai les quartiers commerçants pour les rues résidentielles, sachant très bien le but ultime de ma démarche ; les maisons que je longeais brillaient uniformément de toutes leurs lumières, comme les bastions d'un bonheur bon marché incompréhensible. Il ne me restait plus qu'à manger, rentrer, et espérer un sommeil sans rêves.³³³ »

Entre l'acte répété inlassablement, qui nourrit mais dévore le tueur, et l'errance, source de doutes comme de ressourcement, la santé mentale de nos quatre tueurs en série tient dans l'équilibre de ces états.

³³² Ellroy, *Un tueur sur la route*, *op. cit.*, p. 182

³³³ *Ibid.*, p. 71

CHAPITRE III. ESTHETIQUE DE LA VIOLENCE

A. ESTHETIQUE DU MEURTRE

La retranscription du meurtre dans nos œuvres se prête à des interprétations plurielles de la part de nos auteurs, dont il s'agit d'identifier les ressorts stylistiques. Le tueur en série tue de façon répétée, amenant une même action, le crime, à être retranscrite plusieurs fois dans une même œuvre. Selon cette constante, il s'agira pour nous d'identifier les procédés utilisés et leurs redondances, qui participeront d'une esthétique particulière ou commune à chaque auteur, posant dès lors la question d'un style unissant les transcripteurs du crime en série.

Le meurtre, acte tragique s'il en est, a toujours fasciné, qu'il soit sanglant, caché, esthétique : « Depuis les tragédies grecques, le crime a été un thème récurrent du théâtre, qu'il soit antique, élisabéthain, classique, romantique ou d'avant-garde. Mais pendant longtemps l'intérêt des auteurs dramatiques s'est limité aux crimes commis pour des motifs considérés comme 'nobles'. [...] Par jalousie amoureuse, Médée tue sa rivale et ses propres enfants (Médée d'Euripide), Hermione ordonne à Oreste de poignarder Pyrrhus (Andromaque de Racine), Othello étouffe Desdémone (Othello de Shakespeare)³³⁴. » C'est à partir du XIX^e siècle que le crime devient plus réel, plus bas, et se prolonge notamment en littérature, à travers Balzac, Dickens avec *Oliver Twist*, Dostoïevski avec *Crime et châtiment* et son Raskolnikov, « les mystères urbains deviennent un thème récurrent du XIX^e siècle, qui imprègne non seulement la littérature populaire sous la forme du roman-feuilleton, mais aussi ce qu'il est convenu d'appeler la 'grande' littérature³³⁵ ». Dans cette généalogie, le roman policier, apparu à la fin du XIX^e siècle, s'inspirant des crimes « ordinaires », franchira définitivement le pas, « années 1930-1940, le roman noir créa un ton nouveau »³³⁶, tout en étendant sa portée : « si l'on peut dire que le crime est le lieu commun de la littérature contemporaine, la fiction romanesque, mais aussi l'enquête et la chronique, actualisent le crime, interrogeant son caractère à la fois irréductible et banal tout en le dénonçant comme emblème sanglant de notre monde, et par ce geste même attestent d'une volonté de croire en

³³⁴ Bernard Oudin, *op. cit.*, p. 64.

³³⁵ *Ibid.*, p. 68.

³³⁶ *Ibid.*, p. 72.

l'existence d'un lien social pourtant mis à mal par le pouvoir de dissolution de cette violence. »³³⁷

En parallèle, les films *noirs* des années 1930 à 1960 aborderont à leur tour le meurtre, s'attachant à son réalisme social tout en développant une esthétique atténuant la représentation de sa violence, « réalisme contrebalancé par une esthétisation de la violence : ralenti, accompagnement musical décalé »³³⁸. Car avant de se radicaliser à partir des années 1980, le cinéma se montrait jusqu'alors moins extrême qu'un art de la représentation comme le théâtre : « De 1897 à 1963, le Théâtre du Grand-Guignol, rue Chaptal à Paris, avait pendant des décennies répandu sur les planches des flots d'hémoglobines, d'yeux crevés, de corps torturés ou démembrés, en un savant mélange d'horreur et de sexe. Mais le cinéma, art populaire, se montrait relativement plus frileux que ce théâtre quelque peu marginal. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, où le cinéma semble avoir repoussé de film en film toutes les limites de la violence comme il avait fait un peu plus tôt avec celle de l'érotisme. Sous cette forme exacerbée, on a recours de façon systématique à la caméra subjective, qui permet au spectateur de se placer dans la peau de la victime potentielle ou dans celle du monstre meurtrier³³⁹».

De même, durant ces dernières décennies, le cinéma effaça la distance le séparant de la littérature, retranscrivant le geste meurtrier de façon parfois jusqu'au-boutiste, aboutissant à une saturation soulevant plusieurs critiques, eu égard à la gratuité de sa violence. Le terme *torture porn*, qualifiant les films se centrant uniquement sur le supplice des victimes, en est l'exemple critique. En ce sens, notons que le critique Jérémie Couston refuse à *I saw the Devil* ce qualificatif, sous-entendant que le film, selon certains, aurait pu tomber dans les travers de cette tendance actuelle au gore : « Crâne défoncé et tendon d'Achille sectionné, têtes guillotiné, cannibalisme, viols : la brutalité effrénée de ce polar coréen lui a valu une interdiction aux moins de 18 ans au pays du Matin-Calme. Ne pas en conclure, pour autant, que le cinéaste verse dans le *torture porn* (exploité par la série des *Saw*) : il s'intéresse plus aux motivations de la violence - fût-elle gore - qu'à son exploitation graphique. Ce n'est pas un hasard si le film s'ouvre sur une citation de Nietzsche, tirée de *Par-delà le bien et le mal* : «

³³⁷ Olivier Florence, et Daros Philippe, *op. cit.*, p. 1.

³³⁸ Bernard Oudin, *op. cit.*, p. 94.

³³⁹ *Ibid.*, p. 93.

Si tu regardes longtemps au fond de l'abîme, l'abîme aussi regarde au fond de toi... »³⁴⁰ . Par ailleurs, le cinéma sud-coréen est connu pour sa violence fortement lié à l'histoire de son pays, et c'est en cela qu'il nous paraît justifiable de les comparer sur leur esthétique aux deux romans noirs américains : « Répondant aux évolutions politiques du pays, sa droitisation et ses quelques jeux d'exacerbations nationalistes, le cinéma sud-coréen s'engage en partie dans une surenchère de la violence. »³⁴¹

Si on observe des différences, le meurtre éludé participe de l'esthétique de chaque œuvre. Son esthétique est très présente chez Bong Joon-ho, qui ne verse à aucun moment dans l'effusion de sang et la violence emportée. Par exemple, l'assassinat de l'écolière est uniquement annoncé, sans être montré. Le tueur, caché en hauteur dans les arbres, est représenté par une caméra subjective qui accentue la tension chez le spectateur. Ce dernier assiste sur le fil aux hésitations du tueur entre ses deux victimes, l'écolière et la femme de Doo-man, avant que la caméra ne recadre fatalement la fillette indiquant qu'elle est celle que le tueur a choisie. La caméra démarre à cet instant un travelling suivi de la fillette, la fillette ralentissant le pas, la caméra accélérant son mouvement avant, et tandis que l'on croit être dans une continuité de la vue subjective opérant juste avant, le tueur surgit dans le champ par la gauche, saisit l'enfant, tournoie habilement sur lui-même, avant de sortir par la droite, la caméra continuant d'avancer avant de se figer dans le cadre alors vide. Les sirènes de la ville démarrent et signalent que le crime va avoir lieu. La rapidité, la fluidité du rapt de la fillette, surprennent sans verser dans le thème de l'horreur, soulignant un tueur pouvant surgir de nulle part et attraper sa proie en un clin d'œil, empêchant dès lors toute idée de résistance de sa part, incapacitant la victime dans une hypothétique confrontation.

On retrouve une même mise en scène dans *I saw the Devil*, film inspiré par l'esthétique du film d'épouvante. En effet, lorsque la belle-sœur de Soo-hyun rentre chez elle et pénètre dans son salon après avoir constaté qu'on avait forcé sa porte, elle est filmée depuis une pièce pratiquement close. L'entrebâillement de la porte de cette pièce crée un cadre dans le cadre, réduisant la visibilité et enserrant la future victime, induisant une vue subjective du tueur guettant sa proie par l'embrasure, définissant une menace sourde sur la jeune femme isolée dans le cadre. La caméra donne ensuite en gros plan le tueur Kyung-chul guettant sa

³⁴⁰Jérémy Couston, « J'ai rencontré le diable », in *telerama.fr*, <http://www.telerama.fr/cinema/films/j-ai-rencontre-le-diable.427628.critique.php> (Page consultée le 3 janvier 2016)

³⁴¹ Frédéric Monvoisin, *Cinéma d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui – Japon, Corée du Sud, Taiwan, Chine et Hongkong*, Paris, Editions Armand Colin, coll. Focus cinéma, 2015, p. 104.

proie, plan typique du cinéma d'horreur pour saisir la dangerosité et la folie de l'ennemi, tapis dans l'ombre, un faible faisceau lumineux éclairant son œil en clair/obscur, avant de reprendre son plan initial, cadre fixe filmant la jeune femme se rapprocher peu à peu de la caméra. Comme dans *Memories of Murder*, l'on s'attend à ce que le tueur surgisse de ce même point de vue, nous faisant croire à une vue subjective, avant que rapidement, traversant le cadre également de gauche à droite, Kyung-chul ne surgisse d'un coup, emportant sa victime hors du cadre, sans que la caméra ne bouge. Ce cadre dans le cadre s'avérant être un appât pour le spectateur comme pour la victime, provoquant une identification du spectateur pour son malheur, le tueur étant de fait caché non dans cette pièce mais dans celle à côté, le cadre fixe saisissant toute l'impuissance de la proie et la perfidie du piège se refermant sur elle. Là encore, le crime ne sera pas montré, fait singulier dans le film de Kim Jee-woon au regard des nombreuses scènes de violence, le réalisateur explorant ainsi les différentes manières d'aborder le crime, ici, sous l'angle de la tension.

Bong Joon-ho par ailleurs va travailler de façon référentielle le meurtre non-montré. Lors de de la séquence de la quatrième victime du tueur, la caméra suit la jeune femme marchant seule sur un chemin de terre sous la pluie, munie d'un parapluie et d'une lampe torche. La lampe torche rappelle les films d'épouvante lorsque la femme pointe les champs et l'obscurité du chemin à la recherche du tueur. Car, alors qu'elle fredonne *Lettre triste*, un sifflement reprenant l'air sort des champs, stoppant la femme qui se fige aussitôt. La caméra, après un long panoramique, opère un travelling à bonne vitesse, distançant la femme qui la rattrape et entre dans le champ, hagard, sur le qui-vive. Soudain, comme une forme souveraine et inquiétante, apparaît l'usine dont le flou décuple la masse et les contours, incarnant instinctivement la place de l'église ou du château où demander asile. Dès lors qu'elle apparaît dans le plan, le sifflement reprend. Ne se calquant plus sur la voix de la femme, mais sifflant seul, il rappelle *M le Maudit*, dont le tueur est reconnaissable à l'air qu'il siffle, et encore *La Nuit du chasseur*, lorsque la première apparition de Robert Mitchum le montre sifflotant. Bong Joon-ho utilise l'un des tropes du tueur en série, le sifflement, jouant sur l'impersonnalité de cette pratique, son ton aigu et sa durée éphémère. Sans opérer de cut, la caméra fait un mouvement avant pour saisir en gros plan la femme se retournant à l'écoute du sifflement face caméra, dont le parapluie, tenu en arrière, bouche la ligne de fuite et enferme la victime. La musique, au départ intra-diégétique, devient extra-diégétique, et le thème de *Lettre triste* joué par un orchestre envahit la séquence. La femme sonde les champs, puis, à l'aide d'un panoramique, est recadrée dans le plan à la profondeur close par le

parapluie. Le parapluie se retire soudain, l'usine apparaît cette fois nettement au fond du cadre, devenant le point à atteindre. Désignant un point de départ, le chemin de terre, et celui d'arrivée, l'usine, en un jeu de focales, le réalisateur enclenche un compte à rebours pour sa victime : arrivera-t-elle à l'usine avant de se faire attraper ? Le suspens s'installe, la jeune femme se met à courir, subitement, le tueur entre dans le cadre par la droite, courant face à la caméra, celle-ci coupant avant la collision et laissant un noir dans lequel résonne le cri de la jeune femme (le seul du film), rappelant le film d'épouvante.

Ainsi, s'inspirant des codes et mécanismes du film d'horreur, la nuit, le sifflement, le cri, la tension en tendant une porte de sortie pour sa victime, Bong Joon-ho travaille la tension et la peur chez le spectateur, sans montrer de mise à mort. Par ailleurs, de façon très rapide, le réalisateur induira l'idée d'un viol chez la femme vivant derrière l'école élémentaire. Alors que celle-ci fuit Tae-yoon et s'enferme dans sa maison, l'inspecteur, regardant autour de l'habitation, aperçoit sa corde à linge, dont les habits apparaissent les uns après les autres dans le cadre, la caméra faisant un lent mouvement latéral, avant qu'une jupe rouge ne se dévoile, indiquant que la femme a été abusée, le thème du film, presque en sourdine, démarrant le temps de quelques secondes à l'apparition de la couleur fétiche du tueur. Le réalisateur démontrant ainsi, par le truchement de deux motifs, la musique et la couleur, la possibilité d'une économie audiovisuelle de l'agression ; partant, le meurtre, plus qu'une simple pratique, s'inscrit dans cette esthétique précise associée à l'utilisation de motifs connus.



Kim Jee-woon filmant la belle-sœur de Soo-hyun dans un plan typique du cinéma d'horreur



Le tueur de Memories of Murder se jetant sur sa proie à toute vitesse

Ces meurtres elliptiques se retrouvent également sous la plume des deux écrivains, les adjectifs « *softly* » et « *slowly* » permettant à Stevens de suggérer qu'un meurtre va avoir lieu lorsque Bishop, à l'intérieur d'un train en direction de New York, toque à la porte d'une femme rencontrée plus tôt : « *He knocked softly and the door slowly was opened for him...* »³⁴². Ces adjectifs dénotent et tendent vers le malsain au vu du contexte, « doucement » pouvant être remplacé par « sournoisement », et « lentement » par « fatalement », ils se dotent d'un caractère trompeur créant une tension chez le lecteur, qui comprend dans la concision de la phrase que le meurtre est déjà commis. Également, c'est à travers l'interrogation d'une femme sur le fait que Bishop n'enlève pas ses chaussures alors qu'il s'apprête à lui faire l'amour, que l'écrivain induit qu'il va s'en prendre à elle : « *as she put his penis in her mouth and closed her eyes she didn't think to ask him why he was still wearing his boots. Much later, just before his departure, Bishop stuck his finger in a pool of thickening blood and printed his latest public name on the dresser mirror* »³⁴³. Une paire de chaussures, une porte s'ouvrant lentement, Stevens utilise des éléments que le meurtre détourne pour en faire des signes avant-coureurs, balises identifiables du passage à l'acte du tueur.

Ainsi, lorsque le crime est escamoté, il est notable d'observer des similitudes entre littérature et cinéma. Un même recours à la tension, au suspense, aux symboles du crime, mais également l'appel à la complicité du lecteur ou du spectateur, qui devine ce qui va arriver, mais ne sait ni quand, ni comment l'endiguer. Cette esthétique le prend à témoin pour constater toute la supériorité du tueur sur sa proie, sa ruse, sa détermination, son aisance à prendre des vies ; provoquant par ailleurs une certaine fascination pour un jeu du chat et de la souris dans lequel le chat et ses témoins observent se débattre une souris piégée d'avance.

La mise à mort de la victime, toutefois, peut également se déployer entièrement, amenant alors de réelles différences entre nos quatre auteurs. Dans *I saw the Devil*, le meurtre des jeunes femmes est soit entravé, à deux reprises par Soo-hyun (la troisième victime du tueur et l'infirmière de province), soit éclipsé, avec le meurtre de sa femme et sa belle soeur. L'unique agression filmée de bout en bout d'une victime sexuelle est celle de la seconde femme, attendant au même arrêt de bus que la femme de Soo-hyun. Après l'avoir mise en confiance et prise dans sa camionnette, Kyung-chul ne répond plus à ses questions, ferme son visage, et prend le regard noir qui le caractérise. Après plusieurs plans de la victime

³⁴² Stevens, *By reason of insanity*, op. cit., p. 239, *Au-delà du Mal*, op. cit., p. 355 : « Il toqua doucement à la porte. Celle-ci s'ouvrit lentement pour lui... »

³⁴³ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 364, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 539 : « Lorsqu'elle prit sa queue dans sa bouche et ferma les yeux, elle ne pensa pas à lui demander pourquoi il gardait ses chaussures. Beaucoup plus tard, juste avant de s'en aller, Bishop trempa un doigt dans la mare de sang et inscrivit son tout dernier surnom public sur le miroir de la commode ».

comprenant son erreur, alternés de plans du tueur cherchant désespérément son marteau, la caméra filme en plan fixe depuis l'arrière de la voiture et démarre un plan séquence. Le plan est dépouillé, simple, symétrique, les contours du cadre sont plongés dans l'ombre, l'avant de la voiture est au centre dans une profondeur ne réduisant pas sa visibilité, il est éclairé par les lumières bleus des néons de l'autoradio et les ailes d'ange, pour ce que nous appellerons un bleu/obscur, une association revenant à plusieurs reprises dans le film. Au centre, la ligne de fuite donne sur un chemin de campagne éclairé à moitié par les phares de la voiture. A l'intérieur, le tueur, après avoir intimidé la jeune femme, la frappe à plusieurs reprises à la tête avec son marteau. La scène se caractérise par la fixité de son cadre, la caméra ne secourt pas la victime, n'amplifie pas la brutalité par l'usage de gros plans, son éloignement instaure une mise à distance avec le meurtre mais également un sentiment d'impuissance, de voyeurisme à l'égard du sort de la jeune femme. De plus, le fait qu'il soit filmé en un seul plan produit une certaine violence, par les giclées de sang s'étalant sur le pare-brise en direct, modifiant la composition du plan par la couleur rouge et la violence des jets. La scène devient intense quand le corps de la victime bascule et se détend sous la pluie de coups, le tueur jetant ensuite son arme nonchalamment vers le spectateur. Si l'on voit par la suite le tueur décapiter rapidement la victime, la caméra coupant au moment du son de la découpe, c'est bien cette scène qui catalyse l'approche de Kim Jee-woon du meurtre, dénonçant à la fois le voyeurisme du spectateur, esthétisant le meurtre à l'arme blanche, et créant une intimité entre le tueur et sa victime digne d'un couple amoureux dans cette voiture composée de couleurs calmes, perdue dans la neige, portée par le silence. Dans une approche contrastée il essaie d'aborder l'acte meurtrier à travers divers ambiances, pour se hisser au-dessus de son thème. Là où il verse dans la violence exagérée, c'est dans le meurtre tourné en duel. Que ce soit avec Soohyun ou les deux voleurs de taxi, Kim Jee-woon se tourne vers l'action plus que vers la froideur d'une mise à mort. A cet égard, la séquence du taxi est exemplaire. La scène s'ouvre sur le taximan, parlant beaucoup trop, semblant en faire trop, et le passager silencieux, le regard noir, qu'on devine complice du piège. Repérant que le taximan n'est pas le bon en regardant la carte de travail accroché sur la boîte à gant, Kyung-chul réalise qu'il est en présence de tueurs, et est saisi d'un rire nerveux. Le taximan comprenant la situation, déchanté, son sourire amusé s'effaçant peu à peu, la caméra saisissant lentement les rictus s'effondrant les uns après les autres. La situation se tend, et la caméra, en trois gros plans rappelant les prises de Sergio Leone, présente les trois participants du combat qui s'annonce. Nous passons d'une scène anodine, d'un autostoppeur pris par un bon samaritain, à un affrontement entre trois durs-à-cuire. Trois gros plans pour trois visages, chacun saisi de trois

quart et regardant hors du cadre son homologue, le regard noir. Lentement, un très gros plan cadre Kyung-chul sortir une lame de sa poche, avant qu'il ne se déchaîne. La séquence veut illustrer toute la combativité et la fureur du tueur, pour en faire un véritable adversaire à l'agent secret. Ainsi, il est montré se battant à un contre deux, et pour souligner sa violence extrême et explosive, la séquence mime alors la tempête embrasant le ciel. C'est à l'aide de trois travellings circulaires que Kim Jee-woon retranscrit cette impression d'un cyclone, d'un déferlement de haine, prenant forme dans cet environnement clos. La scène marque par sa prouesse technique, la caméra restant à l'intérieur de la voiture, saisissant l'action de façon très chorégraphique. La technique du travelling circulaire, si elle permet de retranscrire l'emportement du combat, vise aussi à prendre tout l'habitat de la voiture. Le volant et le centre de l'habitacle se révèlent être d'un rouge vif, rappelant le sang et excitant le regard, l'intérieur noir et le sweat jaune du tueur à l'arrière dressent un lieu oppressant, entouré par l'obscurité du dehors, et éclairé par une lumière au plafond. Les travellings sont entrecoupés de plans de la voiture perdant son adhésion à la route, ils débutent tous à partir de Kyung-chul, vont de gauche à droite avant de revenir à leur point de départ. Ils saisissent trois fois sous le même angle l'habitacle qui, comme lors de l'agression de la jeune fille, évolue et se repeint de sang. Peu à peu le désordre gagne l'intérieur de la voiture, les deux opposants bougent de moins en moins, et la victoire « facile » de Kyung-chul redirige la scène vers l'assassinat sanguinaire au lieu du combat équitable, le tueur portant des coups rapides, estoquant l'un et l'autre, l'ensemble du dispositif filmique terminant de plonger la scène dans la surréalité totale. Kim Jee-woon, en dynamisant sa mise en scène, adapte sa forme au fond, permettant au mouvement de prendre le pas sur la finalité du meurtre, transformant un combat à armes blanches en un manège sanglant où aucun élément n'est cadré avec clarté, la vitesse des travellings étioquant la violence pour rendre l'impression d'une tempête dont il faudra apprécier la destruction virevoltante et envoûtante.

La mise en scène d'une sauvagerie alliée à une esthétisation typiquement filmique, reposant entièrement sur les mouvements, se retrouve en partie chez Ellroy. L'écrivain peut certes décrire un crime avec concision et rapidité, comme lorsque Plunkett s'en prend aux deux autostoppeurs : « *I fired three times, chest high, and from the way the boy and girl pitched backward I knew my shots had caught them both* »³⁴⁴, mais il est capable également de décrire plus amplement un assassinat en donnant l'impression d'un mouvement rapide. Par

³⁴⁴ Ellroy, *Killer on the road*, op. cit., p. 113, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 152 : « je fis feu par trois fois, à hauteur de poitrine, à voir la façon dont les corps de la fille et du garçon basculèrent en arrière, je sus que je les avais touchés tous les deux »

exemple, lorsque Plunkett tue Jill, Ellroy cisèle sa narration avec rapidité. En deux phrases, il saisit l'action du tueur, qui lance sa hache avec violence sur la jeune femme : « *I unclipped my self-sharpening, Teflon-coated, brushed-steel ax and swung it at her neck.* »³⁴⁵ Quatre actions décrites par trois mots composés instaurant une fluidité et une urgence du geste (*self-sharpening, Teflon-coated, brushed-steel*) avant qu'il ne décrive en séparant les propositions par des points-virgules l'agonie de sa victime, donnant à chacun de ses membres une autonomie et une indépendance propre, les introduisant pour trois d'entre eux par le pronom possessif *her* en les mettant sur un pied d'égalité, pour une impression de simultanéité : « *Her head was sheared cleanly off; blood burst from the cavity; her arms and legs twitched spastically; then her whole body crumpled to the floor* »³⁴⁶. Enfin, il opère une anaphore en se servant du syntagme répété « *Then + sujet* » et du retour à la ligne, énumérant et découpant cette fois nettement des actions s'emboîtant les unes aux autres, traduisant la jouissance qui le submerge comme lors de l'acte sexuel : « *Then I yanked, and the body pitched forward while my ax flex in the opposition direction, brains and blood lubricating its flight./ Then Steve fell and began making gurgling sounds;/ Then his limbs did their death dance;/ Then a jet of blood burst from his skull into my eyes./ Then I came, and all the colors I had seen on the job combined, and hurled me to the floor to form a triad.* »³⁴⁷ En effet, Steve tombe et son sang se répand, il est pris de convulsions et provoque aux yeux de Bishop une « *death dance* », qui semble captiver le tueur, avant que le sang ne gicle dans ses yeux, métaphore de l'éjaculation humaine, et qu'il ne jouisse : « *I came* ». L'orgasme le jetant par terre, traduisant la brutalité du plaisir ressenti par le tueur alors qu'il ploie sous les « *colors* », les sensations, les impressions, emmagasinées durant son meurtre. Composé de phrases courtes ou syntagme cisailés avec rythme, le meurtre de Bishop mêle sexualité et violence, ne s'attarde pas tant sur les détails des corps que sur les mouvements des membres de ses victimes, rejoignant Kim Jee-woon dans son goût du chorégraphique comme transcendance du crime. Cette propension à l'esthétique percutante se retrouve dans la description du meurtre des jumeaux Kurzinski lors duquel la sœur, après avoir vu son frère mourir, crie à Bishop « *Freeze, sucker* », Ellroy décrivant Bishop désobéissant, marchant rapidement vers elle, et montrant ses crocs comme une bête, se servant du participe présent pour délimiter ses deux actions, « *disobeying, I*

³⁴⁵ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 96, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 129 : « Je dégrafai ma hache – auto-affûtée, acier brossé et revêtement de Téflon – et la balançai en direction de son cou »

³⁴⁶ *Loc. cit.*

³⁴⁷ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 96, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 131 : « Puis je tirai, et le corps s'inclina vers l'avant pendant que ma hache volait en sens opposé, sa course lubrifiée de cervelle et de sang. Puis Steve tomba au milieu de ses gargouillis. Puis ses membres commencèrent leur danse de mort. Puis un jet de sang jaillit de son crâne et m'aveugla. Puis je déchargeai, et toutes les couleurs que j'avais vues vinrent se fondre pour me projeter au sol où je reconstituai ma triade »

walked slowly toward her, baring my fangs like Shroud Shifter and Lucrecia out for fuel », le tueur faisant un mouvement vers l'avant avec détermination, appelant un imaginaire fantastique en montrant ses dents, convoquant une bête mystérieuse que l'on filmerait en train de s'avancer vers la caméra. A nouveau pénétré par les couleurs, « *squeezing full force, I saw colors* », il attrape le corps de la jeune fille et lui insuffle un mouvement rotatif en la faisant tourner en cercle sur le sol, transformant sa victime en poids mort tournoyant parfaitement sans heurter les murs : « *I picked her up by one ankle and twirled her around and around and around the room in perfect circles, never letting her limbs touch the four walls.* »³⁴⁸ Le tueur créant cette fois lui-même une chorégraphie, donnant une seconde vie à sa victime transformée en cerceau au mouvement gracieux.

Il se différencie ainsi de Stevens, dont l'esthétique du crime tient moins du rythme et du mouvement que de la dureté des images. Par exemple, excité par le sang, Bishop déforme la mâchoire de sa victime à mains nues tandis que Stevens décrit les yeux de sa victime qui deviennent « *dulled* », passant de l'humain à l'équivalent d'une bête sans vie, que le tueur s'empresse de découper. S'en prenant à son nombril puis à ses parties génitales, « *again and again* », l'attention qu'il porte au « *belly button* », l'enveloppant soigneusement dans un mouchoir, le rapproche du boucher, sélectionnant la meilleure part de son gibier, le nombril, point central du corps et associé à la naissance par le cordon ombilical qui l'a fait naître, devenant la relique de la chair féminine pourfendue (se différenciant ainsi du cœur et des entrailles auxquelles Bishop ne touche pas) : « *He jumped back to escape the squirting blood as she sank to the floor, her eyes already dulled. Inserting the long blade in her vagina, he split upward to the navel. Cutting the flesh back, he lunged savagely with the knife at the sexual parts again and again. Finally exhausted, he deftly cut out the belly button with the razor-sharp edge and wrapped it in a handkerchief from his pocket.* »³⁴⁹ Lorsqu'il s'en prend à Kit, il attaque également son nombril, mais cette fois en le transperçant, « *with his left hand he found her belly button. With his right hand he stuck the pointed tip of his long knife into her belly and then, still smiling, with both hands on the handle he drove the knife all the way*

³⁴⁸ Ellroy, *Killer on the road, op. cit.*, p. 206, *Un tueur sur la route, op. cit.*, p. 272-273 : « 'Bouge pas, connard !' Je désobéis et continuai à avancer lentement sur elle, dénudant mes crocs, pareil à Super Saigneur et Lucretia en quête de carburant (...) je serrai à pleine force et je vis les couleurs (...) je la soulevai par une cheville et la fit trouoyer autour de la pièce en cercles parfaits, encore, encore et encore, sans que jamais ses membres ne touchent les murs »

³⁴⁹ Stevens, *By Reason of Insanity, op. cit.*, p. 202, *Au-delà du mal, op. cit.*, p. 300 : « Il bondit en arrière pour éviter les flots de sang qui giclèrent à l'instant où la femme s'effondra par terre, les yeux déjà morts. Plongeant la grande lame dans le vagin, il sectionna la chair jusqu'au nombril. Redescendant le couteau, il massacra sauvagement les organes génitaux, à plusieurs reprises. Exténué, il découpa soigneusement le nombril avec la lame effilée et l'enveloppa dans un mouchoir »

through her body and into the mattress underneath »³⁵⁰. Avant qu'il ne fasse des va-et-vient dans sa tête, image extrêmement dure, tête dans laquelle les fluides se mélangent entre eux, devenant une véritable boîte chimique créatrice de sensations inédites : « *The mouth warm and very wet from escaping fluids and saliva. With his hands holding her blond head between them like a basket-ball, he worked the head up and down, the lips sliding back and forth over his penis until he came.* » La dignité de la personne bafouée jusqu'à la réification qu'en fait Stevens, comparant sa tête à un ballon de basket, et Bishop s'arrêtant pour caresser un chat venu voir la scène, « *the cat came in and he scratched its whiskers and put it back in the kitchen* »³⁵¹. Le mélange des fluides corporels est réemployé au cours d'un autre meurtre : « *Grunting, he forced the woman's mouth open as ribbons of discolored mucus gushed out* »³⁵². Stevens s'attarde particulièrement dans ce meurtre sur les sensations qui lui parviennent, une alchimie née du Mal qui produisent chez le tueur de l'électricité : « *The sensation was electric, and his mind instantly forged a pleasure connection between the blood on her face and his hardened lust (...) The blood flowed freely from her wounded mouth, and what remained eventually came to mingle with his spent passion* »³⁵³. Stevens sonde ainsi la violence pure du meurtre en détaillant des scènes proches de l'insoutenable, mais, si le tueur fouille et déchiquète le corps, ce n'est pas par pure gratuité. Stevens tisse un vocabulaire du sensitif et de l'organique, le corps devenant un terrain que le tueur doit creuser, disséquer, pénétrer, pour espérer débusquer quelques trouvailles sensibles. Si le style est dur, il sert chez le tueur une quête du nouveau proche de celle d'un artiste prêt à tous les sacrifices pour atteindre le dérèglement des sens.

Aussi, cette idée d'un tueur à la recherche du travail parfait, de la pureté du geste et du trésor sensitif se retrouve chez Bong Joon-ho. Le réalisateur sud-coréen, s'il ne filme pas l'acte meurtrier, décrit un tueur se comportant face aux corps de ses victimes comme face à des œuvres d'art en perspective. Utilisant le bondage, art érotique du cordage, sur la fillette, et nouant avec application les poignets de ses autres victimes, il leur caresse la tête comme s'il

³⁵⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 119, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 177 : « Avec sa main gauche, il trouva le nombril de la fille. De la droite, il planta la pointe dans l'estomac, puis tout sourire, les deux mains serrées autour du manche, enfonça la lame à travers toute l'épaisseur du corps, jusqu'à toucher le matelas en dessous »

³⁵¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 119, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 177-178 : « La bouche était chaude et très humide, à cause de la salive et des fluides qui s'en échappaient. Ses mains tenant de chaque côté la tête blonde comme un ballon de basket, il la fit basculer de haut en bas, les lèvres autour de son sexe, jusqu'à ce qu'il jouisse », « le chat ayant fait irruption, il lui titilla les moustaches et le ramena à la cuisine »

³⁵² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 229, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 339 : « Tout éructant, il força la bouche de la femme, d'où s'écoulaient des filets de mucus délavé »

³⁵³ *Loc. cit.* : « Il ressentit une secousse électrique, et son cerveau établit immédiatement un rapport de jouissance entre le sang sur le visage et son érection (...) Le sang coulait maintenant à gros bouillons de la bouche meurtrière, et le peu qu'il en restait finit par se mélanger à son désir tari »

ne voulait pas abîmer leurs corps. Lorsque la dame violée doit narrer son agression à la policière qui enregistre son témoignage, le réalisateur nous donne un aperçu de la façon d'agir du tueur dont il décrit avec minutie chaque action. La scène commence comme un conte, « cette nuit-là » dit la femme à 01:17:49, avant qu'un gros plan sur les mains du tueur faisant un nœud autour de celles de sa victime ne prenne place. La caméra, sans couper, louvoie en tremblant le long du corps, passant du net au flou à plusieurs reprises, comme pour mimer le souvenir douloureux de la femme. Progressivement, l'objectif se fait plus net, et Bong Joon-ho enchaîne les plans descriptifs selon la technique du *jump cut*, décrivant respectivement Hyun-kyu retirer les bas trempés de la femme, prendre une pierre, la mettre dans le collant, qu'il fait ensuite tournoyer lentement dans un geste appliqué pour qu'il s'enserme autour du caillou. Ses mains tissent de nouveau un nœud, puis câline doucement la tête de la victime, avant que la camera n'opère un mouvement descendant fluide décrivant le résultat du « travail » du tueur. Le réalisateur, au lieu de filmer son visage ou l'acte sexuel, ne cadre et ne rend compte du profil du tueur qu'à travers la gestuelle de ses mains, entre dextérité et attention. Un gros plan cadre la tête de la femme, les mains du tueur s'intégrant dans le cadre pour enfiler sa culotte soigneusement sur le visage de sa victime. Alors, l'échelle de plan change, en un plan rapproché l'on entrevoit le tueur de dos tenir la victime entre ses bras, sans contracter sa carrure, sans bouger, avec le calme d'une personne enlaçant une autre. Le visage de la femme est saisi de biais, la main du tueur sur la bouche, ses yeux cherchent une échappatoire, mais sa figure ne bougeant plus. C'est à cet instant qu'elle se rappelle la douceur de ses mains, les comparant à celle d'une fille. Un second plan, plus gros, saisit son visage recouvert par la pluie en ombres chinoises et éclairé avec douceur. Le regard de la victime se ferme doucement, elle s'abandonne au tueur, dans un cadre où transparaît un certain onirisme, une sensualité. La main du tueur, relâchée, devient une caresse, comme si la mort avait envoûté la victime. Après un retour au présent, Bong Joong-ho applique un lent fondu enchaîné sur le visage angoissé de la femme ayant terminé son récit, où se mêlent ses yeux et une route sous le crépuscule filmé en contre-plongée et en travelling arrière, des poteaux électriques menaçants jalonnent un ciel grisâtre, mêlant beauté des couleurs, et formes inquiétante des piqués. Le réalisateur fait de Hyun-kyu un tueur délicat, appliqué, protecteur, capable d'ensorceler sa victime par sa gestuelle, hypnotisant de même le spectateur par la retranscription dont en fait Bong Joon-ho. La technique du tueur apparaît ainsi douce et soignée, mais plus encore, elle s'apparente à celle des chasseurs qui préfèrent caresser et mettre en confiance leur proie capturée avant de les tuer, le plan clôturant le témoignage de la réchappée traduisant chez elle un certain trouble à cet égard, par son visage

fermé cadré en gros plan et fondu lentement, où affleure une certaine honte d'avoir succombé au tueur ; la sensualité l'ayant emporté sur la peur de mourir, comme un constat encore plus tragique que la tentative de meurtre elle-même.

Par conséquent, nous pouvons constater qu'une esthétique du meurtre propre à chacun des auteurs apparaît particulièrement lors des phases d'affrontement, plus que lorsque le crime est éclipsé. Dans le premier cas, cinéastes comme écrivains déploient chacun leur style, s'aventurent dans l'innovation, tel Kim Jee-woon et ses travellings rotatifs, ou travaillant une thématique s'inscrivant dans le prolongement du crime, tel Stevens et la recherche sensitive de Bishop. Dans le second cas, c'est aux mécanismes de genre, particulièrement le film d'horreur et d'épouvante, que nos auteurs font appel pour captiver leur public sans avoir recours à la violence. De plus, parcourant nos quatre œuvres, apparaît l'idée d'un meurtre porté par les obsessions du tueur et sa répétition, qui semble s'inscrire au-delà du simple fait divers, en cachant dans sa violence quelques forces élémentaires : la tempête chez Kim Jee-woon, la sensualité chez Bong Joon-ho, la quête de vitesse, du mouvement transcendant chez Ellroy, et la recherche alchimique chez Stevens. Le meurtre n'étant plus qu'un moyen au service d'une esthétique qui le supplanterait et dépasserait sa négativité.



Memories of Murder : l'unique survivante du tueur en série narrant son agression

B. UN AUTEUR COMPLICE DU TUEUR ?

En abordant la question du Mal, du meurtre et de son intégration dans la fiction, l'artiste s'ouvre à un risque inhérent à la représentation de la violence, celui de tomber dans une certaine complaisance. Comme nous l'avons abordé précédemment, le crime fascine, appelle le voyeurisme, parle à notre sadisme, et séduit par sa transgression. Dès lors, il va s'agir de voir si, à son contact, nos auteurs versent dans l'exagération, dans l'emploi d'une violence superfétatoire dépassant le simple cadre de l'intrigue. Plus encore, s'ils se servent ou non de la figure du tueur pour révéler des positions personnelles, au-delà de l'œuvre écrite ou cinématographique, appartenant au champ de la critique sociale ou des mœurs.

La première thématique qu'il nous faut aborder est celle de la peine de mort. Sur cette question, nous nous garderons de faire des jugements de valeur ainsi que des procès d'intention, notre but étant uniquement d'étudier quel rapport entretiennent nos auteurs à cette question présente dans nos quatre œuvres.

La peine de mort est une sentence judiciaire qui est de plus en plus critiquée au nom du respect de la dignité humaine, de son pouvoir dissuasif mineur auprès des criminels, ainsi que de son lot d'erreurs, de personnes exécutées dont l'innocence fut prouvée postérieurement. Il est à préciser que la peine est encore en vigueur dans certains états des Etats-Unis, et qu'à l'époque de la rédaction de nos deux romans, son application était en débat, la peine de mort venait d'être congédiée en 1967, avant d'être réinstaurée par la Cour suprême fédérale en 1976 à cause d'une forte hausse de la criminalité aux Etats-Unis. La Corée du Sud, pour sa part, possède un statut particulier sur ce sujet : « Abolitionniste en pratique : La peine de mort est inscrite dans la législation du pays ou territoire, mais les autorités n'ont procédé à aucune exécution depuis au moins 10 ans »³⁵⁴.

Chez Ellroy, la question épineuse de la peine de mort est abordée à de nombreuses reprises, principalement en faveur de son application. Tout d'abord à travers le journaliste du *Milwaukee* qui ré-ouvre un débat connu, celui du bon fonctionnement de la prison, mettant en cause son absence de sévérité à l'égard de Ross Anderson, enfermé dans une prison de haute sécurité « dans des conditions dignes d'un country club »³⁵⁵ où, « il fait des haltères, lit des

³⁵⁴ « Corée du Sud », in *amnesty.org*, <https://www.amnesty.org/fr/countries/asia-and-the-pacific/south-korea/> (Page consultée le 21 juin 2017)

³⁵⁵ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 342

romans de science-fiction et se construit de coûteuses maquettes d'avions en balsa. Le prisonnier de la cellule voisine est Salvatore Di Stefano, le second de la mafia de Cleveland, qui purge une peine de quinze ans pour racket. Lui et Anderson passent des heures, chaque jour, à discuter baseball à travers leurs barreaux. »³⁵⁶ Dénonçant ainsi un système pénitentiaire dévoyé de son rôle, dans lequel les criminels seraient traités comme des rois, il appelle l'Etat à généraliser à l'ensemble de ses fédérations la peine de mort : « C'est une obscénité absolue, totalement contraire aux concepts américains de justice sans complaisance et de punition en rapport avec le crime commis. C'est une obscénité absolue qui met en relief les perfidies de la libre parole lorsqu'elle atteint à la démesure. C'est une obscénité absolue qui illustre la nécessité d'une législation nationale de la peine de mort »³⁵⁷.

Plus particulièrement, le personnage qui catalyse cette question dans *Un tueur sur la route* est Dusenbury qui, écrivant dans son journal, se départit du profil militant en faveur de la peine de mort (dans le livre, le militant d'extrême droite) mais qui, à la vue du cas de Plunkett, invoque un traitement spécial : « Je ne suis pas quelqu'un de vindicatif, je ne suis pas un idéologue d'extrême-droite, je suis capable de faire la séparation entre un besoin de justice et la soif de vengeance. Et je ne me sens pas assailli par une culpabilité irrationnelle pour ne pas avoir placé la maison de Corton sous surveillance : j'ai cru Anderson lorsqu'il m'a dit qu'il n'avait pas vu Plunkett depuis 79. Et je veux toujours voir Plunkett mort. Je veux le voir mort parce que jamais il ne ressentira de culpabilité ou de remords, ou un instant de douleur ou de sentiment partagé devant tout le chagrin dont il a été la cause. »³⁵⁸ Dusenbury justifie le recours à la peine de mort en déshumanisant Plunkett qu'il considère dépourvu d'âme humaine, donc incapable de ressentir une quelconque souffrance ou de retirer un enseignement de son châtement. Elroy questionne ainsi le fait qu'une sanction n'aurait de sens que si la personne condamnée se sentirait réellement entraver par elle. Il déplace donc la question sur l'angle d'une justice ontologique, car, à première vue, le tueur est enfermé, il est donc inoffensif et ne nuit plus à la société qui s'en trouve libérée, par contre, le fait que le tueur en ressorte indemne, et que Plunkett semble ne pas être inquiété par son sort, « je me refuse à accomplir ma peine jusqu'à son terme (...) J'ai l'intention de découvrir ce qu'il en est, en me tournant vers l'intérieur de moi-même (...) Sous quelque forme obscure, je

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 342

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 343

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 345

continuerai »³⁵⁹ est insupportable pour Dusenburry et certains journalistes, considérant que celui qui a fait souffrir doit souffrir à son tour, de quelque façon que ce soit.

Cette position est présente chez Kim Jee-woon, dont le héros Soo-hyun se promet à lui-même de « faire souffrir ce salaud autant qu'elle a souffert » et, s'adressant au propriétaire cannibale du manoir en forêt, revendique la loi du Talion : « Je ferai exactement comme vous. Ni plus ni moins. » Une réciprocité du mal qu'il concrétisera en décapitant Kyung-chul, usant à la fois d'une arme historiquement affiliée à la peine de mort, la guillotine, et tenant sa promesse en utilisant le même procédé que le tueur avait pour tuer ses victimes. Sans renier son désir de vengeance malgré la perte de sa belle-sœur (causée en partie par sa soif de vengeance), il souhaite au tueur de souffrir éternellement après sa mort, ne semblant pouvoir trouver la paix que dans le supplice de son ennemi : « J'espère...Que tu souffriras même après la mort ».

A l'opposé, Bong Joon-ho privilégie le pardon sur cette question-là. Lorsque Tae-yoon et Doo-man ont à leur merci Park Hyun-kyu, l'un et l'autre renoncent à le tuer, mis en doute par le document du FBI contredisant leurs accusations. Alors que de nombreuses preuves indiquent qu'il est le tueur, ce document envoyé de l'étranger sème en eux le doute. Doo-man, fixant longuement le suspect pour deviner si oui ou non il est le tueur, renoncera et lui dira de s'en aller, et si Tae-yoon lui tire dessus, empêché d'atteindre sa cible par Doo-man, il abdique et laisse Hyun-kyu s'enfuir. Les deux policiers acceptant ainsi de privilégier le doute à leurs certitudes.

Quant à Stevens, il se situe entre ces deux approches. Kenton, alors qu'il retient Bishop au-dessus du vide, se plonge dans son regard et prend la décision de le laisser tomber : « *Now Kenton looked into Bishop's pleading eyes and saw the incalculable pain and fright and madness and as Thomas Bishop's bloodied hand meshed with his, Adam Kenton slowly opened his fingers one by one and released the dying boy. He knew there would be no more screams, and no more pain* »³⁶⁰. Une vision contrastée de la peine de mort, plaçant la mort comme seule libératrice d'une maladie mentale qui n'aurait aucune chance d'être guérie. Au même titre que l'euthanasie, la mise à mort d'un tueur en série consisterait à mettre fin à ses

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 352

³⁶⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.* p. 509, *Au-delà du mal*, *op. cit.* p. 756 : « Kenton regarda Bishop droit dans ses yeux implorant et il y vit la douleur, la peur, la folie, incommensurables. Alors que la main en sang de Thomas Bishop s'emboîtait dans la sienne, Adam Kenton ouvrit lentement ses doigts, l'un après l'autre, et délivra le garçon agonisant. Il comprit alors qu'il n'y aurait plus de cris, plus de souffrances ».

souffrances, elle serait un service rendu en libérant la personne de sa psychè incontrôlable qui lui nuit et le hanterait indéfiniment. En somme, Stevens aborde la question de la peine de mort sous un angle nouveau, autre que la vengeance, celui de la mort assistée. Il se différencie de fait d'Ellroy et de Kim Jee-woon qui, sans se placer comme pro-peine de mort, analysent chez l'Homme ce rapport à la vengeance, s'interrogeant sur la capacité du pardon à effacer réellement les peines, se détournant dès lors de l'un des axes de la pensée chrétienne, pour proposer de façon plus pessimiste et cynique des exemples d'Hommes chez qui le pardon n'allège pas la peine, souhaitant faire souffrir ou supprimer le tueur, ne voyant une justice que dans l'équivalence des peines. Bong Joon-ho, quant à lui, propose une vision duale. On peut en effet considérer que les deux agents de police font un pari, celui de la présomption d'innocence, et préfèrent laisser le tueur en vie alors que tout l'accable, plutôt que de prendre le risque de tuer une personne innocente et, de fait, se rabaisser à son niveau. Mais, au regard des maintes critiques faites par le réalisateur à l'égard de l'hégémonie américaine, on pourrait également considérer que Bong Joon-ho se sert du tueur en série et de ce dénouement pour dénoncer le fait que, deux inspecteurs sud-coréens ayant menés l'enquête, possédant des preuves accablantes, se remettent en question à l'arrivée d'un papier américain stipulant que le tueur n'est pas celui qu'ils pensent. Posant la question de la foi dans les faits ou dans sa propre analyse, de la rationalité scientifique dans l'action policière, tout en avertissant sur la dangerosité de l'argument d'autorité et de son pouvoir de persuasion sur les mentalités quand ce dernier émane d'un organe comme le FBI. Ainsi, nos quatre auteurs utilisent le tueur en série pour questionner et répondre de façon différente à la question de la peine de mort, sans prendre parti mais en cherchant à fournir de nouvelles données au-delà du pathos qu'elle peut provoquer.

En outre, développer le personnage d'un tueur en série permet à certains de nos auteurs, profitant de sa radicalité qui déconstruit les codes du genre, de saisir l'opportunité d'une critique personnelle échappant aux questions généralement instruites dans leur genre littéraire ou cinématographiques respectifs. Par exemple, chez Ellroy, le mouvement hippie et la libération sexuelle chez les jeunes attirent les critiques acerbes de l'écrivain, dépassant le cadre de la diégèse. En effet, dès qu'ils apparaissent, ces derniers sont systématiquement tournés en ridicule. Par exemple, lorsqu'un groupe de musique hippie joue dans un bar, Ellroy en fait la description suivante : « leur 'présence artistique' sur scène se résumait à un enchevêtrement frénétique de longs cheveux plats, fringues fluo et giclures de sueur et de

postillons »³⁶¹. Saison, lorsqu'elle parle de son admiration pour Charles Manson, est moquée, sa naïveté étant fortement appuyée : « C'est un sage. Il est chaman et guérisseur, il est aussi métaphysicien et guitariste »³⁶² dit-elle, semblant ne pas remarquer l'improbabilité d'un tel éventail de qualifications professionnelles chez Manson, avant de chanter des paroles qu'il lui a appris et de glousser bêtement (« gloussa »³⁶³). Le cynisme d'Ellroy se ressent dans la retranscription très caricaturale du discours de la presse de gauche américaine (non sans humour par ailleurs), présentée comme progressive et anti-police jusqu'à l'excès : « Vous comprenez, Steve et Jill, c'était un couple libéré, et ça les branchait bien de planer avec un peu d'herbe, et ils n'étaient pas du genre coincé ni regardant pour leurs relations. Jill avait un boulot au marché aux esclaves de South Mission, et – vous êtes prêts ? – elle aimait à donner un coup de main pour que des mecs dans la mouise rue de la Débine trouvent du boulot. Alors...Alors les flics de San Francisco en ont conclu que le mode de vie sans contraintes de Steve et Jill était la cause de leur mort ; bien qu'ils déplorent ce mode de vie, les flics sont fermement décidés à trouver le ou les artistes responsables des deux macchabées »³⁶⁴ écrit le *Berkeley Barb*. Autre exemple, Dusenburry parlant avec sa fille apprend qu'elle enchaîne les conquêtes, et la compare à un tueur en série : « je lui demande si elle a un petit ami en ce moment, et en quoi consiste sa philosophie générale sur le mariage. Elle me dit : 'Ben, Pa, je crois à la monogamie en série, et je crois bien que je vais continuer à la pratiquer'. Putain, j'ai sauté au plafond et j'ai hurlé contre Susie quelque chose que je fais rarement. A cause, bien sûr, du mot 'série' et de ses connotations (...) Elle a 22 ans, elle couche avec ses petits amis, ça ne me tracasse pas particulièrement. C'est juste le fait qu'elle sait que tôt ou tard ça se terminera ; elle n'a pas en elle ce sentiment du 'toujours', cher à la jeunesse et que l'on perd toujours assez tôt, de toute façon »³⁶⁵, « quand on est 'en série', on cherche toujours le prochain. Amant ou victime, on cherche »³⁶⁶.

Ellroy, connu pour être conservateur, se sert de son roman pour s'en prendre à la pensée de gauche progressiste ; Kim Jee-woon lui, cèdera par moment à une surenchère de la violence que permet la présence des tueurs en série. Dans une interview pour *Télérama*, il répond à la question « Le film d'horreur est-il le genre le plus terrifiant ? » : « Pour moi tous les films de genre ont un lien particulier à la peur. La peur de l'invisible pour les films

³⁶¹ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 73.

³⁶² *Ibid.*, p. 77.

³⁶³ *Loc. cit.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 137.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 279

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 280

d'horreur, la peur du futur pour les films de science-fiction, la peur de la violence dans les films d'action, la peur de la perte de l'amour pour les mélodrames. » Puis, à l'interrogation qui suit, « la recette pour donner les jetons dans un film ? » : « C'est une question de timing. Le suspense qui structure tous les films est simplement une dilatation intelligente de la peur. »³⁶⁷ On constate que le réalisateur possède sa propre grille de lecture pour jouer avec les peurs du spectateur, désignant le timing comme principal atout pour le terroriser. *I saw the Devil* étant un film d'action à mi-chemin avec le thriller, Kim Jee-woon semble donc vouloir jouer sur la capacité du spectateur à digérer la violence, et sur sa crainte de l'absence de limites chez le réalisateur.

Ce désir de terrifier le spectateur selon la violence et le timing, nous le retrouvons lorsque Soo-hyun à la fin du film plante soudainement un tournevis dans la joue de Kyung-chul, sans que l'on s'y attende. S'en suit une lente agonie du tueur filmée en gros plan, n'arrivant pas à articuler, gémissant, hoquetant, et mêlant sa bave à son sang, sur une durée filmique anormalement longue. Au même titre, l'introduction du personnage du cannibale et la scène du repas sont très insistants sur le gore, par les gros plans cernant l'homme engloutir des kilos de viande humaine anormalement rouge, recrachant une partie de ce qu'il a avalé en parlant la bouche ouverte, bavant du sang, aspirant en faisant du bruit et en étant sur-sonorisé un nouveau bout de chair humaine, tout en rotant bruyamment entre deux bouchées.

Néanmoins, si certains de nos auteurs peuvent parfois se montrer complices de leurs tueurs ou se servent de lui pour aller dans la surenchère, l'ensemble d'entre eux dénoncent en parallèle cette même fascination pour la violence gratuite (qu'elle soit verbale ou physique), ainsi que les dangers de l'attirance pour le Mal et sa subversion. Ainsi Stevens développe-t-il le personnage d'Amos Finch, professeur d'université, en docteur Frankenstein fasciné par sa créature : « *There was a thread of majestic insanity running through them, weaving them into a mosaic of absolute logic and indivisible order (...) Amos Finch waited with undisguised anticipation for the next murder* »³⁶⁸. L'homme, cachant un long moment le fait qu'il ait compris que le tueur était Thomas Bishop, « *Amos Finch was caught in a classic dilemma of science. One going back to Dr. Frankenstein and beyond* », raillant les soupçons qui portent sur le cas de Vincent Mungo, les voyant comme une insulte au génie du tueur, « *to*

³⁶⁷ « 'Le suspense est une dilatation intelligente de la peur', Kim Jee-woon, cinéaste coréen », in [telerama.fr, http://www.telerama.fr/cinema/le-suspense-est-une-dilatation-intelligente-de-la-peur-kim-jee-woon-cineaste-coreen,108157.php](http://www.telerama.fr/cinema/le-suspense-est-une-dilatation-intelligente-de-la-peur-kim-jee-woon-cineaste-coreen,108157.php) (Page consultée le 11 juillet 2017)

³⁶⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 207-208, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 308 : « tous ces crimes étaient reliés par un même fil, une folie grandiose qui finissait par former une mosaïque meurtrière d'une logique absolue et d'une puissance invincible (...) Amos Finch attendait le prochain crime avec une excitation non dissimulée. »

consider him equal to the genius at large was an artistic sacrilege »³⁶⁹. Stevens rejoint ici une tradition critique à l'égard de la tentation des clercs pour la violence et la négativité, démarrée notamment par Thomas de Quincy qui, dans *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, publié en 1827, mettait en scène des sages admirant les affaires criminelles et débattant dessus, en les issant au rang d'œuvres d'art. Par ailleurs, il parlera souvent de Bishop avec ironie, moquant son égotisme et instaurant une distance entre eux deux : « *'only losers', said the bright young man as he threw a coin into a slot machine* »³⁷⁰, écrit-il en faisant résonner le terme « *bright* » non sans sarcasme, faisant notamment un contresens volontaire en associant chez son tueur sagesse et mégalomanie : « *but even he in his infinite megalomaniacal wisdom did not expect monuments to be built to him. Not yet anyway* »³⁷¹.

Kim Jee-woon, pour sa part, brise le quatrième mur lorsque la belle-sœur de Soo-hyun lui demande d'arrêter sa quête vengeresse. Ce dernier s'entête et, à son tour, elle le renvoie à son statut de personnage de fiction qu'il incarne dans sa vengeance obstinée à 01:16:08 : « c'est au cinéma qu'on se venge, lui, c'est un malade mental ».

Par ailleurs, Ellroy va concentrer cette critique à l'égard de la fascination qu'un écrivain peut avoir pour son tueur, plaçant dans l'introduction de Plunkett destinée au lecteur, une mise en garde contre sa propre démarche d'écriture : « Il existe une dynamique dans la mise en œuvre marchande de l'horreur : servez-la garnie d'hyperbole fleuries, et la distance s'installe, même si la terreur est présente ; puis branchez tous les feux du cliché littéral ou figuratif, et vous ferez naître un sentiment de gratitude parce que le cauchemar prendra fin, un cauchemar au premier abord trop horrible pour être vrai. »³⁷². Ellroy livrant ici une formule de l'œuvre noire, dont il énonce le recours systématique à l'exagération et aux clichés morbides, soulignant également la possible fausseté qui s'en dégagerait, comme une mise en scène s'évaporant aussitôt en ne laissant derrière elle que du vide.

Nos quatre auteurs, s'ils se font par moment complices du tueur, de l'esthétique négative, de l'horreur et de sa fascination, en profitent pour questionner un sujet houleux tel que la peine de mort, et souligner les rouages d'une mise en scène nécessaire de la terreur. En

³⁶⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 269, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 398 : « Amos Finch était pris dans un des dilemmes classique de la science, un dilemme quoi remontait au docteur Frankenstein, et même plus loin encore », « faire de lui l'égal du génie en cavale relevait du sacrilège esthétique ».

³⁷⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 140, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 207 : « 'Que des losers', dit le brillant jeune homme en introduisant sa pièce dans une machine ».

³⁷¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 495-496, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 735 : « Même dans sa sagesse infinie de mégalomane, il ne s'attendait pas à ce qu'on érige des monuments à sa gloire. Pas tout de suite, en tout cas ».

³⁷² Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 15

faisant acte de transparence, en mettant une distance à certains instants avec leur tueur, ils rappellent au lecteur comme au spectateur ce qui se joue devant lui, lui proposant dès lors de croire ou non au pouvoir fictionnel de l'œuvre d'art.

TROISIEME PARTIE

L'OMBRE DU MAL

CHAPITRE I. UN REPRESENTANT DU MAL

A. FIGURE DE LA NEGATIVITE CHRETIENNE

Nos quatre auteurs, pour répondre à la violence transgressive du tueur en série, opèrent, nous l'avons, un recensement d'éléments factuels pour expliquer les origines de sa folie et son mode de fonctionnement. Néanmoins, une fois ce travail accompli, il reste dans leurs œuvres la tentation de renoncer à encadrer de façon rationnelle cette figure meurtrière pour y préférer la voie plus floue du surnaturel, du religieux et du fantastique. Le tueur dès lors devenant le « Mal », la négation, le Diable, dans une opération de symbolisation du Mal qui sera présente chez chacun de nos auteurs.

Dans cette dernière partie, nous allons par conséquent aborder la question du « Mal », envisagé soit comme une entité abstraite, soit incarné, ou développé en tant qu'esthétique. Nous tenterons de cerner la facette la plus énigmatique de nos œuvres — ce recours au surnaturel — présent à demi-mot, jamais établi (sans quoi nous verserions dans l'imaginaire), capable de saisir le tueur comme l'ensemble des personnages et du monde qui les porte ; un surnaturel enfin, contrastant avec la logique formelle qu'exige une enquête policière. La problématique de cette dernière partie sera donc la suivante: la lutte entre le bien et le mal, la recherche du sacré, l'attention portée à un monde au-delà des sens, est-ce là le véritable enjeu de nos œuvres?

Comme nous l'avons démontré dans notre première partie, la Corée du Sud, progressivement américanisée dans le second XX^e siècle, ayant auparavant imprégné son histoire des croyances chrétiennes, a intégré les codes des branches catholiques et protestantes dans sa société. Si bien évidemment nos réalisateurs ne se cantonnent pas qu'à ces dernières — Bong Joon-ho proposant par exemple une représentation du chamanisme en campagne — l'utilisation de symboles chrétiens et la compréhension des signes de cette religion seront à mettre au même niveau que la lecture qu'en ont Stevens et Ellroy. Selon nous, cette dimension spirituelle imprègne le tueur, le monde et ses habitants, il s'agit de savoir dans quelle mesure l'aura négative du roman noir la dévoie.

Premièrement, ce qui fait dévier nos auteurs et réalisateurs de l'approche réaliste est le crime du tueur, sa violence, son injustice, dont la condamnation et le mystère résonnent dans

les Evangiles : « pour René Girard, le récit de l'immolation du Christ dans les Evangiles apparaît au contraire comme un tournant, rompant avec cette légitimation du meurtre originaire qu'il a identifiée dans divers récits et mythes préchrétiens. Ainsi, dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, il explique qu'en dénonçant la crucifixion comme un crime, le texte biblique refuse toute sacralisation de la violence fondatrice »³⁷³. En assumant sa violence, en la répétant, en allant jusqu'à la diriger contre une communauté particulière, par exemple la famille bourgeoise chez Plunkett, les habitants d'un même village chez Hyun-kyu, ou encore les femmes pour Bishop, le tueur en série sacralise son crime, en fait un outil symbolique dans sa vision du monde, et contredit l'idée d'une morale innée, créant un inconcevable qui le fait basculer dans le domaine du fantastique, et plus particulièrement dans l'imagerie diabolique de façon répétée : « A l'atomisation urbaine, à l'éclatement des familles, au dénuement moral et à la déréliction de la vie moderne viendrait répondre la gratuité meurtrière du tueur. La diabolisation du tueur est parfois dénuée de toute imagerie, de tout repère folklorique ; le tueur en série appartient à la diabolie avant toute chose parce que ses actes apparaissent aussi inexplicables qu'insoutenables »³⁷⁴. On retrouve en effet une importante littérature spécialisée adossant au tueur en série le Diable chrétien (le dogme chrétien ayant fortement développé la question de la personnification du Mal au vu des autres religions³⁷⁵), allant jusqu'à créer une pathologie associant ces deux entités entre elles : « Devant l'impossibilité d'établir avec justesse les mobiles ou les causes pathologiques des meurtres, les juges, les procureurs et les psychopathologistes ont pris l'habitude de référer à des termes comme 'le syndrome de Méphisto' ou, encore, les 'mutants de l'enfer' »³⁷⁶, « Vetter suggère que les tueurs en série sont atteints du syndrome de Méphisto qui combine dissociation et psychopathie. Incapable de gérer cette terrible tension, aggravées par des fréquents facilitateurs (drogue, pornographie, etc.), il se réfugie dans des fantasmes violents qu'il mettra en scène le plus fidèlement possible, pour contrôler sa vie et dominer sa victime »³⁷⁷.

³⁷³ Bernard Oudin, *op. cit.*, p. 16.

³⁷⁴ Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, 2004, p. 198.

³⁷⁵ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Portugal (Printer Portuguesa), Editions du Seuil, 2008, p. 47 : « Le diable n'est pas une invention du christianisme. Il est toutefois presque inconnu des traditions juives et n'apparaît pas dans l'Ancien Testament, du moins pas sous la forme que les traditions chrétiennes lui ont donnée. Dans la Bible, ce sont les Evangiles qui révèlent son existence, et l'Apocalypse qui lui accorde une place de premier plan. Par la suite, les Pères de l'Eglise en font définitivement une force démoniaque, osant défier Dieu. L'Ancien Testament était totalement étranger à cette conception dualiste de l'univers faisant s'affronter un principe du Bien et un principe du Mal, mais la tradition chrétienne est sur ce point plus ambiguë. »

³⁷⁶ Johanne Villeneuve, *op. cit.*, p. 197.

³⁷⁷ Laurent Montet, *op. cit.*, p. 27-28.

Si la tradition dans laquelle nos auteurs se placent les relie de fait à une association entre tueur et Diable, ce n'est pas pour autant que nos auteurs lui retirent sa psychè, ses aptitudes propres, au contraire, ils vantent ses mérites, son intelligence stratégique, son adaptabilité, sa détermination ; en le consolidant ainsi ils en font une figure concrète du Mal, un fantastique qui tendra à devenir concret : « Goethe fait dire à Méphisto : *Je suis partie de cette force qui tantôt veut le mal et tantôt fait le bien...* Cet exemple littéraire illustre le fait que, dès lors qu'un être 'mauvais' existe, il y a en lui un aspect de bonté : même si cet être est définitivement fixé dans le mal, il faut qu'il existe. Mais il y a plus : la nature de l'être qui existe, si satanique soit-il, est bonne *dans ce qu'elle a de positif* (ses propriétés, par exemple l'intelligence, la volonté), quel que soit l'usage qu'il en fait »³⁷⁸.

Une symbolique chrétienne traditionnelle que nous retrouvons chez l'ensemble de nos auteurs, en particulier à travers la figure de Satan et ce qu'elle engendre, corporalité trouble, symbolique malsaine, spiritualité négative ; le Diable biblique possédant tout d'abord des caractères proches de ce qui définit le tueur dans l'imaginaire de nos auteurs. De fait, c'est sa condition de personnage maudit qui le rend proche du tueur en série, Satan est l'ange déchu par Dieu, il plane sur son sort l'idée d'une malédiction au même titre que la fatalité plane sur nos tueurs, à travers la maladie mentale ou l'enfance et son conditionnement, que ce soit par les rêves, l'impossibilité de se retenir, ou encore les hallucinations psychiques. Un fatalisme renforcé par l'auto-marginalisation que nos tueurs opèrent en s'opposant perpétuellement à la société, convoquant la facette contestataire d'un Satan jeté sur Terre et condamné à ne jamais pouvoir être pardonné par Dieu pour le « non » qu'il a opposé aux lois divines : « A l'amour parfait, libre et saint, du Christ s'oppose l'acte voulu contre l'amour. Le « non » total à Dieu, '*non serviam*' (je ne servirai pas). C'est l'acte de la liberté satanique, *en pleine lumière* [...] Quand il rejette Dieu c'est en pleine lumière »³⁷⁹. Un même besoin d'attention est présent chez le tueur en série qui, porté par son ego surdimensionné, veut systématiquement montrer aux yeux de tous son « œuvre » criminelle et sa protestation (ce qui le mène dans la plupart du temps à se faire inexorablement attraper). Néanmoins, là où la collusion entre ces deux entités est singulière, c'est dans les traits fantasmés qu'ont nos auteurs du tueur en série et leur concordance avec les pouvoirs du Diable. En effet, nous avons vu que les tueurs en série, sédentaires pour leur majorité dans la vie réelle, sont représentés dans nos œuvres comme des êtres nomades (mis à part Hyun-kyu), un attrait pour l'errance et l'exploration qui caractérise

³⁷⁸ Louis Millet, *Le Mystère du Mal*, Paris, Sicre Editions, 2001, p. 11.

³⁷⁹ *Ibid.* p. 93-94.

Satan dans l’Ancien Testament : « D’où viens-tu ? », lui demande Dieu, « De rôder par la terre et d’y circuler ! » lui répond l’ange³⁸⁰. Satan brille par son intelligence et non sa force, perfide, il tente Jésus dans le désert, une même capacité à ruser (due à une intelligence surévaluée par rapport à la réalité) que nos auteurs mettent en avant chez leurs tueurs, au même titre que leurs métamorphoses physiques, qu’ils soient beaux comme des anges (à l’image de Hyun-kyu, Bishop et Plunkett), ou monstrueux (par leurs actes ou physiquement, comme Kyung-chul toujours sale et tuméfié ou Plunkett déguisé en super-héros malsain), rappelant les deux principales apparences que peut revêtir le Diable, celle aux traits harmonieux d’un ange, ou celle d’un monstre dans la Bible : « il a été jeté le grand dragon, l’antique serpent qu’on appelle le diable et le Satan, lui qui égare tout le séjour, il a été jeté sur la terre et ses anges ont été jetés avec lui »³⁸¹, et du satyre dans son iconographie : « C’est du reste à l’iconographie grecque du satyre (sorte de génie rustique, compagnon de Dionysos, ayant des oreilles velues, des cornes de faune, des pieds et une queue de bouc) que l’art chrétien a emprunté les premiers traits du Diable, avant de le doter d’une paire d’ailes (c’est un ange déchu) puis d’accentuer tous ses traits animaliers. »³⁸²

Par ailleurs, la présence du Diable et du Mal chrétien est symbolisée par la couleur noire, couleur qui définit par essence le roman et le film noir : « Qu’il s’agisse de Satan lui-même ou de ses créatures, une couleur revient constamment dans les textes et les images pour les dépeindre ou les mettre en scène : le noir. Celui-ci devient en Occident, à partir du XI^e siècle, la couleur diabolique par excellence, sans qu’il soit possible d’en distinguer clairement les raisons »³⁸³. Nos tueurs en série sont représentés en noir pour trois d’entre eux, et le dernier est en jaune, une couleur qui a supplanté le noir dans les esprits à l’ère moderne : « Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, tant en Europe qu’aux Etats-Unis, ces enquêtes donnent à peu près toujours les mêmes résultats, quels que soient le sexe, l’âge ou le milieu social des personnes interrogées. Or parmi les six couleurs de base – bleu, vert, rouge, noir, blanc, jaune, citées ici par ordre de préférence -, le noir n’est ni la plus appréciée (bleu) ni la moins aimée (jaune) : pour la première fois de son histoire, il se situe au milieu de la gamme »³⁸⁴. Le noir, la couleur éponyme du genre, convoque à travers sa généalogie, le fantastique et la dangerosité : « Les seuls domaines où le noir semble être resté une couleur dangereuse ou transgressive sont les faits de langue et les superstitions. Ils véhiculent des

³⁸⁰ Livre de Job, chapitre 1, verset 7

³⁸¹ Apocalypse, chapitre 12, verset 7

³⁸² Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 50.

³⁸³ *Ibid.*, p. 52.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 194.

sensibilités et des systèmes de valeurs venus de loin, que ni les changements de société, ni les progrès techniques, ni même les mutations de sensibilité ne parviennent à transformer ou à éradiquer. »³⁸⁵

De fait, si l'on retrouve dans les aptitudes de nos tueurs et dans l'esthétique première du roman noir les caractéristiques du Diable et du Mal biblique, nos tueurs incarnent-ils de fait des proto-Satan et se revendiquent-ils comme tels lorsqu'ils s'expriment?

Si Satan n'est pas représenté en tant que tel dans nos romans (il n'apparaît pas lui-même), ces derniers filent le registre fantastique et laissent en suspens la nature, humaine ou démoniaque, de leurs tueurs. Le Satan devient un état d'esprit, il donne ses aptitudes, son physique, mais le tueur reste indépendant, de Dieu comme du Diable, et incarne le Mal dans sa généralité, soutenu par une symbolique chrétienne. Le Mal et ses figures (Satan, le Diable, l'Adversaire) deviennent des basculements visant à semer le doute chez le lecteur et le spectateur. Cet esprit diabolique se retrouve tout d'abord à une même fréquence dans les livres et les films quand il est ressenti par les opposants au tueur.

Par exemple le seul souvenir qu'a gardé Baek Kwang-ho, le garçon autiste, de Hyun-kyu, pour lequel Bong Joon-ho a pris un acteur au visage angélique, est sa beauté (alors qu'il l'a vu violer une jeune femme, ce dont il a beaucoup plus de mal à se rappeler) : « Il est beau. Il est plus beau que moi ». Bishop également, par sa beauté, incarne le Mal séduisant, « *he was young and clean in appearance and he had the nicest smile* »³⁸⁶. Comme Satan, s'il peut être beau, il peut également prendre l'aura d'un véritable monstre, laissant derrière lui l'impression d'un être surnaturel : « *in the process he's turned into a monster that may be unique in crime, at least for America (...) A hundred like him, you know, could destroy a whole country* »³⁸⁷. Inversement, il sera aussi perçu par certains comme un monstre sachant se métamorphoser en Homme : « *kind of horrible animal (...) maybe it has the power to become human or even to hypnotize people to see it as human. Then it could never be caught or killer or –* »³⁸⁸. Qu'il soit Homme ou monstre, sa nature reste celle d'un être double, une constitution surnaturelle menaçant jusqu'au sort de l'Humanité, rappelant dès lors l'Antéchrist

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 193.

³⁸⁶ Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.* p. 226, *Au-delà du mal*, *op. cit.* p. 335 : « il était jeune et bien mis de sa personne – et le plus beau sourire au monde ».

³⁸⁷ Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.* p. 263-264, *Au-delà du mal*, *op. cit.* p. 391 : « il s'est transformé en monstre, un monstre comme on n'en a peut-être encore jamais connu en Amérique (...) une centaine de types comme lui pourraient anéantir un pays tout entier ».

³⁸⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.* p. 345, *Au-delà du mal*, *op. cit.* p. 511 : « animal monstrueux (...) peut-être qu'il a le pouvoir de se transformer en être humain, ou même de faire croire aux gens qu'il est humain. Dans ce cas, on ne pourra jamais l'attraper, ou le tuer, ou bien... ».

annonciateur du Jugement dernier : « *For the sake of society, such a monster had to be captured or destroyed. Species survival demanded it* »³⁸⁹. Une monstruosité laissant également dubitatifs les inspecteurs de *Memories of Murder*, Doo-man demandant à Tae-yoon s'il a déjà vu ce genre de cas dans la capitale, « au fait...ce genre de cas existe à Séoul aussi ? », ce dernier lui répondant, le visage sombre : « jamais ».

Néanmoins, pour mettre en action cet esprit démoniaque, les deux médias vont différer. Dans les livres, le courant intérieur des personnages retranscrit un lien transcendantal au Mal. Si Plunkett sait repérer Satan quand il croit l'apercevoir en Manson qu'il nomme « Satan raccourci »³⁹⁰, il ne s'identifie pas lui-même à Satan mais se voit comme un être maudit ayant basculé dans le Mal. Sentiment qu'il exprime en convoquant le vocabulaire du feu le consumant de l'intérieur ou accompagnant ses visions, convoquant à la fois le feu allégorique de la mystique et les flammes de l'Enfer : « Brûlant mes chemins pour retourner à mon enfance. Alimentant des brasiers sacrificiels avec un grand-père et trois frères. Sabotant mes vieilles prudences en naviguant au bord des flammes »³⁹¹, « je me sentais en péril, et si près de toucher à des révélations qui m'anéantiraient, que je traversais à toute vitesse des étendues de terres sauvages, plates et brûlantes »³⁹². Un sentiment de persécution permanente qu'il exprime en se cachant derrière le personnage mental de Super Saigneur, pouvant à son tour s'apparenter à un esprit démoniaque appliquant son emprise sur le tueur : « nous sommes les parents fantasmatiques que tu utilises depuis l'enfance. Nous te donnons ce dont tu as besoin afin que tu puisses faire ce que tu dois faire. Tu viens de vivre ce que certains qualifieraient d'épisode psychotique. En fait, tôt ou tard, délibérément, tu aurais fait ce que tu viens de faire »³⁹³. Prisonnier de ses cauchemars, il se pense comme un être maudit capable par ailleurs de se régénérer dans les sensations que lui apporte le meurtre : « je l'ai fait en partie pour mettre à mort mes cauchemars et contenir mes furies abominables, en partie aussi pour les frissons de pure émotion et l'intensité électrique de la sensation de pouvoir que je trouvais dans le meurtre »³⁹⁴. Une impression d'être à la fois martyr et agent du Mal que Bishop creusera plus en profondeur. Il pense être à la fois mort et vivant, capable de se réincarner comme le Christ, « *like the vampire, he was the undead. He could not be killed. And if, strangely, he were killed, he would still somehow return to his work. Of that he now was*

³⁸⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 268, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 396 : « un monstre de son acabit devait absolument être capturé ou détruit. Le salut de l'espèce l'exigeait ».

³⁹⁰ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 105.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 227

³⁹² *Ibid.*, p. 237

³⁹³ *Ibid.*, p. 131

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 351

certain »³⁹⁵. Il se croit lié à l'équivalent du dieu chrétien à travers son père, qu'il voit comme une divinité descendue des Cieux pour accomplir sa mission de purification, « *he would soon show Adam Kenton and all of New York that he was indeed who he claimed to be, the son of his almighty father, come down from the heavens to rout his enemies. Horrific images of destruction flashed across his disordered mind and he calmly accepted them all as reasonable and natural* »³⁹⁶. Cette symbolique chrétienne est présente jusque dans ses visions blasphématoires, où chapelets et incarnation de la chair sont salis par le désir de tuer, « *almost every woman he passed on the street, indoors, anywhere, stirred his imagination and prompted the flow of images. Faceless mouths, disembodied breasts, ripped bellies, endless organs, livers, kidneys, hearts, strings of intestines* »³⁹⁷. Martyr, évoluant entre la vie et la mort, pensant être doté de pouvoirs surnaturels et détournant les symboles chrétiens jusque dans son propre nom, Bishop signifiant « évêque » en anglais, il retranscrit son rapport à sa propre personne et au monde non pas à travers l'image de Satan, mais à travers divers stades du Mal, tout en restant dans une imagerie référencée. Chez Bishop comme chez Plunkett, si Satan n'est pas la référence avouée, il plane dans leurs esprits et dans ceux de leurs opposants, mais se ramifie en divers agents: l'Antéchrist, le démon, le monstre, pour retranscrire un Mal plus diffus.

Dans les deux longs-métrages, ce sont les images, lors de scènes muettes, qui retranscrivent le Mal incarné par les tueurs. Hyun-kyu apparaît comme un être capable de se transformer, devenant une créature vélocité à quatre pattes lorsqu'il attrape sa troisième victime en pleine nuit, sortant de l'ombre pour apparaître blême face à la lampe torche, ses « pattes » devenant par la suite des mains douces comme celles d'une femme, « ses mains, qui couvraient ma bouche étaient très douces. Comme les mains d'une fille, elles étaient douces ». Une créature évoluant la nuit, dotée d'une agilité animale, attrapant l'écolière rapidement sans faire de bruit, se volatilissant comme par magie après qu'un train passe entre lui et les inspecteurs avant de réapparaître dans un tunnel. Un mal faisant corps avec l'autour, traversant son milieu sans faire de bruit, atteignant une invisibilité paroxystique lors du plan à

³⁹⁵ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 368, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 544 : « tel le vampire, il était un mort vivant. On ne pouvait pas le tuer. Et si par le plus grand des hasards il se faisait tuer, il reviendrait quand même pour achever sa tâche. Il en était maintenant sûr et certain ».

³⁹⁶ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 478-479, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 711 : « il allait rapidement montrer à Kenton, et à tous les New-Yorkais, qu'il était bien celui qu'il disait être, le fils de son père tout-puissant, descendu des cieux pour terrasser ses ennemis. D'horribles images de destruction traversèrent son cerveau déragé. Il les accepta calmement, les considérant comme naturelles et raisonnables. »

³⁹⁷ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 137, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 203 : « chaque femme qu'il croisait dans la rue, dans une salle, partout, éveillait son imagination et déclenchait une avalanche d'images dans sa tête. Des bouches sans visages, des seins désincarnés, des ventres ouverts, des viscères interminables, des foies, des reins, des cœurs, des chapelets de boyaux »

45:22, dans lequel Bong Joon-ho cadre sa victime au centre de l'image, la montrant en train de regarder autour d'elle dans la nuit, et insérant, caché au fond du cadre à gauche, quasiment invisible pour le spectateur, le tueur apparaissant alors dans les hautes herbes. Le réalisateur captive volontairement notre attention à l'aide de la lampe torche qu'agite la femme à travers le cadre, dès lors, il s'agit de sortir de la mécanique filmique, d'élargir notre regard, pour apercevoir le tueur caché dans l'angle de l'image au milieu des champs, jamais éclairé, jamais signalé par la caméra, faisant une rapide apparition avant de s'évaporer. Le tueur est innapprochable et extérieur au jeu cinématographique, fondu au même titre que le décor dans le cadre nocturne, il devient l'équivalent d'un spectre hantant la pellicule tant il semble libéré de la mise en scène. Saisi ainsi entre le prédateur autonome et le spectre, Hyun-kyu relève du démon, de la créature, appartenant au Mal au travers de ses actes, et pouvant intervenir comme se retirer aussitôt de la diégèse, au moyen d'un don d'ubiquité qui sied à l'imagerie traditionnelle du Diable. Cette volubilité combinée à l'étrangeté, il la répète dans une scène finalement retirée du montage final pour des raisons de rythme, où Hyun-kyu est alors concrètement apparenté à un Mal absolu. La scène, commentée par Bong Joon-ho, présente Tae-yoon devenu fou à cause du dénouement de l'enquête, maigre et incapable de se défaire de son regard vide. Lorsque Doo-man vient lui dire au revoir, la séquence bascule dans le registre fantastique. Le réalisateur filme Tae-yoon fixant la chaise vide de la salle d'interrogatoire où s'était assis au cours du film Hyun-kyu, avant que la main du tueur sortie de l'ombre ne vienne se poser sur son épaule sans que l'on comprenne comment le tueur est apparu dans ce lieu : « A la fin, on voit la seule scène surréaliste du film. On ne sait pas si c'est Park Hyun-kyu ou le tueur, mais en exagérant un peu, c'est un personnage qui représente le Mal Absolu » commentera Bong Joon-ho. Une envie de ne pas représenter concrètement le Mal pour ne pas tomber complètement dans le fantastique, le Mal et le tueur restant par ailleurs intimement liés dans l'esprit du réalisateur, un Mal dont il s'agirait d'entretenir jusqu'à la fin le doute quant à son existence même pour mieux le souligner.

Enfin, chez Kim Jee-woon, induire que le tueur traîne derrière lui une aura maléfique et surnaturelle, se traduit également par les images lors de scènes muettes. Par exemple, l'entrepôt dans lequel Kyung-Chul assassine ses victimes est filmé pour la première fois comme l'ancre du Diable à 12:08, la caméra opérant un lent travelling arrière, dont le cadre se rétrécit peu à peu, délimité par un trou percé dans le mur, qui apparaît en rognant l'image, refermant dans l'obscurité le lieu du crime. La caméra se positionne derrière ce même trou pour introduire la dernière scène lorsqu'il sera ligoté en présence de Soo-hyun, ce trou dans le mur faisant office de portail vers le meurtre, Kyung-chul devenant démon ayant creusé sa

tanière. De plus, rejoignant la figure du Satan déchu par Dieu, Kim Jee-woon introduit son tueur dans le film à travers le rétroviseur central qui est surmonté d'ailes d'ange luminescentes, formant par leur alignement et leur forme arquée deux cornes de diable. Leur lumière bleue deviendra le symbole du tueur durant le film, le centrant sur le détournement qu'il fait des symboles du Bien dans la Bible et incarnant la perfidie toute satanique qu'il utilise pour attirer ses victimes dans sa voiture « angélique ». Un tueur ennemi de Dieu vêtu durant tout le milieu du film d'une veste jaune estampillée d'une croix chrétienne dans le dos et portant écrit au-dessus les inscriptions « *sinwoohoe* », signifiant, « détourné de dieu ». S'il n'apparaît en monstre, il porte le blasphème, se meut et ressent comme une bête, pourvu d'un antre où accomplir ses méfaits.

De fait, si nos deux médias utilisent, pour l'un le courant intérieur, pour l'autre les images, il arrive qu'ils s'entrecroisent. Par exemple, Kyung-chul apparaît comme un représentant assumé et sans concession du tueur diabolique, évoluant sans questionnement moral et sans introspection, un caractère jusqu'au-boutiste renforcé à la toute fin du film par le discours. Ligoté au-dessous d'une guillotine, torturé par son ennemi, le tueur, tel Satan, tente de se jouer de son adversaire en faisant un faux *mea culpa*, pleurant avec exagération, « je suis sincèrement désolé » dit-il en larmes, sa nature mauvaise ne parvenant toutefois pas à se voiler entièrement ; il devient un menteur incapable de se défaire du rire sardonique qui caractérise le Diable. Voyant que son adversaire ne croit pas à ses supplications, Kyung-chul va regagner son regard noir par lequel se diffuse l'aura malsaine qui le caractérise, et déclare : « la douleur, je sais pas ce que c'est. La peur ? Je connais pas non plus », se décrivant comme un être au-dessus des émotions humaines, sans peur et sans faiblesse. Ce recours au discours pour souligner le Mal qu'incarne le tueur est par ailleurs secondé par la mise en scène. Kim Jee-woon utilise la violence des images à l'aide de gros plans gore pour captiver le spectateur (représentant un tueur sanglé comme une bête, comme « capturé »), des plans qui s'étendent sur une durée anormalement longue par rapport au rythme soutenu du film. Ils créent une bulle temporelle permettant au discours diabolique de se dérouler en se singularisant du reste du film. Cette utilisation du discours et de l'image pour représenter un Mal surnaturel, nous la retrouvons chez Shane Stevens lorsqu'il raconte le viol « fondateur » de la mère de Bishop. En effet Stevens, en utilisant à la fois la description et le dialogue, cultive le mystère autour du violeur. Lorsqu'il parle à ses victimes, Sara Bishop et Harry Owens, ce dernier est anormalement calme, poli, attentionné. Il rassure tout d'abord Harry « *You'll be out in a*

little while, ' the voice said to him. 'Don't worry' »³⁹⁸, pour ensuite, après avoir violé la jeune femme, la remerciait calmement : « He tossed her the car keys. 'Let him out after I go,' he said softly. Then he thanked her. Just Like that. 'Thank you.' And he was gone. »³⁹⁹ Si la scène se caractérise par ses formules de politesse, c'est par la rareté de la parole qu'elle frappe, le tueur parle peu, Sara ne dit mot, comme son mari. La description prend le pas et renforce l'impression d'un violeur attentionné et reconnaissant, « he was polite and told her that she would not be hurt if she didn't resist. He asked her twice if she understood »⁴⁰⁰, tout en se gardant de le décrire précisément. Ainsi, celui qui devrait être supposément appelé Chessman est surnommé « the stranger »⁴⁰¹, un terme qui résonne d'autant plus fortement que le lieu de l'agression est décrit comme hors du temps, comme le fait Kim Jee-woon avec l'antre de son tueur : « Often this meant virtual seclusion, and couples could then feel they were alone in the world. It was to this kind of lovers' lane that the man came seeking victims. His search was soon rewarded »⁴⁰². L'agresseur profite de cet espace virtuel pour commettre ses méfaits, il est caractérisé par l'arme qu'il tient et la torche avec laquelle il éclaire ses victimes : « There were no other parked automobiles to be seen as the man silently crept up, a gun in one hand and a light in the other. At the last step he stiffened and hurriedly flashed the light into the Plymouth »⁴⁰³, « the next moment the man was beside the girl, flashing the light on her »⁴⁰⁴. Cet étranger, violeur courtois qui examine ses victimes à la lampe torche, unique source de lumière dans un lieu caché, rappelle, si ce n'est le Diable, un démon venu pour féconder sa victime, les origines de Thomas Bishop, noyées dans l'incompréhensible à la toute fin du roman, augmentant cette idée que le dialogue, disséminé avec parcimonie, et la description, retranscrivant un monde contrasté entre obscurité et lumière, violence et politesse, travaillent à instaurer l'idée d'un viol à double sens, un acte sexuel puis démoniaque.

³⁹⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 15, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 18 : « Tu seras libre dans peu de temps, lui dit la voix. N'aie pas peur »

³⁹⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 17, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 20 : « Il lui lança les clés de la voiture. 'Tu le sortiras du coffre une fois que je serai parti', dit-il à demi-voix. Puis il la remercia. Tout simplement. 'Merci.' Et il disparut. »

⁴⁰⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 16, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 19 : « Courtois, il lui expliqua qu'il ne lui ferait aucun mal si elle ne résistait pas. Il lui demanda à deux reprises si elle avait bien compris. »

⁴⁰¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 16, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 20 : « l'inconnu »

⁴⁰² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 15, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 18 : « Dans les zones les plus reculées, les couples se garaient tout simplement le plus loin possible des autres voitures, ce qui leur donnait souvent le sentiment, grisant, d'être seuls au monde. C'était justement dans ces coins perdus que l'homme traquait ses proies. Et, ce soir-là, il fut vite récompensé. »

⁴⁰³ *Loc. cit.* : « Il n'y avait aucune autre voiture à l'horizon quand l'homme s'approcha en silence, un revolver dans une main, une lampe torche dans l'autre. Au moment d'atteindre la Plymouth, il se raidit et dirigea brusquement sa lampe vers l'intérieur. »

⁴⁰⁴ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 15, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 19 : « Quelques secondes plus tard, l'homme se trouvait à côté de la jeune fille et braquait sa torche sur elle. »



La croix chrétienne et les « ailes » de Kyung-chul



Le tueur caché à gauche du cadre, puis apparaissant dans le dos de Tae-yoon

De fait, puisqu'aucun tueur n'affirme être Satan lui-même, ni aucune transformation ou descente aux Enfers n'ont lieu, chacun des artistes s'emploie à semer le doute chez le spectateur et à illustrer par l'image, le discours, l'intériorité, le regard extérieur, un esprit du Mal qui frappe par à-coups et s'évapore aussitôt. De plus, s'ils ne sont pas Satan mais bien des représentants d'un Mal plus diffus, les tueurs s'inscrivent-ils pour autant dans une lutte religieuse du Bien contre le Mal ? Cette incarnation du Mal pourrait créer une telle dichotomie dans le cas où il y aurait un camp du Bien en face. Or, s'il y a bien des victimes, des innocents, que l'on ne peut ranger dans le camp du tueur, les justiciers, qu'ils soient inspecteurs ou journalistes, se montrent comme nous l'avons vu au fil de notre étude, corrompus, lâches, violents, extrémistes. Dusenburry se suicide, les inspecteurs de *Memories of Murder* tabassent les étudiants, que ce soit dans le bar ou lors des manifestations contre le pouvoir, ils torturent les suspects, allant même jusqu'à martyriser Cho Byung-sun, chrétien assidu, « il va à l'église tous les dimanches » rapporte-on sur lui, devenant persécuteurs de la communauté chrétienne du village qui manifeste dès lors devant le commissariat. Quant à Kenton et Soo-hyun, leur penchant pour la manière forte, contre les tueurs pour Soo-hyun, contre ses propres collègues chez Kenton, les éloigne de la morale chrétienne. La lutte concerne véritablement des Hommes bons mais faibles, face à un Mal souterrain et incompréhensible, inspiré de la doctrine chrétienne mais étendant sa sémiotique sur un prisme plus large, toujours au-delà du monde réel. Le Bien comme camp spirituel ou encore Dieu sont quasiment absents de nos ouvrages, quand ils sont cités c'est pour être dévoyés par la suite (Kenton parle de Dieu par intérêt pour ses miracles, et lui préfère par la suite le terme de « magie »), c'est d'ailleurs en vain que Dusenburry ou Kenton en attendent une réponse, et c'est à partir de ce manque que le combat et les questionnements qu'ils posent peuvent avoir lieu ; le tueur et son aura surnaturelle devient alors l'une des facettes d'un monde plus noir que l'on pourrait qualifier de « dam », une ambiance surnaturelle sur laquelle planerait Satan, mais dont il ne serait pas l'instigateur ni le régent : « La peine la plus terrible infligée aux pécheurs promis à l'enfer est le dam, c'est-à-dire la privation de Dieu ; s'y ajoutent différents tourments psychologiques, tels que le désespoir, le remords, la rage envieuse de voir les élus au paradis. »⁴⁰⁵

Il s'agit à présent de voir de quelle manière ce fond esthétique régit nos quatre œuvres.

⁴⁰⁵ Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 50

B. ROUAGE SCENARISTIQUE/ FOND ESTHETIQUE

Le recours au religieux, au fantastique, sans créer une opposition entre Bien et Mal, provoque néanmoins un dépassement de l'enquête vers une lutte entre tueur diabolique et opposants, entre rationalité et croyance. Il pourra dès lors être redirigé dans d'autres registres que celui de la représentation du tueur. Elargissant le dam en précisant son esthétique, ou s'en servant en tant que rouage scénaristique, le Mal va imprégner une situation d'une aura malsaine et dramatique, ou encore bouleverser la destinée et les fondements d'un opposant. Parfois, il permet de développer une esthétique noire et fantastique en ouvrant sur les thèmes de l'indicible, de l'impalpable, de l'abstraction, à travers l'image, le discours et les péripéties invraisemblables.

Stevens utilise le Mal pour dramatiser un meurtre en imprégnant la scène de crime de son aura ; cette dernière, difficile à soutenir, contamine ceux qui la voient, ne trouvant plus les mots pour décrire ce qu'ils ont sous les yeux : « *the headlines screamed murder for the second time. A brutal, fiendish killing of a young woman in the Old Town section (...) What the reporters didn't write, what they couldn't print, was the condition of the body. Even the medical examiner could not credit what his eyes were seeing* »⁴⁰⁶. Une aura malsaine changeant la vision du monde de celui qui s'y confronte, reconnaissant que le Mal existe, provoquant l'inverse d'une conversion à Dieu, en l'occurrence chez un policier ordinaire : « *Two beat cops from the 6th Precinct, one a sergeant, and the building's superintendent. Did they feel what he was feeling? Did they sense the evil still lurking in the room? It was real, and he knew if he reached out he could touch it (...) He was not the man to believe in devils. In his experience the devil always turned out to be somebody with a motive and a sadistic nature. Now he wasn't so sure* »⁴⁰⁷.

De même, le surnaturel permet un *twist* final visant à surprendre le lecteur, remettant en cause l'ensemble de l'histoire et sa visée morale, ici, le fait que Bishop était mauvais car

⁴⁰⁶ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 234, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 347 : « les unes des journaux parlèrent de meurtre pour la deuxième fois. L'assassinat brutal, monstrueux, d'une jeune femme dans le quartier d'Old Town (...) Ce dont les journalistes ne parlèrent pas, ce qu'ils ne pouvaient pas décemment décrire, c'était l'état du cadavre. Même le médecin légiste n'en crut pas ses yeux ».

⁴⁰⁷ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 342, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 507 : « Deux agents du commissariat n°6, dont un sergent, et le concierge de l'immeuble. Est-ce qu'ils éprouvaient la même chose que lui ? Sentaient-ils encore le mal planer dans la chambre ? Lui, il le sentait en tout cas, et presque de manière tangible. (...) Il n'était pas homme à croire aux démons. D'après son expérience, le démon se révélait toujours être un homme aux pulsions et à langage nature sadiques. Mais maintenant, il ne savait plus trop ».

maltraité durant son enfance. En effet, nous apprenons à la toute fin du roman que Bishop n'est pas le fils de Caryl Chessman, et que cette révélation ne tiendrait pas seulement d'une erreur administrative ou d'une mégarde de la mère, mais de faits plus obscurs. Découvrant qu'il n'était pas circoncis, comme c'était inscrit dans son acte de naissance, « *no mistake. He was circumcised at birth. That was definite. But the body of Thomas Bishop had not been circumcised* », l'incompréhension gagne un Spanner tentant de trouver un sens, de la logique, une raison, à cette nouvelle, « *anything could've happened* », avant de dire « *If he wasn't Thomas Bishop, whispered Kenton helplessly, 'who was he?'* »⁴⁰⁸. Une interrogation à laquelle répond en partie la description laudative qu'Amos Finch fait de Bishop, entre peur et fascination, « *the greatest and most elusive individual mass murderer in America criminal history* »⁴⁰⁹, rejoignant la sensation étrange qu'en a Kenton alors que le tueur n'est plus censé être de ce monde : « *Adam Kenton felt Bishop's eyes on him, saw the maniacal stare, and he instinctively knew he would never really be rid of the man again* »⁴¹⁰. Bishop apparaît ainsi comme un tueur hors catégorie continuant de hanter ce monde et ses opposants après sa mort. L'absence de géniteur connu et l'exceptionnalité de son cas l'apparentent dès lors à un Christ malfaisant, né d'une vierge, sa mère. Sa mère, Sara Bishop, est décrite comme stérile, « *what amazed her was her inability to get pregnant all those years, a mystery for which she was thankful* »⁴¹¹ avant qu'un médecin ne remette son utérus en place et « résolve le mystère », « *the mystery was cleared up by a doctor who repositioned her womb during a minor operation* »⁴¹², et dont Stevens, pour garder le mystère entier, précise lorsqu'elle fut violée qu'elle-même ne sait pas si l'homme est venu ou pas en elle : « *she didn't know if he had come inside of her or not. He probably did, she told herself* »⁴¹³. L'écrivain opte pour l'improbable, le doute, il délaisse l'explication rationnelle d'une Sara victime d'un autre homme et dont l'enfant aurait été confondu avec un autre à la naissance ; les deux explications restant volontairement ouvertes. Le roman se termine en qualifiant Bishop non pas d'homme, mais de bête, de renard, symbole de la tromperie, dont Kenton essaie de jauger

⁴⁰⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 510, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 758 : « aucune erreur possible : il avait été circoncis à la naissance. Sûr et certain. Pourtant, le corps de Thomas Bishop n'était pas circoncis », « il s'est forcément passé quelque chose », « 'Mais si ce n'était pas Thomas Bishop, murmura-t-il d'un ton désespéré, qui était-ce ? »

⁴⁰⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 510, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 757 : « plus grand et plus insaisissable tueur en série solitaire de l'histoire criminelle américaine ».

⁴¹⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 510, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 758 : « Adam sentit les yeux de Bishop braqués sur lui, il vit son regard dément, et il comprit, par instinct, qu'il ne serait jamais vraiment débarrassé de cet homme ».

⁴¹¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 16, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 9 : « ce qui l'étonnait le plus, c'était de n'être encore jamais tombée enceinte – un mystère dont elle se réjouissait »

⁴¹² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 16, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 19-20 : « le mystère s'expliqua grâce à un médecin qui lui remit son utérus en place »

⁴¹³ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 17, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 20 : « Elle ignorait s'il avait joui en elle ou non. Sans doute que oui, pensa-t-elle, abattue. »

les dégâts sur son propre cas : « *he had run with the fox too long* »⁴¹⁴. Stevens utilise le fantastique et la figure du Mal pour modifier l'ensemble du sens de son récit, et incite le lecteur à faire sa propre enquête pour deviner de quelle nature était Bishop, laissant son roman sur cette dernière interrogation.

Dans un autre registre, poursuivant cette même efficacité scénaristique tout en approfondissant également la question esthétique, Kim Jee-woon utilise l'idée d'un Diable personnifié à travers Kyung-chul, défini comme tel dans le titre du film, pour placer un monolithe de négativité face à son héros dont le combat semble perdu d'avance, et ainsi développer une rhétorique de la salissure qui doit toucher jusqu'au spectateur : « Le titre peut avoir plusieurs interprétations. La première peut représenter le tueur comme Mal absolu, mais il peut également faire référence au personnage principal qui finalement petit à petit devient un monstre horrible (...) Et le troisième diable, ce serait nous-même, c'est-à-dire le public, qui effectivement assiste à une vengeance terrible mais en demande encore plus »⁴¹⁵. Cette tentation de la perte de soi est catalysée par la scène centrale du film dans laquelle Soo-hyun s'acharne sur son ennemi à l'intérieur du manoir, entre rage et sanglots. S'en suit une scène d'isolement et de recueillement, où, à l'intérieur de la voiture de l'agent secret, les deux hommes sont côte à côte sur les places avant de la voiture. Kyung-chul gît le corps inanimé, dormant paisiblement, posé sur le ventre, le visage caché par les ténèbres, Soo-hyun veille sur sa dépouille, épuisé, refusant toujours de le tuer alors qu'il l'a à portée de main. Une contradiction soulignée par le thème musical du film joué au piano lors de cette scène, qui précise dès lors la signification discursive de sa mélodie : l'impossibilité pour le vengeur de mettre fin à sa propre souffrance et au Mal qu'il combat, dont il est dépendant. Le sang du tueur sur le visage fermé de Soo-hyun, une lumière légèrement cuivrée créant un clair-obscur dans l'intérieur sombre de la voiture, une proximité entre les deux hommes augmentée par le resserrement de l'habitacle, la mise en scène donne de l'ampleur aux ténèbres qui isolent le héros et noient ensemble justicier et tueur. La scène se termine par l'agent secret essuyant le sang sur son visage avant de se regarder dans le miroir du rétroviseur pour le rabattre ensuite, sans que son reflet ne soit jamais filmé, sans que l'on sache ce qu'il a vu dedans. Kim Jee-woon montre un justicier vengeur cherchant à savoir s'il est contaminé par son ennemi, la dimension fantastique circulant grâce au rétroviseur, renvoyant à celui surmonté d'ailes

⁴¹⁴ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit., p. 510, *Au-delà du mal*, op. cit., p. 758 : « Il avait trop longtemps couru avec le renard. »

⁴¹⁵ Bruno Paul, « J'ai rencontré le Diable : l'interview exclusive de Kim Jee-Woon » in *yozone.fr*, <http://www.yozone.fr/spip.php?article12582> (Page consultée le 20/08/2017)

d'ange du tueur, passerelle vers l'abîme dont la phrase de Nietzsche qui ouvre le film souligne le danger. Les signes (le rétroviseur, la musique, les ténèbres de la nuit) qui parcouraient le film se réunissent lorsque le héros est en présence d'un Mal dormant juste à côté de lui, et qu'il n'abat pas. La mise en scène nous incite à aller au-delà de ce qui est filmé, c'est-à-dire deux ennemis côte à côte, et augmente la portée significative de sa scène pour en faire le nœud de la relation vengeur/tueur, l'esthétique indiquant insidieusement que l'histoire prend alors une dimension métaphysique.



Soo-hyun regardant son reflet dans le rétroviseur

Chez Ellroy, l'idée d'une entité diabolique va servir à dramatiser le cas de Dusenbury, à en faire la dernière victime, bien qu'indirecte, du tueur, cristallisant toutes les interrogations au sujet de son invulnérabilité : « je veux le voir mort parce qu'il exploite ce en quoi je crois le plus, afin d'assouvir son propre ego. Je veux le voir mort, parce que, maintenant, je ne me demande plus pourquoi : je sais, c'est tout. *Le mal existe* (...) Et qu'est-ce que j'y ai appris ? Rien, excepté que ce qui est, *est*, et que *le mal existe* »⁴¹⁶. Le constat de Dusenbury dicté par son amertume l'empêche d'adhérer à l'explication rationnelle, « je sais, c'est tout » dit-il, son raisonnement relève de l'acte de foi dans l'existence d'un mal comme entité autonome. Une profession de foi en corrélation avec sa conversion à l'Eglise réformée⁴¹⁷, en reconnaissant l'idée d'un Dieu bon il fallait dès lors reconnaître celle du Mal en concurrence. Dusenbury ne

⁴¹⁶ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 345

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 346

met pas fin à sa vie pour sauver un proche ou par dégoût de soi, mais en abdiquant devant une force maléfique qu'il considère comme invulnérable et trop étendue pour que vivre puisse encore se justifier, donnant plus d'importance à l'existence du Diable qu'à celle d'une figure divine protectrice. La croyance en une négativité surnaturelle permet dès lors à Ellroy de porter la pensée pessimiste d'un Schopenhauer ou d'un Nietzsche comme réponse au tueur : « Schopenhauer dit de la vie (elle est douleur et ennui) et du monde (absurde) ; si le mal l'emporte sur le bien, ne pas être serait alors préférable à être. Dans le monde, 'l'inepte et l'absurde en fait de pensée, le plat, le sans-goût en fait d'art, le mal et la perfidie en matière de conduite, dominant, sans être dépossédés, sauf par instants' (*Le Vouloir-vivre*, p. 179) »⁴¹⁸, et Nietzsche de dire dans *Flâneries d'un inactuel* (neuvième chapitre du *Crépuscule des idoles*, 1888), « nous n'avons pas entre les mains un moyen qui puisse nous empêcher de naître ; mais nous pouvons réparer cette faute – car parfois c'est une faute. Le fait de se supprimer est l'acte le plus estimable de tous : on en acquiert presque le droit de vivre »⁴¹⁹. Plus qu'un coup de revolver ou un jugement, c'est donc une décision philosophique que le Mal permet à Ellroy d'introduire en fin d'histoire à travers l'unique opposant au tueur, et d'ouvrir un nouvel angle de réflexion dans son récit.

Par ailleurs, dans *Memories of Murder*, l'esthétique de l'entrée en scène du tueur permet au réalisateur de développer une approche différente de sa façon de filmer les acteurs au cours du film. Lorsque Hyun-kyu est sur le point d'apparaître à l'écran pour la première fois, à 1:24:16, la caméra en plan fixe filme, sous le vrombissement et les grincements sur-sonorisés, le large cylindre de l'usine qui écrase par sa grandeur les deux inspecteurs, instaurant une pesanteur annonciatrice d'un bouleversement. Hyun-kyu, calme, timide, le visage lisse, habillé proprement un livre à la main, sur un bureau noir bien ordonné, détone aussitôt avec le reste des suspects filmés jusque-là (ces derniers sont toujours filmés dans l'obscurité ou dans la vie de tous les jours, le visage disgracieux, de l'autiste au père de famille lubrique), et devient dès lors le tueur potentiel. Le tueur est filmé par un lent travelling avant, accompagné du vrombissement du cylindre toujours présent et de violons dramatiques, dans un cadre dépouillé qui contraste avec la surabondance du village (du lieu de vie hanté par les mouches des habitants au commissariat toujours en désordre). L'homme prend place aussitôt dans la salle d'interrogatoire, et le film, longtemps éclairé par une lumière naturelle (systématiquement saturée car prise par temps nuageux), propose une scène en clair/obscur comme celle dans la voiture de Soo-hyun, le visage éclairé par une lampe de bureau, un pull à

⁴¹⁸ Vladimir Biaggi, *Le nihilisme*, Malesherbes, GF Flammarion, 2013, p. 220.

⁴¹⁹ *Loc. cit.*

col roulé blanc cassé captant la lumière. Ses vêtements également contrastent avec ceux des autres personnages, ces derniers sont habillés à la mode des années 1980, évoluent entre sérieux et burlesque, chutent et se salissent perpétuellement. La costumière précise ainsi sa différence avec eux : « Il apparaît en dernier et son personnage ne se dévoile pas beaucoup, il diffère un peu des autres gens de la campagne. On ne s'est pas soucié des années 1980, on a juste montré l'image minutieuse qui lui est propre. Park Hyun-kyu est le seul dans le film à avoir un visage laiteux, comme s'il venait d'une autre planète ». Le Mal, souligné dès le début de la séquence par le bruit sourd, métallique, agressif du cylindre, permet à Bong Joon-ho de casser son esthétique générale, l'aura maléfique du suspect est provoquée par le blanc, l'épure, symboles du Bien inversés, et montre un personnage qui se déguise mais rompt malgré tout avec son environnement comme venant d'ailleurs. Une approche qui se répète lors du dénouement.

Le tunnel, à côté duquel les deux inspecteurs se confrontent à Hyun-kyu, est plongé dans l'ombre. La caméra opère un lent travelling à 1:51:20 s'enfonçant dans les ténèbres de l'embouchure, Tae-yoon et le tueur entrent dans le cadre qu'ils traversent en se battant pour terminer au centre de l'image, encadrés par l'obscurité. Le tueur, quand Doo-man essaie de le jauger, se tient juste derrière le tunnel, dont l'arrière-plan sombre noie son habit noir et fait ressortir son visage blême. Caractérisé par sa pâleur mais mis à nu par ses vêtements sombres, le tueur est filmé longtemps en gros plan, les policiers tentant de percer qui il est, ce qu'il cache, hésitant entre l'agressivité de ses vêtements et l'innocence qui rayonne sur son visage. Le tueur une fois épargné, s'enfonce dans le passage pour disparaître totalement, sortant du récit dans lequel il ne réapparaîtra plus. Le tunnel devient alors l'allégorie d'un abîme où doit se dérouler la lutte finale avec le Mal, et confond les inspecteurs, le dernier plan filmant depuis l'intérieur de l'ancre, dans un noir/blanc à peine colorisé, les deux policiers saisis dans la profondeur sinieuse de rails courbés. Esseulés et à bout de forces, leurs silhouettes sont à peine visibles, mises à distance du spectateur par un cadre dans le cadre (l'embouchure du tunnel enserrant et isolant les deux hommes dans l'obscurité souterraine), avant qu'un fondu au noir ne laisse l'enquête en suspens ; se concluant sur l'idée d'un Mal toujours invaincu.

Créant à la fois des effets scénaristiques, des prises de partie esthétiques, avec le même mot d'ordre, celui de percuter, de bouleverser, de modifier un ensemble préétabli, qu'il soit philosophique ou diégétique, le Mal qui entoure le tueur n'est pas seulement un arrière-plan mais bien un thème influant la forme et le fond de nos œuvres. Décrivant un monde pouvant basculer d'un moment à un autre sans jamais prendre le parti d'un Diable réel, cette utilisation du surnaturel saisit peu à peu un univers enfermé dans le dam. Rajoutant de la complexité et

de l'esthétique, il influence directement le cours du récit, une hétérogénéité dont parle James Ellroy lorsqu'il mentionne sa découverte d'un monde caché : « ce que j'ai découvert avec la mort de ma mère, c'est qu'il y avait un deuxième Los Angeles, rempli de voyeurs, rôdeurs, pédérastes, michtons, renifleurs de petite culotte, tafioles et macros, et j'ai acquis un savoir quasi-divin pour un gamin de dix ans... En deux mots : le monde dont lequel les adultes vous parlent n'est pas le vrai. Il y en a un second, beaucoup plus sombre et riche, aux motivations plus profondes qui existe simultanément au monde extérieur »⁴²⁰. Ce prisme essentiellement *noir* va amener nos auteurs à modifier jusqu'à la structure de leur récit, en la rendant à la fois porteuse d'une vision nihiliste, à travers les actions du tueur en série, la fatalité, l'irrationalité du Mal, mais également en développant un nihilisme spirituel rejoignant celui de Nietzsche dans l'évocation d'un monde dans lequel Dieu serait « mort », où la vie doit être acceptée dans son éternel retour (que ce soit la violence, le Mal, ou l'esprit du tueur même), un monde dans lequel l'on se concentre sur ce que l'existence a de négatif et d'inchangeable, d'inacceptable. Cela à travers le crime tout d'abord, « le roman du crime est ainsi un roman double : celui de la reconnaissance d'une réalité, celui de l'identification du banal et du crime, celui non pas de l'extraordinaire du crime, mais de son caractère irréductible, malgré cette reconnaissance, malgré cette identification »⁴²¹, la corruption dans les romans américains, la vengeance chez Kim Jee-woon, puis dans l'idée qu'une fin salvatrice est impossible. Paul Ricœur, dans son livre *Temps et récit 2*, cite Frank Kermode et son livre *The end of the closure*, pour cerner quel type de récit découle de la vision d'un monde sans justice et au Mal inaltérable. Pour Kermode, la Bible, récit clos par l'Apocalypse, amène une fin et son recommencement positif, celui de l'avènement du Royaume de Dieu, avec l'idée d'une justice divine qui se réalisera tôt ou tard. Selon lui pourtant, ce modèle tend à disparaître depuis la tragédie élisabéthaine. En effet, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare, le Roi, après avoir payé pour ses fautes, n'est pas délivré de ses tourments, de son mal-être. Hamlet, dans la pièce éponyme, ne parvient pas à mettre fin à ses tourments. Désormais, le récit, privé de l'idée de Dieu, passerait d'une fin imminente car vivant dans l'attente de l'Apocalypse, à une fin immanente, car à jamais irrésolue. Ricœur nuance par la suite les conclusions de Kermode, mais retient que le motif de l'Apocalypse et ses attentes continuent d'influencer le récit et sa fin : « Il faut donc faire sienne la conclusion que Franck Kermode tire de la fin de sa première étude et que sa cinquième étude confirme : à savoir que des attentes d'une portée comparables à celles engendrées par l'Apocalypse ont le pouvoir de persister, que néanmoins elles

⁴²⁰ Clara et Robert Kuperberg, « James Ellroy – 'American dog' », 2006, 15:09.

⁴²¹ Jean Bessière, *Le crime et son pouvoir herméneutique, ou de la pertinence – aujourd'hui – du récit du crime : Houellebecq, Volpi, Lynch*, in Olivier Florence, et Daros Philippe, *op. cit.*, p. 37.

changent et qu'en changeant elles retrouvent une nouvelle pertinence »⁴²². Ces nouvelles attentes pourraient se traduire dans nos œuvres par une fin annoncée dès le début. Non plus une fin seulement immanente, mais une fin ressentie au départ de l'histoire, puis concluant le récit en portant, qui s'y serait ajouté au fil des événements, l'idée d'un Mal plus ample que le simple dénouement d'une enquête.

Ainsi, *Memories of Murder*, en opposant clairement deux ambiances, deux lumières, deux jeux de couleurs entre le prélude et le début du film, annonce qu'un monde idéal a été définitivement perdu. A la toute fin du film, le même filtre de couleurs est repris, le lieu est identique, comme le cheminement de la caméra pour y parvenir (partant de la route jusqu'à l'égout), mais désormais l'égout dans lequel le premier corps avait été trouvé est vide, Dooman vend des produits américains et vit dans une maison rappelant celle des séries familiales étasuniennes (alors qu'il s'opposait aux Etats-Unis). Il est seul, le tracteur, les enfants, ne sont plus là, la communauté a définitivement été brisée, la fin annoncée s'est réalisée. L'égout est devenu un antre dans lequel résonnent tous les crimes commis et l'échec de l'enquête, la caméra reprenant le même point de vue utilisé lors de la découverte de la jeune fille assassinée, mais filme le vide dans lequel le vent s'engouffre avec le son d'un souffle malfaisant. Chez Ellroy, Plunkett annonce dans la préface son état actuel, il est en prison, écrit son parcours pour vanter son esprit, expliquer ses actes et narguer son lecteur. *Un tueur sur la route* se termine sur ses paroles, revenant à la case départ, Plunkett toujours vivant et vainqueur parle depuis sa prison de son rapport à la spiritualité, nouvelle donne avec laquelle ils décident, lui et Ellroy de conclure, écrivant qu'il continuera sans fin à hanter ce monde, « sous quelque forme obscure, je continuerai »⁴²³, terminant de tracer son mythe de tueur décidément invincible. Enfin, Shane Stevens annonce que son tueur en série sera le plus grand criminel de l'histoire des Etats-Unis, apportant la mort, la souffrance, bouleversant la société de bas en haut et, notamment, laissant derrière lui durant son parcours une aura étrangement diabolique, un être apparu « *by a strange twist of the fates* » et ayant commis une série de meurtres « *bizarre and savage* » : « *everywhere new directions were opening that would require energy and dedication. It was thought to be an exciting time, for America was once again on the move. Instead, Caryl Chessman's death at the start of the sixties marked the beginning of an age of bloodletting which is not yet over. And, by a strange twist of the fates, Chessman's life and death were also the beginning of a bizarre and savage series of killings*

⁴²² Paul Ricoeur, *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. Points, 1991, p. 50.

⁴²³ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 352

that would – more than a decade later – involve law-enforcement officials across the nation, and reach into the highest governmental and communications levels »⁴²⁴. Une fin annoncée qui résonne comme un fatalisme lors du « Prologue » dans lequel Bishop est décrit enfant vivant le traumatisme qu'il ne pourra jamais effacer et qui dirigea sa folie : « *Silent now but for a gurgling singsong moan from somewhere deep in his throat, his eyes maniacal in the red glow of the fire, the boy watched the body burn and burn and burn...* »⁴²⁵ La conclusion du roman, questionnant l'étrangeté de l'œuvre et la nature profonde du tueur, tout en témoignant au travers d'Amos Finch du caractère inédit de son massacre, boucle l'histoire en revenant sur ce qu'annonçait l'introduction du livre ; le prologue quant à lui correspondant à l'évolution unilatérale du tueur. Dans *I saw the Devil*, la phrase de Nietzsche « que celui qui lutte avec des monstres veille à ce que cela ne le transforme pas en monstre. Si tu regardes longtemps au fond de l'abîme, l'abîme aussi regarde au fond de toi » apparaît au début du film, qui s'ouvre alors sur un paysage enneigé le long d'une route de province. Il se termine par Soo-hyun déambulant sur cette même route après s'être perdu, comme l'annonçait le réalisateur, dans l'abîme du « monstre », Kyung-chul. Sa fiancé et sa famille ayant été les victimes du tueur après qu'il ait décidé, mû par son désir de vengeance, de le garder en vie quand il l'avait à sa merci. Par ailleurs, décapitant l'homme devant sa famille, et notamment son fils, présenté comme nous l'avons vu préalablement comme solitaire et déjà marqué par la violence, la possibilité qu'une boucle pourrait recommencer, que le fils irait dans les pas du père est désormais ouverte. Une circularité tragique qui semble interdire l'idée d'une évolution, d'une rédemption ; pour les deux opposants comme pour le monde qui les entoure.

Une vision fataliste du combat contre le Mal unit nos quatre auteurs, dont il devient l'un des actants dans le récit, une fin immanente annoncée dès le début se réalise alors, renouant avec les fondements de la tragédie antique tout y ajoutant le thème du Malin, qui devient dès lors le compagnon commun de l'ère moderne chez nos quatre auteurs. Le dam dans lequel évoluent les personnages sert à tracer des parcours de tueurs en série pour en cerner les causes et les conséquences, crée des ressorts scénaristiques percutants et artistiquement marqués, et construit le récit autour d'une Apocalypse pressentie et sans fin,

⁴²⁴ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 14, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 17 : « Partout, de nouvelles perspectives s'ouvriraient, qui exigeraient dévouement et énergie. On pensait vivre une époque enthousiasmante : l'Amérique, une fois de plus, allait de l'avant. Au lieu de quoi, la mort de Caryl Chessman, marqua le début d'une période sanglante qui n'est pas encore terminée à ce jour. Par une curieuse ironie du sort, la vie et la mort de cet homme déclenchèrent une série de meurtres aussi bizarres que sauvages qui – plus de dix après – mobiliserait les responsables de la sécurité à travers tout le pays et ébranlerait jusqu'aux plus hautes sphères de la politique et des médias »

⁴²⁵ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 9, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 11 : « désormais silencieux, hormis un rôle monotone qui lui sortait du fond de la gorge, les yeux affolés à la lueur rouge du feu, le petit garçon regarda le corps brûler, brûler, brûler... »

qui se réalise sans justice divine, et sous l'égide d'un Mal reconnu. Un Mal qu'ils veulent actuel, allant de pair avec la description réaliste qu'ils donnent de leur époque, dont le tueur n'est plus que l'un des signes.

CHAPITRE II. SPIRITUALITE ET MODERNITE

A. AU-DELA DU MAL, LE SPIRITUEL

Le tueur en appelant la présence du Mal et une vision extrême du monde, du pessimisme au nihilisme, termine de consolider une esthétique négative. Ce Mal pourrait se contenter d'être, de s'incarner, de se diffuser, au gré des personnages et des péripéties. Pourtant, ayant lieu dans l'époque moderne, il semble que nos auteurs aient décidé de confronter la mentalité de leur temps à son existence, que ce soit à des fins scénaristiques ou comportementalistes. Si le constat est que le *noir* l'emporte à la toute fin, nous pouvons nous interroger sur les réactions qu'il provoque au cours de son cheminement, et notamment si le récit délaisse tout lien au sacré chez ses personnages?

Nous verrons comment nos quatre auteurs tentent de sauvegarder ce lien, en le redirigeant vers d'autres destinations que le monothéisme, sans pour autant délaisser les symboles chrétiens que traînent avec eux une imagerie maléfique. Entre des appels à l'extase et la foi en un monde régi par des lois autres que matérialistes, nous étudierons chez nos auteurs les tentatives pour instaurer un dialogue, un échange, avec un divin élargi, sans Nom, mais parallèle au Mal.

Ce lien au spirituel, s'il est présent, sera tout d'abord ignoré des personnages, et uniquement visible par des signes extérieurs placés par l'artiste. Ce sera le cas pour Kim Jee-woon, qui va renvoyer entre elles tentation du Mal et balises religieuses, pour un théâtre de la vengeance à laquelle il trouve des racines historiques et un lien intime dans son pays : « La vengeance exprime un élément dramatique d'une façon violente. Après il faut aussi ajouter que les épisodes de l'histoire coréenne, comme l'occupation japonaise, la guerre de Corée, la division des deux Corées, les différentes dictatures, ont accru ce sentiment. »⁴²⁶

Si ce n'est lorsque sa belle-sœur et son beau-père le mettent en garde, Soo-hyun ne parle pas des risques qu'il encourt et ne met pas de mots sur la lutte psychique que sa vengeance induit. Le film étant un thriller tourné vers l'action, le réalisateur laisse peu de place au dialogue, dès lors, indépendamment de ses deux personnages principaux, il instaure un troisième regard, celui de la caméra et de la mise en scène pour illustrer la circulation du sacré. En effet les meurtres, les courses poursuites, les habits, sont dotés d'une valeur supplémentaire qui les

⁴²⁶ Tommaso Tronconi, « Intervista a Kim Jee-woon », in *onestoespietato.com*, <http://www.onestoespietato.com/intervista-a-kim-jee-woon/> (Page consultée le 23 juillet 2017).

renvoie à un sens anagogique (se dit d'un concept qui permet de se représenter de façon plus abstraite, plus figurée, un objet de pensée⁴²⁷).

Par exemple, le tueur porte une veste munie d'une croix chrétienne, brodée à l'avant et à l'arrière, sur un tissu d'un jaune agressif, le jaune étant une couleur associée à la maladie et à la trahison, une teinte négative comme nous l'avons vu précédemment. De fait, qu'il soit filmé de face ou de dos, sans cesse la croix chrétienne s'affiche au centre du cadre, que ce soit lors des meurtres ou des pérégrinations du personnage. Les ailes d'anges de son rétroviseur trônent, silencieuses et impuissantes, lorsqu'il abat sa seconde victime dans sa voiture. Seule source de lumière, placées au centre de l'image, devenant deux yeux dans l'obscurité, elles illustrent un regard divin, surplombant le meurtre et restant inactif. Le mouvement de caméra reliant ville et campagne en un même plan à 28:35 (dont nous avons établi qu'il était premièrement un outil narratif relevant du conte fantastique), revêt l'aspect d'un œil divin placé dans le ciel, une entité rassemblant dans les airs (soutenue par une musique légère) les deux ennemis alors qu'ils se mettent en chasse, non sans une certaine complaisance. Si dans ces deux cas, c'est une présence muette qui est marquée, dont on pourrait user du caractère symbolique sans qu'elle n'influe sur l'histoire, c'est dans la relation entre Soo-hyun et Kyung-chul que la mise en scène opère une seconde lecture concrète. Durant le premier affrontement qui a lieu dans une serre en campagne, Kyung-chul coupe accidentellement le fil électrique qui alimente l'éclairage du lieu. Par la suite, le combat entre les deux opposants est haché par la lumière et l'obscurité. Singeant un orage, s'alliant aux jeux d'ombres préalablement placés par la luxuriance du lieu, les deux personnages deviennent de moins en moins reconnaissables, et n'apparaissent plus que comme deux forces en opposition qui s'entrechoquent avec fureur. Une fois vaincu, le tueur en série est enterré dans la tombe qu'il avait creusée pour sa victime, d'où il renaîtra à 51:16, rappelant la résurrection du Christ ; surpris lui-même de réapparaître. Cette résurrection, symbole central de la chrétienté, va être répétée à plusieurs reprises. Si elle ne sanctifie pas pour autant le tueur mais en fait un personnage heureux de mourir et renaître, que ce soit dans la serre ou dans un tunnel similaire à celui de *Memories of Murder*, elle dote Soo-hyun d'un statut particulier, celui d'ange protecteur. Kyung-chul, montré comme délaissé par sa famille, vivant reclus, haï par son fils, trouve en Soo-hyun quelqu'un le considérant autant qu'il le déteste. Soo-hyun en effet, après l'avoir rossé, le soigne à trois reprises. Par ses propres soins tout d'abord, puis avec l'aide

⁴²⁷ « Anagogique », in *larousse.fr*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anagogique/3206#KcmGmZoq3V4XqpJg.99> (Page consultée le 23 juillet 2017).

d'une infirmière, et enfin en l'amenant à l'hôpital. Il veille sur sa dépouille dans sa voiture lors de la séquence du manoir, lui laisse une enveloppe pleine d'argent à son premier réveil, et vit avec lui en permanence par le micro qu'il a placé dans son estomac. Comme écoutant ses pensées, soignant, l'enlevant à ceux qui veulent l'arrêter (la police de Séoul, les autorités de province), l'agent secret devient à la fois bourreau et sauveur de son ennemi. En tissant un réseau symbolique significatif, Kim Jee-woon donne une autre dimension à son film, celle d'une vengeance qui transforme son auteur en protecteur, son ennemi en ressuscité, dans un théâtre qui se termine par la violence à travers la décapitation, concluant par l'absurde deux rôles bibliques en perpétuelle mutation, et un rapport au divin ne pouvant aller qu'à la saturation.

Si Kim Jee-woon trace donc de façon détournée un combat opposant deux forces emportant avec elles divers symboles bibliques qui les complexifient, les trois autres auteurs vont tracer un lien au spirituel qui sera digéré par leurs personnages, en commençant par la relation du tueur au religieux chez nos deux écrivains.

Bishop médite et dialogue avec le surnaturel, il sait faire le vide comme les mystiques et accéder à des visions qui ne sont pas teintées par le Mal ou le Bien, mais bien des images inédites à sa perception, neutres, et dont l'essence lui échappe : « *With the TV blaring loudly, he would sit in front of the set hour after hour, his eyes glued to the screen, his mind empty of all thought. Slowly, ever so slowly, his focus would turn inward as his vision blurred to pinpoints of light, to shimmering suns of pure white and to final fiery incandescence. Transported, in his mind he would see strange and wondrous things, shapes and colors and textures beyond comprehension, beyond anything even his disordered imagination could fantasize (...) As the intensity eventually lessened, he would begin to form shadowy figures that slowly hardened into the hated enemy* »⁴²⁸. Une transe contemplative finissant par basculer inexorablement dans le Mal, différente de la méditation qui lui permet de pénétrer le vide et de se régénérer par l'esprit : « *In truth Bishop was in a trance of his own making, a self-induced semihypnotic state that served to bring all his functional parts back to normal*

⁴²⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 361, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 534-535 : « devant sa télévision, le volume à fond, il s'asseyait des heures durant, les yeux rivés sur l'écran, la tête vide de toute pensée. Lentement, toujours plus lentement, il plongeait en lui-même, et sa vision se brouillait, réduite à de simples taches de lumières, de petits soleils d'un blanc pur et étincelant, jusqu'à atteindre un point d'incandescence absolue. En transe, il distinguait mentalement des choses étranges et fascinantes, des formes, des couleurs, des textures irréelles, au-delà de tout ce que son cerveau détraqué pouvait imaginer (...) A mesure que ce phénomène finissait par perdre en intensité, Bishop dessinait peu à peu des silhouettes obscures qui prenaient la forme de ses ennemis jurés, êtres démoniaques déchaînés contre lui ».

(...) *Time briefly stopped for him as his body and mind sought a new equilibrium. Eventually balance would be restored and everything returned to normalcy* »⁴²⁹.

Plunkett quant à lui se voit comme un être maudit sans échappatoire, il est conscient qu'il fait le mal et expérimente à plusieurs reprises un même lien mystérieux qui le transcenderait. Ses visions, si elles peuvent être sanglantes et cauchemardesques, se dotent de nombreuses fois du champ lexical de la béatitude chrétienne, le tueur passe à son tour pour un évêque intercesseur entre les Hommes et Dieu, rôle qu'il pervertit par la même occasion.

Dès l'enfance il est pris entre les relations arides qu'il a avec ses parents et l'ambiance pré-apocalyptique de son époque. Etant né en pleine Guerre Froide, c'est son père qui, singeant ses voisins, guette sans cesse depuis le toit de leur maison la fin du monde par la bombe atomique, dépité par ailleurs que cela n'arrive jamais. Cette fascination morbide de son quartier pour l'apocalypse est contrebalancée chez Plunkett par la sensation d'un amour venu d'en haut, qui comblerait ses peurs d'enfant et son délaissement. Alors qu'il est en classe, il dit sentir un amour mystérieux le saisir dans la contemplation du vide, « se sentir aimé dans le vide était comme une rêverie : les bruits de la rue résonnaient comme une musique »⁴³⁰. Un amour insaisissable rappelant l'abîme et sa tentation, qui à ce stade reste empreint de douceur et d'innocence. Que ce soit Dieu ou une autre entité, Plunkett se sent aimé par le néant. Par la suite, ce sentiment reviendra, mais en naissant de la violence et du meurtre. Après un cambriolage couronné de succès, il se sent pénétré d'un état d'amour qui le transporte, « en route, je me sentis rassasié, d'un calme paisible et doux, mais déterminé. *En état d'amour* »⁴³¹, avant d'affirmer, après un nouveau succès, « j'avais conquis le sexe et, le même jour, j'étais parvenu à l'invisibilité psychique. J'étais inviolé ; j'étais marqué par les dieux »⁴³². Il recherche dès lors dans ses meurtres, à côté des sensations mortifères et de la libération de ses cauchemars, une fusion avec le divin, allant jusqu'à espérer être lui-même marqué par la Trinité : « ces quêtes jumelles en vinrent à régir mes heures de veille pendant l'année qui suivit, tandis que les cauchemars régissaient mon sommeil. J'avais espéré que ma trinité serait un-homme-une-femme-et-moi, mais ce ne fut pas le cas »⁴³³. Il déclare après avoir changé d'identité, devenant Billy Rohrsfield, atteindre les Cieux, faisant de la cité céleste une destination qu'il enviait depuis longtemps : « je me sentis libre de toute tension,

⁴²⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 441-442, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 654 : « il était saisi d'une transe bien à lui, un état semi-hypnotique dans lequel il s'était plongé lui-même afin de remettre toutes ses facultés fonctionnelles en place (...) Le temps s'arrêtait brièvement pour permettre à son corps, à son esprit, de retrouver un nouvel équilibre, jusqu'à ce que l'ensemble revienne à la normale ».

⁴³⁰ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 21

⁴³¹ *Ibid.*, p. P51

⁴³² *Ibid.*, p. 55

⁴³³ *Ibid.*, p. 65

plein de panache et d'arrogance, avant d'atteindre à un état d'euphorie, sans mots et sans sommeil, qui me donnait l'impression d'avoir pris un aller simple pour Panacée-ville, la Cité de la Béatitude, le Grand Contentement. »⁴³⁴ Plunkett semble appliquer sur son extase le vocabulaire de la chrétienté et celui des mystiques où « Panacée », « Béatitude », « Contentement » sont autant de termes qui laissent le lecteur hésitant, entre une autofiction sensitive de la part de Plunkett, et un sincère sentiment de béatitude né d'une capacité à recevoir l'extase sensitive. Se réappropriant le vocabulaire religieux, le tueur pense avoir lui aussi droit au sentiment du divin, pour autant, la transcendance peut aussi le faire basculer dans l'ombre, naviguant entre les deux, il allie euphorie meurtrière et paradis spirituel comme lorsqu'il parvient à jouir sans se toucher, provoquant par la pensée un orgasme psychique et physique : « sans même me toucher, je déchargeais, toujours dans le rôle de 'Charlie', les yeux rivés au travers des ténèbres, sur ma propre image »⁴³⁵. Cette appétence à la transcendance le guide peu à peu vers un besoin de n'être plus qu'une entité psychique et énergétique. C'est ainsi qu'il annonce sa « retraite » dans la méditation, singeant au début la transe monastique pour finalement devenir prier indépendant, ne cherchant plus à retranscrire par le lexique chrétien ou mystique ses états psychiques, mais devenant lui-même une entité spirituelle autonome : « J'ai atteint à des sommets de puissance et de lucidité que nul terme ne pourra jamais mesurer, fût-il logique, mystique, ou humain. Telle a été l'inviolabilité sanctifiée de ma folie »⁴³⁶, « les savants disent que toute matière se disperse en énergie, une énergie sans forme, que nul ne reconnaît mais qui envahit tout. J'ai l'intention de découvrir ce qu'il en est, en me tournant vers l'intérieur de moi-même, en fermant tous mes sens au monde, jusqu'à l'implosion, vers des espaces au-delà de toutes les lois, de toutes les routes, de toutes les limites. Sous quelque forme obscure, je continuerai »⁴³⁷. Dernier pied de nez du tueur à son époque, il s'accapare ce que convoitaient deux mouvements spirituels de l'Amérique moderne, le besoin de spiritualité qu'incarnait le mouvement hippie, à travers Manson et Season dans le livre, ou la conversion religieuse passant par la redécouverte de ses origines européennes, illustrée par Dusenbury avec le protestantisme de sa famille néerlandaise. Se passant de gourou et d'Eglise, Plunkett repart dans le vide entrevu dans son enfance pour y retrouver, ou l'amour, ou le néant. Concluant son parcours par la spiritualité, le tueur devient un Mal qui se pense et vise l'élévation comme dernier défi, questionnant dès lors la raison pour laquelle un tueur en série ne pourrait pas, au même titre qu'un ascète ayant

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 256-257

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 97

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 352

⁴³⁷ *Loc. cit.*

mené une existence morale, atteindre les Cieux, si ce n'est la sagesse de l'esprit, malgré ses actes.

Chez Stevens, si le lien au divin passe par son tueur comme chez Ellroy, il va l'étendre en même temps à ses opposants. Une toile spirituelle dont tous les personnages ont conscience, et qui le rapproche de Bong Joon-ho, car tous deux développent une imagerie de la prescience, d'un instinct permettant de reconnaître ce qui ne serait pas visible à l'œil nu. L'indicible et le Mal sont connus de tous et forment un même Tout, une quête non pas au nom de l'élévation mais au nom de la connaissance de ce monde. Dans *Au-delà du mal*, ceux qui ont côtoyé Bishop de près ou de loin pensent dès lors que quelque chose de mystique s'instaure, à l'image de Oates, entre autres exemples, qui retrouve les croyances de son enfance au contact du tueur : « *There was something strange about Mungo's ability to disappear and reappear at will. And something positively demonic about his hatred of human bodies. Oates found himself beginning to believe once again in the devils of his youth* »⁴³⁸. Stevens décrit tout au long du roman un Mal qui, tout en persuadant les Hommes de son existence, les amène à penser le monde sur le plan religieux, par exemple avec le policier Alex Dimitri : « *Alex Dimitri was discouraged and suddenly resigned to the strong possibility that he would not get Chess Man. He snorted. Probability seemed more like it at the moment. There was something crazy about how the man was able to disappear like that. And he didn't mean mad crazy, he meant weird. What was that Adam Kenton had said about magic?* »⁴³⁹. Kenton devient à son tour le plus sujet au doute et à la tentation du surnaturel. L'homme croit au miracle, à l'intervention divine, sans prendre clairement le parti de Dieu : « *Now he awaited the miracle. No ! That was not right. He hoped for a miracle. He would work hard for it, give it all he had, his very best. With work and some more luck, maybe a miracle would happen. If the impossible could happen, why not a miracle? Against all odds he had found out who Chess Man was. Now he needed to know where Chess Man was. And he would know. By God or the devil himself, he would !* »⁴⁴⁰. Prenant à témoin les icônes chrétiennes, son

⁴³⁸ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 182, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 271 : « Il y avait quelque chose de bizarre dans la facilité avec laquelle Mungo disparaissait et réapparaissait comme il voulait. Et quelque chose de profondément diabolique dans sa haine du corps humain. Oates, une de plus, se reprit à croire aux démons de sa jeunesse ».

⁴³⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 506, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 751 : « Alex Dimitri était découragé et soudain résigné à sans doute ne jamais attraper Chess Man. Il lâcha une sorte de grognement désabusé. Pour l'instant, les chances n'étaient pas de son côté. Il y avait quelque chose de foi dans la capacité que cet homme avait de se volatiliser sans difficulté. Pas fou au sens de 'dingue', mais au sens de 'bizarre'. Que lui avait dit Kenton déjà, à propos de la magie ? »

⁴⁴⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 399, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 591-592 : « Il attendait le miracle. Non, pour être plus précis, il espérait le miracle. Il y travaillerait dur, il donnerait tout ce qu'il avait, il ferait de son mieux. Avec de l'acharnement et encore un peu de chance, peut-être que le miracle viendrait. Si l'impossible pouvait se produire, alors pourquoi pas un miracle ? Contre toute attente, il avait réussi à savoir qui était Chess Man. Maintenant, il lui fallait découvrir où était Chess Man. Et il y arriverait, aussi sûr que Dieu, ou le Diable existait ! »

approche du miracle est singulière, le miracle n'arriverait qu'à condition que l'on fasse tout pour le provoquer, « *he would work hard for it, give it all he had, his very best* », « *with work* » dit-il, de plus, le miracle serait plausible non pas parce qu'une justice divine existerait, mais parce que « *the impossible* », entendons l'existence de Thomas Bishop, s'est produit. Un geste divin qu'il s'agirait donc de provoquer comme un mécanisme avec ses règles logiques dans un monde moins rationnel qu'il y paraît. Le miracle est alors un outil de plus dont il pense connaître les règles, il ne l'attend pas de façon pieuse mais le convoque avec méthode, le considère comme une arme à saisir. Cette intuition d'avoir percé les règles d'un monde divin dont il pourrait prévoir les effets, il l'affirme plus tard en parlant de la Providence : « *He alone knew his man was Bishop, not suspected it, like Spanner and others. He knew it. Knew how it was planned and how it was done. Knew how Bishop thought and what he felt. All the twists of mind and turns of fate that brought him three thousand miles to New York. Brought both of them all the way to New York. And destiny.* »⁴⁴¹ Le verbe répété « *to know* » prend ici un sens plus large, il définit la prescience, l'intuition, soutenue par une foi dans le destin, la Providence. Un sixième sens auquel John Perrone croit également : « *The managing editor had good reason to trust his present sense of doom. Many times such intuitive feelings had been proved correct. Though not overly superstitious or even religious, he had been reluctantly forced by fact to accept the phenomenon of precognition – if not in specific detail, then at least in outline. A practical man, willing to use every tool, Perrone wasn't about to deny his own experience* »⁴⁴². Chaque corps de métier semble s'en remettre au surnaturel devant le Mal (que ce soit journalistes ou policiers), croyant en un stade supérieur des sens situé dans l'indicible et dont ils percevraient les répercussions de par leur expérience personnelle (par conséquent, de manière empirique). Kenton nommera ce stade non plus « miracle » ou « Dieu », mais « magie » : « *'Five months,' said Kenton softly, 'completes the pentagram. In mystical lore once the only pentagram is sealed after a series of sacrificial killings, any further discovery is impossible. After Tuesday, don't you see, Thomas Bishop will be free forever* »⁴⁴³, dit-il à Alex Dimitri qui se moque aussitôt de lui. Kenton précise

⁴⁴¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 410, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 609 : « lui seul savait que le tueur était Bishop. Il le savait. Il savait comment Bishop avait tout manigancé, comment il avait procédé. Il savait comment Bishop fonctionnait, ce qu'il ressentait, il connaissait les ruses et les coups de chances qui lui avaient fait parcourir cinq mille kilomètres jusqu'à New York. Qui les avaient emmenés tous deux jusqu'à New York. Jusqu'à leur destin. »

⁴⁴² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 480, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 713 : « Le directeur de la publication avait de bonnes raisons de se fier à son instinct. Bien des fois, ses pressentiments s'étaient vus confirmés par les faits. Bien que n'étant pas superstitieux outre mesure, ni même croyant, un jour, il avait bien dû admettre, à contrecœur, l'importance du sixième sens – sinon dans les détails, du moins d'une manière diffuse. D'une nature terre à terre, désireux d'employer tous les instruments à sa disposition, Perrone n'était pas prêt à renier sa propre expérience ».

⁴⁴³ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 477, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 709 : « Cinq mois, reprit Kenton à demi-voix, et le pentagramme est achevé. Dans la symbolique mystique, une fois le pentagramme sacré complété après une série de

alors sa pensée : « *In matters of great madness anything's possible. You seem to forget that in many ancient cultures madness was synonymous with magic. Even today in some South American groups, demented people are considered the true magicians of the tribe. They are thought to possess a 'special understanding' of things hidden to others (...) Don't you think he has magic? His hideous desires, his sexual sadism, his sheer invisibility. All are far beyond the normal range. What is magic but a supernatural power over natural forces? Bishop's absolute madness gives him this kind of absolute power. And if that isn't real magic, what is? (...) 'God forgive us,' intoned Kenton slowly, 'but the Thomas Bishops have become the true magicians of our tribe' »⁴⁴⁴. Bishop, marquant ceux qui le rencontrent, devient l'agent annonciateur de forces supérieures, dites « forces naturelles » selon Kenton, appelant un pouvoir de démiurge, utilisant la magie, et portant un message pour leur « tribu », réduisant par la même occasion l'Amérique à l'état tribal des premiers Hommes, à un groupement de familles venu d'une seule et même souche. Le Mal renverrait les Hommes à une définition minimale, à des peurs originelles, à l'état d'une tribu perdue dans un monde incompréhensible, dont le tueur comme ses poursuivants dressent un cadre : l'existence du Mal, et des règles, celle de la Providence et de la prescience. Les noms des deux personnages principaux résonnent dès lors par leur seconde signification, Adam, le premier Homme dans le Bible qui généra par la suite sa propre tribu, et Bishop, l'« évêque », le magicien prophétique. Cette mécanique régira l'éclair que Kenton aura lorsqu'il comprendra que Bishop est toujours dans l'hôtel Ashley : « *Without warning, as if by magic, Kenton was struck by a thought so bizarre, so hopelessly terrifying, that his whole frame shook in reaction. His eyes broke open in shock, his face tightened in a death mask. Moisture appeared almost instantly above his upper lip and across his brow* »⁴⁴⁵. Saisi entre frayeur et fascination, parlant de magie et non plus de miracle, Kenton terminera sa quête sur une note mystérieuse ; avec le sentiment que sa croyance en un lien au divin l'a dépassé et à présent le menace.*

meurtres sacrificiels, toute découverte ultérieure devient impossible. Après mardi, figurez-vous que Bishop sera libre jusqu'à la fin des temps ».

⁴⁴⁴ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 478, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 709-710 : « Dès qu'il s'agit de folie extrême, tout est possible. Vous semblez oublier que dans de nombreuses civilisations anciennes, la folie était synonyme de magie. Même aujourd'hui, chez quelques peuplades d'Amérique du Sud, les fous sont considérés comme les véritables sorciers de la tribu, censés 'comprendre' ce que le commun des mortels ne peut pas voir (...) Vous ne trouvez pas qu'il a tout d'un sorcier ? Ses désirs monstrueux, son sadisme sexuel, son invisibilité totale... Tout cela relève du surnaturel. Or, qu'est-ce qu'un pouvoir magique sinon un pouvoir surnaturel exercé sur les forces naturelles ? La folie absolue de Bishop lui confère justement ce genre de pouvoir absolu. Et si ça, ce n'est pas de la vraie magie, alors qu'est-ce que c'est ? (...) Que Dieu nous pardonne, annonça lentement Kenton, mais les Thomas Bishop sont devenus les véritables magiciens de notre tribu ».

⁴⁴⁵ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 506, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 752 : « Comme par magie, sans s'y attendre, Kenton eut soudain une idée tellement saugrenue et terrifiante que son corps tout entier fut traversé d'un frisson. Ses yeux s'écarquillèrent, choqués ; son visage se pétrifia. Des gouttes de sueur perlèrent immédiatement au-dessus de sa bouche, sur son front ».

A la fin du roman, le journaliste est désormais lié à Bishop, après l'avoir trouvé et tué, sentant son regard sur lui, « *instinctively* », craignant de ne plus pouvoir s'en séparer⁴⁴⁶, cette foi en un monde surnaturel ayant désormais acté un lien indéfectible avec le tueur. Le prêtre a converti le premier Homme, et Kenton ainsi que son équipe sont jetés désormais dans un nouveau monde obscur. Une vision que partage Bong Joon-ho, chez qui la question du sixième sens travaille le film, l'ouvre et le ferme.

Comme chez Stevens, l'intuition d'un monde au-delà de la réalité est mentionnée par les personnages principaux et appellent une quête supérieure. Les deux séquences sur le chemin de campagne qui ouvrent et ferment le film sont essentielles à cet égard. Dans la première, un jeune enfant est assis en face de Doo-man lors de la découverte du premier corps et répète tout ce qu'il dit, « va-t'en, petit », « imbécile », « qu'est-ce qu'ils font ? » etc. Mimant la position de son corps et le geste de son bras lorsqu'il interdit aux enfants de jouer avec les sous-vêtements de la victime, l'enfant devient l'allégorie d'une réalité à laquelle Doo-man va se heurter durant le reste de l'enquête, cherchant les signes du Mal sur le visage des suspects, qui ne lui renverront que sa propre interrogation sans ne jamais rien lui dévoiler. Lorsque l'inspecteur relève la tête après avoir examiné le cadavre, l'enfant s'est rapproché de lui, et les deux personnages sont filmés alternativement en plan rapproché. L'enfant le nargue en imitant sa moue interrogatrice et, alors que les quatre premiers plans qui alternent Doo-man et l'enfant se renvoyant leurs regards durent une seconde chacun, le cinquième et dernier plan cadre Doo-man sur une durée de cinq secondes. La durée du plan laisse au spectateur le temps de sonder le regard de l'inspecteur, filmé avec plus d'attention et tentant de comprendre ce que l'enfant veut bien lui dire. Le thème musical du film intervient aussitôt, et le titre apparaît par la suite. Cette attention portée à l'interprétation des signaux corporels et à la nature profonde que pourrait transmettre les yeux d'une personne sur elle-même, sera la quête de l'inspecteur durant tout le film. Une recherche qui passe d'abord par le discours. Doo-man, après avoir découvert la seconde victime, dit à son chef de police qu'il croit en la prescience : « Je suis peut-être nul, mais je peux deviner qui ils sont. Sinon, j'aurais quitté la police. C'est pour ça qu'on m'appelle 'œil de chaman' ». Son chef lui demande alors de deviner lequel des deux hommes venus pour se signaler à la police, comprenant le frère d'une jeune femme abusée et son agresseur, est le violeur. Doo-man les regarde fixement, la caméra s'attarde sur

⁴⁴⁶ Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.* p. 510, *Au-delà du mal*, *op. cit.* p. 758 : « Adam sentit les yeux de Bishop braqués sur lui (...) il comprit, par instinct, qu'il ne serait jamais vraiment débarrassé de cet homme. Ni dans ses cauchemars, ni dans ses souvenirs ».

son visage concentré, puis filme les deux hommes en plan rapproché, avant de couper, sans que la réponse ne soit donnée par l'inspecteur ou la mise en scène. Tae-yoon lui fera la remarque qu'il ne sait décidément pas distinguer clairement les personnes entre elles ; alors que Doo-man vient de l'agresser physiquement en l'ayant pris pour un rôdeur, il lui dit : « un flic devrait savoir distinguer les gens, non ? ». En prolongement de ses croyances ésotériques, Doo-man ira voir un chaman, comptant débusquer le tueur à l'aide d'un sortilège, et échouera de nouveau, avant de trahir sa foi en mettant en scène son soi-disant pouvoir de prescience lors de la séquence du chantier nocturne. Ayant préalablement reconnu le suspect parmi les ouvriers à la culotte en dentelle qui dépasse de son uniforme, il les mettra en ligne et, jouant la comédie en les analysant chacun leur tour, fera mine de trouver le suspect à son regard, lui ordonnant de le fixer, « regardez-moi bien dans les yeux », devant un Tae-yoon confus.

A la fois superstitieux convaincu et trompeur acharné (il falsifie les preuves pour faire enfermer chacun de ses suspects), Doo-man sera contredit dans sa vision du monde par Tae-yoon (passant aussi par le dialogue), qui incarne le camp opposé, le camp cartésien, déclarant sans cesse que seuls les faits comptent et non l'idée d'un sixième sens. Ainsi répète-il à deux reprises : « son dossier explique tout. Les documents ne mentent jamais », « chef, ce n'est pas une simple coïncidence. Regardez. Les documents ne mentent jamais ». Pourtant, lui-même trahira à son tour sa philosophie en renonçant à trouver des preuves pour faire emprisonner Hyun-kyu, privilégiant son instinct qui lui dit qu'il est le tueur, un changement radical que remarquera Doo-man : « on a pas besoin de témoin, ni preuve, bordel. On n'a besoin que de ses aveux. On le torture jusqu'à ce qu'il avoue » déclare Tae-yoon, ce à quoi son coéquipier rétorque, « dis donc, tu as beaucoup changé ». Le tueur, à force de provocations, engendre la violence chez ses adversaires, ici Tae-yoon, qui en vient à perdre ses principes et son bon sens méthodique, contaminé.

De fait, le film montre deux personnes dont les idées, concentrées autour de l'existence ou non d'une mystérieuse intuition, évoluent au fil de l'enquête, le cartésien devient un instinctif, et le croyant une personne à la fois préoccupée par le fait de trouver des réponses, mais également de convertir, que ce soit par une mise en scène ou les mots, ceux qui mettent en danger son système de pensée. Si l'idée d'une intuition surnaturelle ainsi que les questions qu'elle soulève passe par le dialogue, elle trouvera son illustration dans une esthétique filmique du visage. Nous l'avons vu, dès le début le regard semble être un lieu à la fois de prescience, d'interrogation, de doute et un possible révélateur de la nature profonde d'une personne. Bong Joon-ho, s'il filme ses personnages en pied dans le plupart des cas se

confrontant à leur environnement physique, trébuchant, marchant, poussant la voiture du chef de la police quand celle-ci est en panne ; il prête une réelle attention à leurs visages en usant de gros plans (qu'ils soient de face, de profil, ou en biais) et de lents travellings avant, déclarant à ce sujet : « je veux des peaux fraîches comme des fleurs, car c'est un film qui passe de visage en visage. Pour faire pompeux, c'est un 'road-movie de visages', car le visage, celui du tueur ou le nôtre, était comme un motif traversant tout le film. » Répétant inlassablement l'échange de regards entre Doo-man et l'enfant du début, il passe de figure en figure et s'attarde particulièrement sur les suspects et les inspecteurs. Il capte le regard de Doo-man et Tae-yoon quand ceux-ci tentent de percer ce que cachent des suspects en les dévisageant, comme lorsque Doo-man fixe longtemps la photo de Hyun-kyu à 1:39:00, et filme attentivement les visages des possibles tueurs, tel Baek Kwang-ho lorsqu'il révèle ce qu'il a vu près du chemin de fer ; son expression devenant inquiétante et sérieuse à mesure que les souvenirs lui reviennent, les paupières s'abaissant, son regard se faisant sombre, le réalisateur modifiant à l'aide d'un seul regard capté avec attention l'ambiance du film. C'est une même esthétique qui portera la scène du dénouement après que le test ADN ait échoué. Désormais sans preuve solide, Tae-yoon perd foi dans la rationalité et tente d'abattre Hyun-kyu, persuadé qu'il est le tueur ; il sera alors empêché par Doo-man, retenant son arme avec force, qui tentera une dernière fois de deviner la véritable nature qui se cacherait derrière son visage. Demandant à Hyun-kyu de le fixer, « regarde-moi dans les yeux », un travelling rotatif contourne son dos et cadre le suspect regardant dès lors le spectateur avec détermination, prêt à entendre sa sentence. Doo-man est filmé à son tour en gros plan mais de trois quart, le visage incliné, travaillant sa prescience, répétant « regarde-moi bien », avant que la musique ne se coupe et qu'il ne reste que le bruit de la pluie. La mise en scène devant ce changement place l'inspecteur et le spectateur dans l'attente d'un signe, d'un dénouement, d'un changement significatif ; avant que fatalement Doo-man n'abdique, « putain, je sais pas » et laisse le tueur s'en aller « va-t'en. Pars vite, salaud ».

La prescience, le sixième sens, l'éclair « magique » d'un Kenton, n'aboutissent pas, pourtant, avec trois gros plans cadrant chacun des protagonistes, Bong Joon-ho laisse entrevoir que le surnaturel, le fantastique, passerait non pas dans le penchant d'un tiers pour la divination, mais dans la circulation des émotions et des signes corporels qu'incarnent les échanges de regards dans le perpétuel jeu de questions/réponses mis en place par le réalisateur. Doo-man, pensif, contemple son échec, Tae-yoon, effondré, perd pied, et le tueur, pour la première fois, est troublé, regarde vers le bas, anime ses traits, et affiche à la fois

reconnaissance et culpabilité. Les trois personnages sortent de leurs rôles prédéfinis durant le film et s'unissent dans un même sentiment de trouble et d'affliction. Une économie du signe qui clôturera le dernier plan du film. Doo-man, revenant sur les lieux du premier crime longtemps après l'enquête, croise une petite fille lui assurant avoir vu quelqu'un se recueillir devant l'égout, et lui demande « tu as vu son visage ? A quoi il ressemblait ? ». Cette dernière lui répond, « il avait un visage ordinaire », l'ancien inspecteur, à 2:02:07, est alors cadré de profil, son regard s'agite, il réfléchit, puis se tourne vers la caméra, et fixe le spectateur, son regard est complexe, on peut y lire à la fois un éclair de clairvoyance comme la terreur d'une incompréhension totale, laissant au spectateur le soin d'interpréter et d'éprouver la charge émotionnelle qui se dégage de cet instant.

Conclusion de ce « *road-movie* de visages » qui renvoie tout au long du film des regards en entre eux (meurtrier, suspects, policiers), le terme de « visage ordinaire » associé au regard caméra de Doo-man devient l'accomplissement d'une esthétique du miroir qui dépasse le cadre du récit. Ce visage ordinaire que cherche l'ex-inspecteur dans l'objectif de Bong Joon-ho devient tous les visages possibles, y compris celui du spectateur que le réalisateur ramène dans le réel. Il lui rappelle que le tueur peut se cacher derrière n'importe qui, que bien qu'exceptionnel il garde l'apparence d'une personne comme les autres. Un reflet tendu au spectateur qui ne dresse pas pour autant l'idée d'un monde dans lequel il s'agirait de se surveiller l'un l'autre, mais celle d'une réalité dans laquelle le vide laissé par l'inexistence d'une prescience restera éternellement à combler (et fonde par ailleurs l'un des pouvoirs de Dieu, l'omniscience, cette capacité fantasmée à pouvoir lire dans les âmes et à voir ce qui se cache derrière chacun d'entre nous). Un constat rappelant l'épisode d'Alcide dans *Voyage au bout de la nuit*, quand ce dernier, que Bardamu considère comme un être vil, révèle envoyer son maigre salaire à la fille de son frère décédé qu'il a placé chez les Bonnes sœurs. Le tourment gagne Bardamu, qui questionne à son tour cette impasse que rencontre notre jugement lorsqu'il n'a d'autres choix que de se fier aux apparences : « Il offrait à cette petite fille lointaine assez de tendresse pour refaire un monde entier et cela ne se voyait pas. Il s'endormit d'un coup, à la lueur de la bougie. Je finis par me relever pour bien regarder ses traits à la lumière. Il dormait comme tout le monde. Il avait l'air bien ordinaire. Ça serait pourtant pas si bête s'il y avait quelque chose pour distinguer les bons des méchants. »⁴⁴⁷

De fait, la croyance de Doo-man, puis de Tae-yoon, en une certaine prescience de l'esprit les amène à se fier aux sciences occultes autant qu'à leur propre jugement, à voir le

⁴⁴⁷ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Espagne, Gallimard, coll. folioplus Classiques, 2009, p. 174.

monde comme un lieu divisé entre le visible et l'insondable, dans lequel démasquer un Mal sans cesse pressenti n'est jamais acquis. C'est la mise en scène qui établit alors, sans recours au divin ou à des effets de fantastique, le cœur du surnaturel : la richesse émotive et le langage du corps, insaisissables, seraient la véritable étrangeté de ce monde. Sans la parole, le regard et le faciès deviennent de nouveaux médias permettant au cinéma d'interroger sa propre approche sensitive et son potentiel signifiant. Un dialogue travaillant autant l'indicible que la poésie qui s'en dégage.

Par conséquent, nos quatre récits ne délaissent pas la question du sacré et du surnaturel, ils se servent de sa problématique entrouverte par le tueur en série pour multiplier les réponses et les références. Une thématique qui contraste avec la modernité et son matérialisme, mais dont il faut dès à présent entrevoir le dépassement. S'il s'agit d'illustrer un rapport à l'abstraction, c'est qu'une demande de transcendance, sans qu'elle soit uniquement religieuse, serait le moyen d'aborder une nouvelle finitude.



Echantillons du « road-movie de visages » de Bong Joon-ho

B. QUEL DEPASSEMENT ?

Le monde moderne, subissant critique sociale, sociétale et spirituelle de la part de nos auteurs, souffre d'une critique d'ensemble découlant d'un même constat. Si nos auteurs donnent une part importante à la spiritualité dans leurs œuvres, ils traduisent un besoin à combler, ou du moins un réflexe atavique chez l'Homme qui malgré les âges ne s'est toujours pas effacé. L'Homme y trouverait un moyen de rationaliser ou d'extérioriser son rapport au Mal, plus encore, une façon d'expurger l'échec des nouvelles transcendances que leur propose la modernité.

En effet, la critique métaphysique de nos quatre œuvres se concentre sur les moyens de dépassement de soi plébiscités par notre époque (principalement le culte du corps, la performance sexuelle ou encore la réussite économique), qui font office de déterminant social et accusent chez nos personnages leur absence de secours métaphysique lorsque « l'impossible » vient à se produire. Que ce soit pour répondre à la peur de la Guerre Froide chez Ellroy, « au début de l'année 1953, les sirènes d'alarmes aériennes installées dans tout le voisinage se déclenchèrent accidentellement, et mon père, convaincu de l'imminence d'une attaque atomique par les Russes, nous emmena, ma mère et moi, sur le toit pour attendre l'arrivée du Gros Coup »⁴⁴⁸, ou vivre dans l'innocence qu'annonçait la croissance du pays chez Stevens, « *the country was in a scientific race with Russia that would create jobs and improve the economy. Everywhere new directions were opening that would require energy and dedication* »⁴⁴⁹. Que l'on soit à la pointe de la technologie⁴⁵⁰, à travers Séoul et ses gratte-ciels ou l'équipement des forces de renseignement chez Kim Jee-woon, ou en pleine croissance économique dans la Corée des années 1990 chez Bong Joon-ho (symbolisée par le grand chantier nocturne), les personnages principaux et secondaires de nos œuvres semblent démunis dans leur quotidien du point de vue moral et métaphysique, une cassure dont profite le tueur pour mettre à mal la société.

⁴⁴⁸ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 17.

⁴⁴⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 14, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 17 : « le pays était lancé dans une course scientifique contre l'URSS qui créerait des emplois et stimulerait l'économie. Partout, de nouvelles perspectives s'ouvraient, qui exigeraient dévouement et énergie ».

⁴⁵⁰ Olivier Dumons, « La Corée du Sud, vitrine des nouvelles technologies », in *lemonde.fr*, http://www.lemonde.fr/technologies/article/2007/11/20/la-coree-du-sud-vitrine-des-nouvelles-technologies_977960_651865.html#73Th1FozV5KUyJqO.99 (Page consultée le 2 avril 2017) : « Selon l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle, le pays se classe dorénavant en troisième position en matière de dépôts de brevets, derrière les Etats-Unis et le Japon. Ces brevets concernent majoritairement les domaines des semi-conducteurs et les technologies des télécommunications. Et l'augmentation est sensible depuis 1997, de l'ordre de 54 % en termes de brevets généraux et de 94 % pour les brevets scientifiques. Les grandes marques sud-coréennes – appartenant à ces immenses conglomerats industriels familiaux que sont les 'chaebols' – sont au cœur de ces avancées technologiques. »

Ainsi, Ellroy, Stevens, et Bong Joon-ho vont tout d'abord dénoncer l'image de la sexualité de leur époque. Le plaçant comme moyen d'affirmation de soi et comme outil extatique, Shane Stevens décrit un rapport au sexe dépendant du pouvoir (social ou sociétal), et développe l'idée d'une compétition féroce dans laquelle le partage et la considération d'autrui sont séparés de l'acte sexuel, une course à l'extase qui répond à un ego avide de confrontation, touchant autant les hommes que les femmes, décrites comme appartenant désormais à une toute nouvelle « race » : « *Around midnight Jonathan Stoner was relaxed enough to tell his mistress about his triumph in Kansas City. Much as he liked to brag to her, he left out one interesting detail. During his sojourn he had been introduced to some political favorites, women of beauty and quality who were apparently turned on only by men of enormous political power. They were a new breed to Stoner and they excited him. He already foresaw the day when his mistress would no longer be worthy of his attentions. He was moving up in every way* »⁴⁵¹. Egalement, représentante de femmes plus basses sur l'échelle sociale, la secrétaire de Lavery, frappée par un homme lors de leurs ébats, ne recherche plus que l'animalité et la performance lors de l'acte : « *That's when she first saw the incredible power of the animal during those few moments. She had never been so turned on in her life, and as she nursed a swollen jaw and bruised throat she knew that from then on she needed the power of the animal, needed to hold that power in her hands, needed to watch the animal revert to savagery. Only then could she become part of that savage power herself. Afterward she chose her men carefully. She would sleep with a man more than once only if his penis was big enough for both her cupped hands and he was animalistic in bed. She had no use for passive men or those who came quietly* »⁴⁵². Un élitisme discriminatoire, une recherche de la proie à consommer rapidement sans considération pour le sentiment amoureux, dont un barman, défini comme 'sage et averti' par Stevens, constate l'absurdité : « *she could always tell the size of a man's cock by his fingers. God knows, she had seen some in her years. But not enough, not goddam near enough, she told herself bitterly (...) the bartender, wise and*

⁴⁵¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 194, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 287 : « vers minuit, Jonathan Stoner était suffisamment détendu pour raconter à sa maîtresse le tabac qu'il avait fait à Kansas City. Malgré tout le plaisir qu'il prenait à fanfaronner devant elle, il occulta de son récit un détail pourtant intéressant. Car pendant son séjour, il avait rencontré quelques courtisanes, des femmes à la fois belles et intelligentes qui n'avaient de goût, apparemment, que pour les hommes jouissant d'un immense pouvoir politique. Pour Stoner, c'était là une nouvelle race de femmes, et elles l'excitaient. Il s'imaginait déjà le jour où sa maîtresse ne l'intéresserait plus. Son ascension était totale ».

⁴⁵² Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 162, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 239 : « ce fut ce jour-là qu'elle découvrit l'incroyable puissance de l'animal qui se manifestait dans ces moments-là. Elle n'avait jamais été aussi excitée de sa vie, et, tout en soignant sa mâchoire gonflée et sa gorge endolorie, elle comprit qu'elle avait besoin de cette puissance animale, de la tenir entre ses mains, de voir la bête retourner à l'état sauvage. Il n'y avait que de cette manière qu'elle pouvait atteindre, à son tour, la puissance animale. Après cela, elle avait choisi ses hommes avec discernement. Elle acceptait de coucher plusieurs fois avec l'un d'eux uniquement si son sexe était assez gros pour tenir dans ses deux mains et s'il déployait une énergie animale au lit. Elle n'avait pas de temps à perdre avec les passifs qui jouissaient en silence ».

weathered, turned the volume down a bit; nut talk was bad for business. He looked his costumers over; the only maniac at the moment was the dumb old blonde trying to pick up that nice-looking young guy. He shook his head sadly. They'll never learn, he said silently for the millionth time in his bartending life »⁴⁵³.

Ellroy pour sa part aborde les limites d'une représentation du sexe transformée en sous-culture populaire tournant à vide, il dénonce les méfaits de la libération sexuelle du mouvement hippie à travers Jill et les hommes qu'elle côtoie, de Manson à Steve, qui profitent d'elle et la manipulent pour satisfaire leurs propres désirs : « y'a quelque chose que Stevie me tarabuste de faire depuis un bon moment, et je suis juste assez bourrée pour le faire »⁴⁵⁴ avoue-t-elle à Plunkett ; et fait d'Hollywood, lieu emblématique de l'Amérique moderne, une simple villa de la pornographie, « mon séjour à 'Porno Villa' fut un diplôme de doctorat en intrigues où se mêlaient culpabilité sexuelle et mépris de soi : les hommes qui achetaient des livres de 'barbu', des livres de 'baise et suce', étaient des exemples pitoyablement négatifs de la force à gagner par une totale abstinence »⁴⁵⁵. Un constat qui fait écho au lien intrinsèque entre l'augmentation de la culture pornographique et celle de la violence qui saisit les Etats-Unis à cette époque : « Straus et Baron ont montré que les Etats américains qui ont le plus grand nombre de lecteurs de magazines pornographiques (Playboy et Hustler) sont également les Etats qui ont le taux le plus élevé de viols. On notera que la recrudescence des tueurs en série date des années 1950-1960, période qui coïncide avec l'explosion médiatique – aujourd'hui Internet – avec son lot de films et de sites pornographiques »⁴⁵⁶. En ce qui concerne la Corée du Sud, le sexe comme moyen de cohésion sociale échoue selon Bong Joon-ho, soit il laisse indifférent, par exemple avec Doo-man qui, faisant l'amour à sa femme, se rend compte au bout de quelques secondes qu'il ne la pénètre pas et qu'elle simule, mettant fin à l'ébat avec lassitude ; soit il crée une frustration se transformant en violence, avec Cho Yong-koo questionnant sans cesse la sexualité des étudiantes qui le frustre, se défoulant dès lors sur elles au cours des manifestations ou dans le bar du village.

⁴⁵³ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 103-104, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 153 : « elle pouvait toujours deviner la longueur de la queue d'un homme d'après ses doigts. Dieu sait qu'elle en avait vu quelques-unes, à sa grande époque. Mais pas assez, vraiment pas assez, regrettait-elle (...) Le barman, homme sage et averti, baissa le son ; les fous n'étaient jamais bons pour les affaires. Il fit le tour des clients : la seule folle dans le bar était cette vieille blonde idiote qui essayait désespérément de lever ce beau jeune homme. Il secoua la tête d'un air triste. 'Décidemment, elles ne comprendront jamais', se dit-il pour la millième fois de sa vie passée derrière le comptoir ».

⁴⁵⁴ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 127.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 28

Au sexe comme performance répond l'ego et son pouvoir d'autofiction et de jouissance individuelle, fortement critiqué chez Ellroy lorsqu'il parle des salles de musculation, « boîtes de drague où hommes et femmes travaillaient de conserve sur des équipement Nautilus »⁴⁵⁷, devenues nouveaux temples du Moi et du jeu social, « tous ces gens, pour l'essentiel, voulaient paraître bien afin de pouvoir baiser des partenaires de la classe supérieure »⁴⁵⁸, un culte du corps allant de pair avec la promotion de la famille, dont il faut afficher la réussite et vanter la supériorité sur celle des autres : « la famille c'était le but de toutes vos aspirations, de votre travail, de vos larmes et de vos sacrifices. La famille, c'est ce qui vous faisait rentrer chez vous. La famille, c'est ce qui était vôtre, pendant qu'une raclure, la lie de la terre, errait à travers le pays, dévorée de cauchemars, tuant les gens, et pleurant parce qu'un idiot, reflet miroir de son visage, lui avait proposé une pipe pour un dollar »⁴⁵⁹. Le « familiarisme » américain essuie dans ce roman une critique radicale, il est vu comme une source de frustration pour ceux qui n'ont pas eu d'enfance heureuse, et reste pour Plunkett un horizon sans cesse envié mais trop poreux et faux pour se consolider véritablement comme valeur refuge. Ellroy n'y voit qu'un code social égotiste prisé des classes aisées et des médias, qui dictent à travers leur imagerie la manière dont il faut afficher sa réussite sociale et économique : « les hommes étaient la jeunesse personnifiée, dans toute la splendeur de leur forme physique, l'un du genre WASP, l'autre type italien. Les jeunes femmes étaient brunes et rousses, droit sorties des publicités de Ralph Lauren que j'avais vues au cours de mes accès de lecture »⁴⁶⁰. Une jouissance narcissique que Stevens souligne avec le sénateur Stoner, l'inspecteur Oates, ou encore le professeur de faculté Amos Finch, montrant qu'elle touche toutes les couches professionnelles sans distinction : « *he was undoubtedly the first to see Mungo as a collectible (...) The longer his collectible remained free the more celebrated he would become. And the more valuable, both in terms of the artifacts of his existence and the need for a definitive study of that life. Assuming he would continue his kills, of course.* »⁴⁶¹ Une obsession de soi que Kim Jee-woon représente particulièrement avec Soo-hyun, qui exclut de son combat la belle-famille de sa femme et empêche par la même occasion son deuil, il est ainsi filmé lors de l'enterrement comme séparé de sa communauté, tous pleurant la victime tandis que lui s'écarte du groupe et s'en va

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 261

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 260

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 238

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 304

⁴⁶¹ Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.* p. 268, *Au-delà du mal*, *op. cit.* p. 397 : « il fut indéniablement le premier à voir en Mungo un thème de collection (...) Plus son objet de collection courrait librement, plus il deviendrait célèbre, et plus il aurait de la valeur, du point de vue de ses objets personnels, mais aussi par rapport au besoin qu'une étude définitive soit écrite à son sujet. A condition, bien sûr, qu'il continue de tuer. »

pour accomplir sa vengeance. Un même comportement que l'on décèle chez Tae-yoon, s'isolant du groupe pour découvrir seul l'identité du tueur, son équipe restant quant à elle obnubilée par la célébrité, trafiquant les preuves et faisant condamner à tort Baek Kwang-ho pour ensuite se faire prendre en photo par le journal du village lors d'un long plan séquence soulignant toute la dérive de leur besoin de reconnaissance. A travers ce désir commun d'imposer leur singularité aux dépens des autres, d'échapper à leur condition, à leur nature propre, à leurs déterminations, nos personnages dans leur amour pour eux-mêmes et la jouissance qu'ils en retirent font fi du bien ou du mal : « nous sommes en puissance de faire, écrit Louis Millet, d'agir bien ou mal ; c'est-à-dire que nous avons le choix entre : être vraiment libres – ou être dominés par des contraintes. Chacun a le choix entre se déterminer ou être déterminé »⁴⁶². Une volonté de ne plus être déterminé qui serait l'allégorie de la politique des Etats eux-mêmes, posant alors la question des différences entre rationalité coréenne et américaine, notamment chez les réalisateurs sud-coréens, Doo-man, voilé derrière quelques insultes, expliquant à Tae-yoon pourquoi la Corée du Sud ne doit pas imiter les Etats-Unis et garder ses traditions pour espérer se transcender : « Aux États-Unis, ils ont un truc qui s'appelle le FBI. Tu sais comment ils mènent leurs enquêtes ? Ils se creusent toujours les méninges. Ils analysent tout. Tu sais pourquoi ? Parce que leur pays est foutrement grand, bordel ! S'ils n'utilisent pas leur cervelle, ils peuvent pas couvrir le pays. C'est pour ça que les mecs du FBI analysent des trucs et des machins. Par contre, en République de Corée, on peut couvrir tout le pays à pied. Tu sais pourquoi ? Le territoire est aussi petit que ta bite. D'où vient le proverbe : 'les inspecteurs coréens font leurs enquêtes à pied'. Tu dois connaître ce vieux proverbe, connard. Si tu veux te fatiguer les méninges, va aux Etats-Unis ». Les Etats-Unis, montrés ainsi comme un modèle qui s'imposerait de lui-même et laisserait de côté les traditions de chaque pays, sont retranscrits par nos deux écrivains comme un Etat dont la confiance en ses capacités relèverait plus de sa puissance économique que de ses avancées sociétales.

Shane Stevens déconstruit ce principe en montrant son pays au bord de la crise à cause des actes d'un seul homme, « *the greatest and most elusive individual mass murderer in America criminal history* »⁴⁶³, une fragilité née d'un goût pour la démesure qu'il allégorise à travers le cas de la ville de Phoenix, dépendante de l'eau qu'elle n'a que trop aménagé sans

⁴⁶² Louis Millet, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁶³ Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.* p. 510, *Au-delà du mal*, *op. cit.* p. 757 : « plus grand et plus insaisissable tueur en série solitaire de l'histoire criminelle américaine ».

soucis des conséquences, « *if they ever let the water go, this damn town'd die overnight* »⁴⁶⁴. Une critique concentrée dans le personnage de Bobby chez Ellroy, enfant malade mentalement qui vend son corps contre de l'argent et brandit la monnaie américaine comme étendard patriotique : « l'obscénité ronde de sa grande bouche en O pendant qu'il agitait comme un drapeau un billet d'un dollar devant ma poitrine. »⁴⁶⁵

Cette remise en question complète des moyens de jouissance personnelle, d'épanouissement de soi comme d'hégémonie nationale trouve dans le tueur un catalyseur pour les réponses qu'elle demande. Le sexe, le Moi, la nation, autant de voies vers la transcendance qui n'aboutissent plus et fonctionnent en circuit fermé ; la dernière des jouissances, l'artistique, devenant à travers le tueur une possibilité toujours ouverte, dont il s'agit d'accepter la neutralité. Le tueur, en effet, va poser la question de la beauté en même temps que sa question morale. Le Mal et le dam qui l'entourent soulignant paradoxalement l'éternelle adaptabilité du Beau : « 'Je suis convaincu, écrit le philosophe irlandais Edmund Burke, que les malheurs et les douleurs d'autrui nous procurent du délice, et qu'il n'est pas de faible intensité.' A ses yeux, la terreur est le principe directeur du sublime (*The ruling principle of the sublime*) : 'Tout ce qui est propre à susciter les idées de douleur et de danger, tout ce qui agit de façon analogue à la terreur, est source de sublime capable de produire les plus fortes émotions que l'esprit puisse ressentir' »⁴⁶⁶. Ce Beau pourra tant être esthétique dans sa description, que créateur d'un sentiment d'admiration profond devant un changement moral ou intellectuel inattendu.

Dans le premier cas, appelant une beauté esthétique, *Un tueur sur la route* place Plunkett dans l'un des rares instants de plénitude qu'il rencontrera au cours de son parcours. En opposition au culte du corps et son narcissisme, Plunkett décrit qu'il se muscle en travaillant le bois sans calcul et ni crainte du jugement d'autrui. La nature lui offre des visions d'une beauté simple, il y trouve la douceur, la sérénité, une nature qui aspire les coups de sa hache sans saigner, qui canalise sa force et ne le renvoie plus à ses propres démons : « il me serra la main et me laissa seul avec la nature. Et la nature, malgré le fait que je conspirai contre elle, m'offrit quatre mois ininterrompus de beauté enivrante et de travail béni, pendant lesquels je ne pensais pas. Je tranchai et taillai de mes haches et de ma faux, d'avril jusqu'à

⁴⁶⁴ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 186, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 275-276 : « si on évacue l'eau, c'est toute la ville qui crève du jour au lendemain ».

⁴⁶⁵ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 236.

⁴⁶⁶ Bernard Oudin, op. cit., p. 12.

fin août, huit heures par jour, sept jours par semaine, oublieux des vagues de chaleur et de la pluie torrentielle. Des ondes de choc me traversaient le corps pendant que je travaillais, et je me sentais devenir de plus en plus fort, sans jamais me soucier de développer ma musculature qui attirerait l'attention comme je l'avais fait en prison, parce que les senteurs de foin et de bois éventré me protégeaient, les pins m'enveloppaient, et lorsque je taillais de ma hache, les yeux fermés, je voyais de jolies couleurs, des teintes qui devenaient plus sombres au fur et à mesure que mes coups se faisaient plus forts, mais qui restaient néanmoins dans mon esprit tendres et douces. J'étais complètement épuisé à la fin de chaque journée, mais les couleurs persistaient à la périphérie de ma vision, sur le trajet jusqu'à la maison »⁴⁶⁷. Sans pardonner à son héros le mal qu'il a fait auparavant, Ellroy lui permet de côtoyer le repos et la candeur d'une vie bucolique, dont les stimuli sensoriels trouvent dans l'esprit du tueur un lieu fécond pour s'y développer en de puissants jeux de synesthésie, une sensibilité à la nature qui le rapproche des poètes transcendentalistes (particulièrement Thoreau) le temps de quatre mois. Dans *I saw the Devil*, Kim Jee-woon dissémine derrière une vision nihiliste plusieurs instants esthétiques du même acabit, « c'est sobre, extrême, bourré de paradoxes, mais c'est d'une beauté nihiliste tout simplement inouïe »⁴⁶⁸ explique le critique Nicolas Gili. Cette poésie vénéneuse affleure tout au long du film sur le visage du héros, par les lumières orangées traçant des points de clarté dans une nuit filmée entre obscurité nocturne et projecteurs bleus placés stratégiquement. Cette esthétique se concrétisant dans la dernière séquence du film dans laquelle Soo-hyun, co-responsable de la mort de sa belle-sœur, auteur d'un crime hors-la-loi sur Kyung-chul et mêlant la famille du tueur à leur affrontement en faisant des victimes collatérales, bénéficie toutefois d'une dernière scène qui esthétiquement suscite la compassion sur son sort. Le réalisateur filme une route déserte et bleutée, le ciel commence à s'illuminer des premières lueurs matinales, les lampadaires, placés avec un souci géométrique tracent des halos de lumière sur la surface plane et lisse du goudron créant des motifs identiques à une mise en scène théâtrale. Un projecteur sur la gauche du cadre renvoie dans le ciel une lumière orangée, et Soo-hyun, habillé de noir, filmé avec attention, fond en larmes à mesure que la caméra s'éloigne de lui et le laisse dans ce cadre aéré, d'une noirceur tendant vers le clair, qui le surplombe et le protège à la fois. Une beauté qui, entre consolation et isolement, termine le film sur l'ouverture du cadre et la contemplation d'une nuit qui n'est désormais plus menaçante.

⁴⁶⁷ Ellroy, *Un tueur sur la route*, op. cit., p. 125

⁴⁶⁸ Nicolas Gili, « J'ai rencontré le Diable (Kim Ji-woon, 2010) », in *screenmania.fr*, <https://www.screenmania.fr/film-critique/critique-j-ai-rencontre-le-diable-i-saw-the-devil-2010/> (Page consultée le 18 août 2017)



Soo-hyun à la toute fin du film

Le beau pourra également être moral, comme Bong Joon-ho tente de le travailler lors de la scène du tunnel. La décision de Doo-man de garder foi en l'innocence du tueur alors que tout l'accule, et par ailleurs, la manière dont ce dernier accepte son sort et semble frappé par la mansuétude de l'inspecteur, place en conclusion de l'enquête un moment d'humanité. Alors que Tae-yoon lui tire dessus par la suite, le réalisateur filme son tueur allongé par terre, que l'on croit un instant mort, pour le montrer se relever lentement, et s'en aller en marchant après un dernier regard vers ses opposants, lui octroyant à son tour par la mise en scène un droit à la vie. Un même fond d'humanité que Stevens placera en Bishop en faisant ressortir sa sensibilité enfantine. Par exemple, à la vue d'une comédie sur un camp de prisonniers, le tueur ne rigole pas et ne comprend pas comment on pourrait rire d'un tel supplice : « *Bishop soon fell asleep in the middle of a war comedy about prison camps. He didn't understand how anybody could laugh at being locked up. He had been locked up all his life. It wasn't anything for laughter. No one laughed at being locked up. No one he ever knew laughed at it. No one he ever heard of either. Unless they were crazy.* »⁴⁶⁹ La liberté comme droit inaliénable à laquelle il ajoute une sensibilité accrue pour le sort des enfants, qui devraient selon lui ne jamais être mêlés aux violences de la société. Ainsi, alors qu'il s'attache les services d'une prostituée, il remarque que celle-ci a un enfant de cinq ans qu'elle délaisse pour s'occuper de

⁴⁶⁹ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 489, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 726 : « Bishop s'endormit rapidement devant une comédie sur les camps de prisonniers. Il ne comprenait décidément pas comment on pouvait rire de gens qui se retrouvaient enfermés. Lui-même avait passé sa vie enfermé et ça n'avait rien de drôle. Personne ne riait de l'enfermement. Il n'avait jamais vu, jamais entendu quelqu'un rire de l'enfermement. Il fallait être fou pour en rire ».

ses clients, l'indignation le prend immédiatement : « *Bishop's eyes shrank to pinpoints as he was led into another room. He was furious. A woman who left her boy alone while she went out looking for men! Who kept the boy with her while she took strange men into her bed! He could hardly believe that anyone would be so vicious, so inhuman* »⁴⁷⁰. Une indignation qui le rapproche de Dostoïevski refusant dans son roman *Les frères Karamazov* le principe de théodicée et du péché adamique à cause du mal fait aux enfants, il y développe une pensée contestataire que Claire Crignon résume ainsi : « si les adultes sont coupables et ne méritent aucune pitié parce qu'ils ont mangé du fruit défendu, les enfants, eux, ne peuvent porter le poids de cette faute. Le mythe adamique peut peut-être expliquer la chute de l'humanité, le mal originel, mais pas la souffrance actuelle d'un innocent (...) L'idée même de résurrection et de pardon universel ne constitue pas une solution acceptable : l'harmonie du royaume de Dieu, les châtiments et l'enfer promis aux bourreaux ainsi que le paradis et le bonheur réservé aux innocents ne pourront jamais compenser les larmes d'un enfant ; c'est ici le fait même de la souffrance qui rend caduque toute idée de compensation. »⁴⁷¹ Chez Bishop, cette vision le consolide dans sa haine des femmes, plus encore, dans celle d'un monde injuste qu'il s'agit de détruire, et s'il est décrit comme capable de s'émouvoir et de se montrer sensible au sort de certaines personnes, son statut de tueur en série pose la question du ressenti du lecteur, de son droit ou non à l'empathie pour ce dernier. Une problématique à laquelle répond Stéphane Bourgoïn en parlant de sa propre expérience des tueurs en série : « Je dois avouer qu'il m'est arrivé de pleurer deux fois. Quand deux tueurs m'ont raconté leur enfance. Les deux avaient eu une enfance terrible. Abusés et maltraités de manière abominable. J'ai eu pitié de l'enfant qui a subi ces horreurs, mais je n'ai aucune pitié pour l'adulte qu'il est devenu par la suite. »⁴⁷²

Cette dureté morale qu'il préconise, c'est peut-être ce qui fait du tueur en série un possible symbole du monde moderne. En effet, mettant à rude épreuve les valeurs humanistes et chrétiennes du pardon, de la vertu, de la foi en la justice, le tueur interroge notre absence de pitié, notre recours à la force, face au Mal endémique (physique et spirituel) qu'il incarne. Il appelle le chemin inverse du pardon, celui de sa suppression. Associé à l'idée d'une dégénérescence, Stevens constate que le tueur convoque chez l'Homme un réflexe violent de sauvegarde, qui lui enlève un pan de ses acquis moraux par ailleurs : « *what the authorities*

⁴⁷⁰ Stevens, *By Reason of Insanity*, op. cit. p. 201, *Au-delà du mal*, op. cit. p. 299 : « les yeux de Bishop se plissèrent au moment où la fille l'emmena dans une autre pièce. Il était excédé. Cette femme laissait donc son enfant tout seul pendant qu'elle allait tapiner dehors ! Elle le laissait là pendant qu'elle couchait avec des hommes bizarres ! Il n'arrivait pas à croire qu'on puisse se montrer aussi vil, aussi inhumain. »

⁴⁷¹ Claire Crignon, *Le Mal*, Paris, Flammarion, GF Corpus Philosophie, 2013, p. 115-116.

⁴⁷² William Thorp, « Esprits criminels », in *society-magazine.fr*, <http://www.society-magazine.fr/stephane-bourgoin-je-suis-le-seul-au-monde-qui-ait-rencontre-autant-de-serial-killers/> (Page consultée le 11 mars 2017).

didn't seem to understand was that his present course of action was self-destructive as well. Degeneration was taking place and he would wind down. It was only a question of time. No one was totally alienated from his own species, no matter how bizarre the conduct. That unconscious thread of species survival that ran through all humans was Bishop's Achilles' heel »⁴⁷³.

Le tueur demande à la modernité un acte de sincérité quant à ses contradictions, que ce soit dans les œuvres littéraires ou cinématographiques. A partir du Mal, du dam, de la perte de la transcendance, mais également du Beau et de l'esthétisme, une vision nihiliste traverse nos œuvres et nivelle les grands tropismes de nos sociétés modernes. L'amélioration des conditions de vie promise par l'économie libérale, l'idée d'un monde aux nations désormais unies, l'espoir en une morale qui dépasserait les Hommes pour s'appliquer à l'ensemble du vivant dans une logique antispéciste, la foi en la liberté d'être soi et d'entreprendre, la demande d'un art éthique ; des orientations optimistes et émancipatrices que nos auteurs se chargent de noircir. Le libéralisme n'y est montré que comme créateur d'inégalités sociales et tenu par une élite (entrepreneuriale ou politique) qui fait miroiter au peuple qu'il a toutes les chances de réussir pendant qu'ils continuent d'asseoir leur monopole (comme le démontre le *Loup de Wall Street* de Martin Scorsese, 2013). Un monde ouvert et censé être solidaire qui se délie face au tueur en série et lui offre une liberté de mouvement idéale. Une Humanité porteuse de valeurs morales finalement toutes relatives, toujours dépendantes du contexte dans lequel elles doivent être convoquées (comme en témoigne le revirement éthique de Tae-yoon ou la morale très personnelle de Kenton). Enfin, un culte de la liberté qu'Ellroy, à travers sa représentation du mouvement hippie, ou Kim Jee-woon avec son agent secret et son tueur outrepassant les limites du légal, décantent non sans un certain cynisme. Quant à l'idée d'un art éthique, nos quatre auteurs partagent une vision du Beau qui semble capable de naître dans un contexte négatif et amoral. Un nihilisme commun, né de l'eschatologie américaine et du roman noir qu'elle a vu naître, et dont le cinéma coréen a repris le mytheme⁴⁷⁴. Le tueur en série ainsi n'y joue pas tant le rôle d'un prêtre du Mal mais d'un croyant dégénéré, indéfectible, en quête de sensations et de signes ébranlant les codes sociétaux. Ses opposants

⁴⁷³ Stevens, *By Reason of Insanity*, *op. cit.* p. 456, *Au-delà du mal*, *op. cit.* p. 676-677 : « ce que les autorités n'avaient pas l'air de comprendre, c'était que sa course folle revenait précisément à une autodestruction. Le processus de dégénérescence était déjà à l'œuvre, et bientôt Bishop s'éteindrait tout seul. Ce n'était qu'une question de temps. Personne ne pouvait s'aliéner totalement de sa propre espèce, quelque bizarre que soit son comportement. Cet instinct de survie inconscient qui caractérisait l'espèce humaine constituait précisément le talon d'Achille de Bishop. »

⁴⁷⁴ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *op. cit.*, p. 127 : « Ainsi, la lecture que Visconti opère sur le texte de Mann va dans le sens d'une accentuation de la mise en forme mythique. A partir du 'mytheme' du rajeunissement présent dans le texte support, le cinéaste reconstruit le motif de l'insatisfaction et de la tentation. »

doivent alors consolider un dogme qui s'oppose à la religion chrétienne et aux tropismes modernes, un dogme fait de contradictions et reniant tout fondement dans l'être humain.

De cette observation, nous pouvons placer nos oeuvres sous le signe d'un nihilisme créateur, dont la pensée du philosophe italien Gianni Vattimo, opérant une apologie du nihilisme, précise les enjeux en s'inspirant des travaux de Heidegger et Nietzsche : « Des deux philosophes, il retient par ailleurs les critiques de la métaphysique et constate, pour s'en réjouir tout autant, 'la mort de Dieu', la déliquescence des valeurs, l'histoire de l'être et de sa dissolution. La modernité, enfin dépouillée de l'illusion métaphysique, doit faire le pari du nihilisme actif, c'est-à-dire d'une attitude qui 'serait la force de vivre dans un monde où il n'y a plus de fondements, ni sur le plan métaphysique, ni sur le plan des autorités politiques [...]. Le problème du nihilisme est d'instaurer une attitude philosophique capable de développer une forme de rationalité non fondationnelle', précise-t-il pour *Le Magazine littéraire* (n°279, consacré au nihilisme) »⁴⁷⁵. Une pensée qui demande de sauter dans l'abîme en se défaisant de l'être et de son fondement : « On ne se réapproprie le sens de l'histoire qu'en acceptant le fait qu'elle ne possède pas un sens massif ou un caractère métaphysique et théologique péremptoire. Le nihilisme accompli de Nietzsche possède encore la signification fondamentale que voici : ce qui nous sollicite dans le monde de la modernité avancée est un appel à la *prise de congé*. Cet appel résonne chez Heidegger, que l'on identifie trop souvent et de façon trop sommaire à un penseur du retour de l'être : c'est pourtant lui qui parle de la nécessité de 'laisser tomber l'être comme fondement', pour 'sauter' dans son 'abîme' »⁴⁷⁶. Ainsi, si « toute dictature est un mal, y compris celle de la vertu »⁴⁷⁷, le tueur appelle, face à la dictature du Mal qu'il induit, une adaptabilité de l'être pour rebâtir une vertu. Dans nos quatre oeuvres, nos auteurs semblent partager une philosophie de l'existence ; un dépassement est sollicité, celui de renoncer à une ontologie préétablie de l'Etre et d'adhérer à un nihilisme moderne. Le tueur, pourvoyeur de victimes, fait cependant émerger l'*identité*. Cette dernière, niée dans les transcendances modernes, renvoyée à ses contradictions éthiques, accouche pourtant sur une persistance morale.

⁴⁷⁵ Vladimir Biaggi, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 204-205

⁴⁷⁷ Claude Rommeru, *op. cit.*, p. 77.

CONCLUSION

Afin de conclure cette étude, il nous faut revenir à notre point de départ et à sa problématique : ces quatre œuvres de pays différents, d'expressions artistiques différentes, d'époques différentes, communiquent-elles entre elles à l'aune du roman noir ?

Nous avons pu constater nombre de similitudes autour de ces différences essentielles. Que nos œuvres soient issues de Corée du Sud ou des Etats-Unis n'a pas endigué les références et l'esthétique propres au roman noir, plus encore, se plaçant tant en pasticheurs qu'en innovateurs, les réalisateurs sud-coréens ont su retranscrire l'essence du genre. Premièrement, parce que leur art, le cinéma, était déjà ancré dans nos deux livres et montrait sa compatibilité. Ellroy à travers son style d'écriture, que ce soit dans la forme ou dans le fond (sa prose vive, alliée au « cinéma intérieur » de son tueur), et Stevens, dont on retrouve une même attention portée aux descriptions sanglantes que dans les séquences gores et techniques de Kim Jee-woon. Les cinéastes coréens ont su intégrer à leur tour les thèmes littéraires du roman noir ; des secondes lectures métaphysiques aux relations complexes entre enquêteurs et réalité sociale, tout en maintenant une narration et un scénario à rebondissements propre au genre (à l'aide de scènes d'affrontements dans *I saw the Devil* et de courses-poursuites dans *Memories of murder*).

Une pratique que le cinéma sud-coréen continue de perpétrer. Par exemple, le réalisateur Na Hong-jin, que nous avons présenté en première partie comme l'un des acteurs de la nouvelle vague de cinéma de genre coréen, a dépassé les limites que s'étaient imposées Kim Jee-woon et Bong Joon-ho, en réalisant son troisième film noir, *The Strangers* en 2016 (faisant suite à ses deux premiers, *The Chaser*, 2008, et *The Murderer*, 2011). Le réalisateur perpétue le pastiche du cinéma de genre américain, avec une scène d'affrontement contre des zombies digne des séries B d'horreur étasuniennes. Il enrichit son film d'une lecture parallèle, les « étrangers » sont les résidents japonais vivant sur le sol coréen et régulièrement mis à l'écart. Et intègre à son tour une scène de chamanisme, à travers le personnage d'Il-gwang, pour conclure son film par une représentation « concrète » du Diable, que nos deux réalisateurs avaient refusé de faire.



Le Diable dans *The Strangers*

Néanmoins, que nos quatre œuvres communiquent entre elles ne signifie pas pour autant qu'elles se renvoient les mêmes signes. Communiquer est aussi compléter et renchérir sur le discours de l'autre. De ce point de vue-là, le tueur en série leur permet d'échanger sur des thèmes similaires, au moyen de dialogues certes différents mais qui ne se contredisent jamais.

Ainsi, le tueur chez les réalisateurs sud-coréens reste peu fouillé psychologiquement. Si l'un est fétichiste et l'autre sanguinaire, c'est dans leur façon de faire et leur traque qu'ils sont étudiés. Les deux écrivains vont s'attarder sur une analyse dès lors plus documentaire. Chez Ellroy comme chez Stevens, le tueur est observé depuis l'enfance jusque dans son fonctionnement psychologique et ses agissements. Deux points de vue particuliers qui produisent une pluralité narrative sans en délaissier les approfondissements. Par exemple, Ellroy fait du récit introspectif l'égal d'une enquête, Plunkett, en ressassant son passé au fil de l'histoire, élucide sa propre énigme sous les yeux du lecteur. Stevens dans son livre est à la frontière du roman chorale, il en accentue la portée en revenant sans cesse sur le tueur et les réactions, les stratégies, les engrenages qu'il suscite chez ses opposants. Parfois il s'attarde sur l'un d'eux, comme par exemple le sénateur Stoner et ses malversations, et multiplie les

intrigues pour dresser le tableau d'une société complexe. Bong-Joon-ho lui, signe un film d'enquête pur et en profite pour réfléchir sur le concept même de dévoilement à travers la question de la prescience. Kim Jee-woon, s'il produit un thriller vengeur qui laisse une grande place à l'action, travaille les conséquences de l'affrontement entre deux hommes prêts à tout, décrivant un transfert perpétuel entre leurs deux psychologies.

Actualisant sans cesse les questions que soulève le tueur en série, nos auteurs dépassent alors le cadre du récit. A commencer par l'approche purement technique et factuelle de leur sujet. Nos œuvres, qui abordent un thème particulièrement tragique, convoquent une synergie entre artistes et spécialistes du crime pour obtenir un rendu hétérogène. Les écrivains américains intègrent par exemple les avancées psychanalytiques dans l'analyse de leurs meurtriers. Chez Ellroy, ils correspondent chacun à un type précis défini par des experts. Ross correspond au tueur « organisé »⁴⁷⁸ et missionnaire : « *le tueur en série missionnaire (mission serial killer)* qui est plutôt un psychopathe organisé se faisant un devoir de supprimer une certaine catégorie de personnes en toute conscience (prostituées, catholiques, juifs, jeunes noirs, etc.) – ses voisins sont typiquement étonnés de son arrestation en déclarant : 'C'était un si gentil garçon'. »⁴⁷⁹ Plunkett, au tueur « désorganisé »⁴⁸⁰ et hédonistique : « *le tueur en série hédonistique (hedonistic serial killer)* qui est intelligent, mobile, et qui a fait une connexion vitale entre violence personnelle et gratification sexuelle, cette dernière étant à son plus haut niveau en accomplissant des crimes en pleine conscience. »⁴⁸¹ Chez Stevens, Amos Finch, professeur universitaire, et Kenton, journaliste documenté, opèrent à leur tour des commentaires approfondis sur le cas de Bishop.

C'est également une collaboration entre auteur et policier qui se met en place. *Killer on the road* reste avant tout une commande faite à destination de la police pour apprendre aux futurs agents les rudiments du fonctionnement d'un *serial killer*. Bong Joon-ho a confié avoir étudié l'affaire Hwasung durant de nombreuses années et travaillé en collaboration avec l'enquêteur principal : « Même si ça prenait du temps au début, je devais être sûr de mon opinion sur l'affaire, je devais faire des recherches, alors...cela m'a presque pris 6 à 7 ans. Le scripte, Shim Sung-bo, avec qui j'ai travaillé, a collaboré au scénario. Avec lui, on est allé partout analyser des documents, voir des gens », « comme je voulais aller au plus profond de la vraie l'affaire, j'ai effectué de longues recherches. L'inspecteur qui enquêtait sur l'affaire et le journaliste M.

⁴⁷⁸ Laurent Monter, *op. cit.*, p. 69, renvoyant aux travaux du FBI, « Crime scene and profile characteristics of organized and disorganized murderers, FBI LA Enforcement, 54, 1985, p. 18-25 ».

⁴⁷⁹ Laurent Monter, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁸⁰ Laurent Monter, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁸¹ Laurent Monter, *op. cit.*, p. 68.

Park, qui avait travaillé sur l'affaire m'ont été d'une grande aide. »⁴⁸² Enfin, c'est une alliance entre cinéma et jeu d'acteur qui a pris place chez Kim Jee-woon. Ce dernier a souhaité que ses deux personnages soient incarnés par ceux qu'ils considèrent comme les meilleurs acteurs actuels en Corée du Sud (un constat partagé par la critique filmique) : Choi Min-sik, rôle principale de *Old Boy* (2003, Park Chan-wook), Grand prix du jury à Cannes, et Lee Byung-Hun, primé en tant que meilleur acteur par la *Korean Association of Film Critics Award* pour *A bittersweet life* (Kim Jee-woon, 2005) et par les *Grand Bell Awards* (équivalent des Césars en Corée du Sud) pour *Masquerade* (Choo Chang-min, 2012). Selon lui, pour retranscrire la vraie nature d'un tel affrontement, et notamment de deux psychologies proches du tueur en série, il lui fallait des interprètes à part entière : « j'avais envie en tant que réalisateur et en tant que fan de voir la rencontre, la collision, entre cette folie délirante et cette folie glaciale incarnées par l'un et l'autre »⁴⁸³.

Une même recherche technique qui leur permet d'aborder par la suite des interrogations plus métaphysiques. Ainsi, philosophiquement, la question de la peine de mort divisent dans nos oeuvres. Une mise à mort assumée chez Soo-hyun, un meurtre de pitié pour Kenton, et la foi dans la présomption d'innocence chez les inspecteurs Doo-man et Tae-yoon. Spirituellement, les développements varient encore. Là où Ellroy et Kim Jee-woon travaillent le rapport au christiannisme et à sa symbolique pour finalement tout corrompre, Bong Joon-ho et Stevens ajoutent des croyances populaires telles que le chamanisme et la magie dans le parcours de leurs enquêteurs. *In fine*, dans l'ensemble de ces divergences et de ces rapprochements, une pensée du « noir », proche du nihilisme, semble unir nos quatre auteurs.

Dans leur vision d'un tueur sans rédemption, dans leur approche spirituelle signalant qu'un vide s'est creusé désormais entre Dieu et les personnages, ils dressent un constat nihiliste, jusque dans leur diégèse. Une volonté partagée de faire transvaser cette philosophie dans le registre artistique en réponse à la modernité. Derrière la chronique nationale et la critique sociétale, ils prennent alors à partie le tueur en série. Celui qui exécute ses victimes froidement, est à son tour sacrifié dans la démonstration cruelle que font nos auteurs pour réfléchir sur les fondements moraux de notre époque. Si le tueur en série prône l'individualité, la violence et la rudesse de nos œuvres tendent paradoxalement, entre synergie des collaborateurs extérieurs et relais de convictions communes, vers la collectivité. Des auteurs non pas libérés de la sombre réalité qu'incarne le tueur en série, mais liés dans une nation du

⁴⁸² « Memories of Murder – Edition collector », *op. cit.*

⁴⁸³ Bruno Paul, *op. cit.*

« noir », avec un même langage et des mêmes frontières, qui n'obscurcissent jamais les tons différents qui s'y entremêlent. Un constat qu'ils semblent faire, entre amertume et plaisir de la cohabitation que fournit et leur fournira, le roman noir.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE REFERENCE

STEVENS, Shane, *Au-delà du mal*, trad. par C. Baude, Paris, Sonatine, 2009, 500 pages.

STEVENS, Shane, *By Reason of Insanity*, Chicago Review Press, coll. Rediscovered Classics, 2007, 512 pages.

ELLROY, James, *Un tueur sur la route*, trad. par F. Michalski, Paris, Rivages, coll. Rivages/Noir, 1991, 352 pages.

ELLROY, James, *Silent Terror*, New York, Avon, coll. Mystery, 1999, 288 pages.

KIM, Jee-woon, *J'ai rencontré le Diable*, 2011.

BONG, Joon-ho, *Memories of Murder*, 2003.

LE ROMAN POLICIER

ETUDES SUR LE ROMAN POLICIER

CRIGNON, Claire, *Le Mal*, Paris, Flammarion, GF Corpus Philosophie, 2013.

MILLET, Louis, *Le mystère du mal*, Paris, Sicre Editions, 2001.

FRAPPAT, Hélène, *La Violence*, Paris, Flammarion, GF Corpus Philosophie, 2013.

ROMMERU, Claude, *Le Mal, Essai sur le mal imaginaire et le mal réel*, Paris, Editions du Temps, 2000.

BONNEMAISON, Audrey, *Le Polar Poche*, Paris, Cavalier Bleu Editions, coll. Idées reçues, 2009.

VANONCINI, André, *Le Roman policier*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je ?", 2002.

SLOTTERDIJK, Peter, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.

ETUDES SUR LE POLAR

Roman noir : pas d'orchidées pour les T.M., Les Temps modernes, n° 595, 1997.

Le Polar : entre critique sociale et désenchantement, Mouvements, n° 15-16, 2001.

O'BRIEN, Geoffrey, *Hard-boiled USA : histoire du roman noir américain*, Amiens, Encrage, coll. Travaux, 1989.

LACOMBE, Alain, *Le Roman noir américain*, Poche, Union générale d'éditions, 1975.

MENEGALDO, Gilles, et PETIT, Maryse, *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

TADIE, Benoît, *Le Polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, PUF, coll. « Hors-collection », 2006.

OLIVIER, Florence, et DAROS, Philippe, *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014

CASTA, Isabelle-Rachel, *Plein feu sur le polar*, Péronnas, Editions Klincksieck, coll. « 50 questions », 2012

BIAGGI, Vladimir, *Le nihilisme*, Malesherbes, GF Flammarion, 2013

PASTOUREAU, Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Portugal (Printer Portuguesa), Editions du Seuil, 2008

LE TUEUR EN SERIE

ETUDES SUR LE TUEUR EN SERIE

ESPOSITO, Fiammetta, *Le Tueur en série : étude de profils français à l'usage des praticiens*, Paris, L.G.D.J, Bibliothèque de sciences criminelles, Tome 51, 2011.

MONTET, Laurent, *Les Tueurs en série*, Paris, Poche, PUF, 2002.

CRIGNON, Stéphane, *Serial Killers : enquête mondiale sur les tueurs en série*, Grasset, 2014.

LOUDIN, Bernard, *Le Crime, entre horreur et fascination*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, 2010

OUVRAGES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE COMPLETE DE JAMES ELLROY

Petite mécanique de James Ellroy (collectif), Paris, Editions L'Œil d'or, 1999.

James Ellroy, Revue « Polar » spécial, Rivages, 2007.

LE CINEMA SUD-COREEN

LE CINEMA ASIATIQUE

COPPOLA, Antoine, *Le cinéma asiatique*, Paris, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 2004.

LEVEAU, Arnaud, *Géopolitique de la Corée du Sud : Une puissance paradoxale*, Nancy, Editions Argos, 2014

DAYEZ-BURGEON, Pascal, *Histoire de la Corée : des origines à nos jours*, Paris, Editions Tallandier, France, 2012.

OGG, Li, *Corée : origines à nos jours*, Paris, Léopard d'or, 1989.

MONVOISIN, Frédéric, *Cinemas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui – Japon, Corée du Sud, Taiwan, Chine et Hongkong*, Paris, Editions Armand Colin, coll. Focus cinéma, 2015

ETUDES SUR LE CINEMA SUD-COREEN

COPPOLA, Antoine, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde : splendeurs et misères du réalisme dans le nouvel ordre spectaculaire*, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 1997.

APRA, Adriano, *Le Cinéma coréen*, Paris, Éditions de la BPI/Centre Pompidou, coll. Cinéma Pluriel, 1993.

GOMBEAUD, Adrien, *Séoul cinéma, les origines du nouveau cinéma coréen*, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2006.

ŒUVRES CRITIQUES

THEORIE LITTERAIRE

KRACAUER, Siegfried, *Le Roman policier : un traité philosophique*, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001.

CLEDER, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma / Arts Visuels, 2012.

CLERC, Jeanne-Marie, et CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.

VATTIMO, Gianni, *Éthique de l'interprétation*, Armillaire, coll. La découverte, 1991.

NACACHE, Jacqueline, et BOURGET, Jean-Loup, *Cinématismes, la littérature au prisme du cinéma*, Bern, P. Lang, 2012.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. Points, 1991.

LERAY, Morgane, *Pour une mythographie de la décadence – Le miroir et la clepsydre*, Paris, Éditions Lettres modernes Minard, coll. Bibliothèque des Lettres modernes, 2015.

THEORIE CINEMATOGRAPHIQUE

PAMART, Jean-Michel, *Deleuze et le cinéma : l'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Paris, Kimé, 2012.

RANCIERE, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXIe, 2001.

ZAGDANSKI, Stéphane, *La mort dans l'œil*, Paris, Maren Sell Editeurs, 2004.

CLERC, Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE, Monique, Langres, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Editions Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.

ETUDES RELIGIEUSES

BRUEL, Xavier, *La Bible*, Barcelone, Gallimard, coll. Folio Classiques, 2005.

SEBAN, Alain, FIGUIERE, Francine, BOYER, Frédéric, *La littérature contemporaine et le sacré*, Paris, Editions de la Bibliothèque du Centre Pompidou, coll. En actes, 2009.

LACORNE, Denis, *De la religion en Amérique*, Malesherbes, Gallimard, coll. Folio essais, 2012.

VILLENEUVE, Johanne, *Le sens de l'intrigue ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, 2004.

PLAN DES ANNEXES

ANNEXE N° 1 : Une couverture de *Black Mask*, magazine pulp des années 1920

ANNEXE N° 2 : Caryl Chessman, présentant l'un de ses livres écrits en prison

ANNEXE N° 3 : James Ellroy dans sa jeunesse

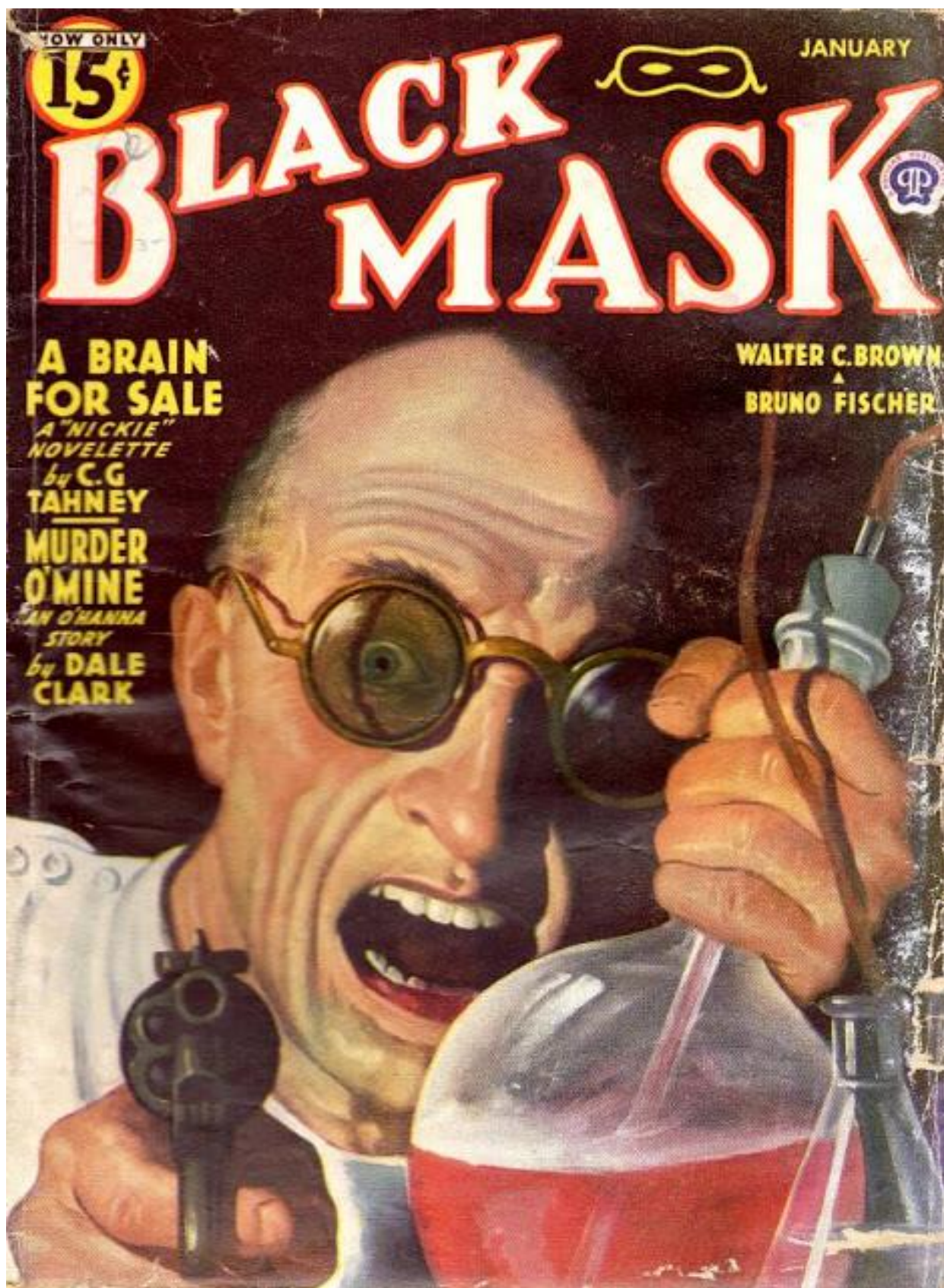
ANNEXE N°4 : L'un des lieux du crime de l'affaire Hwasung

ANNEXE N°5 : Affiche promotionnelle « visages » de *Memories of Murder*

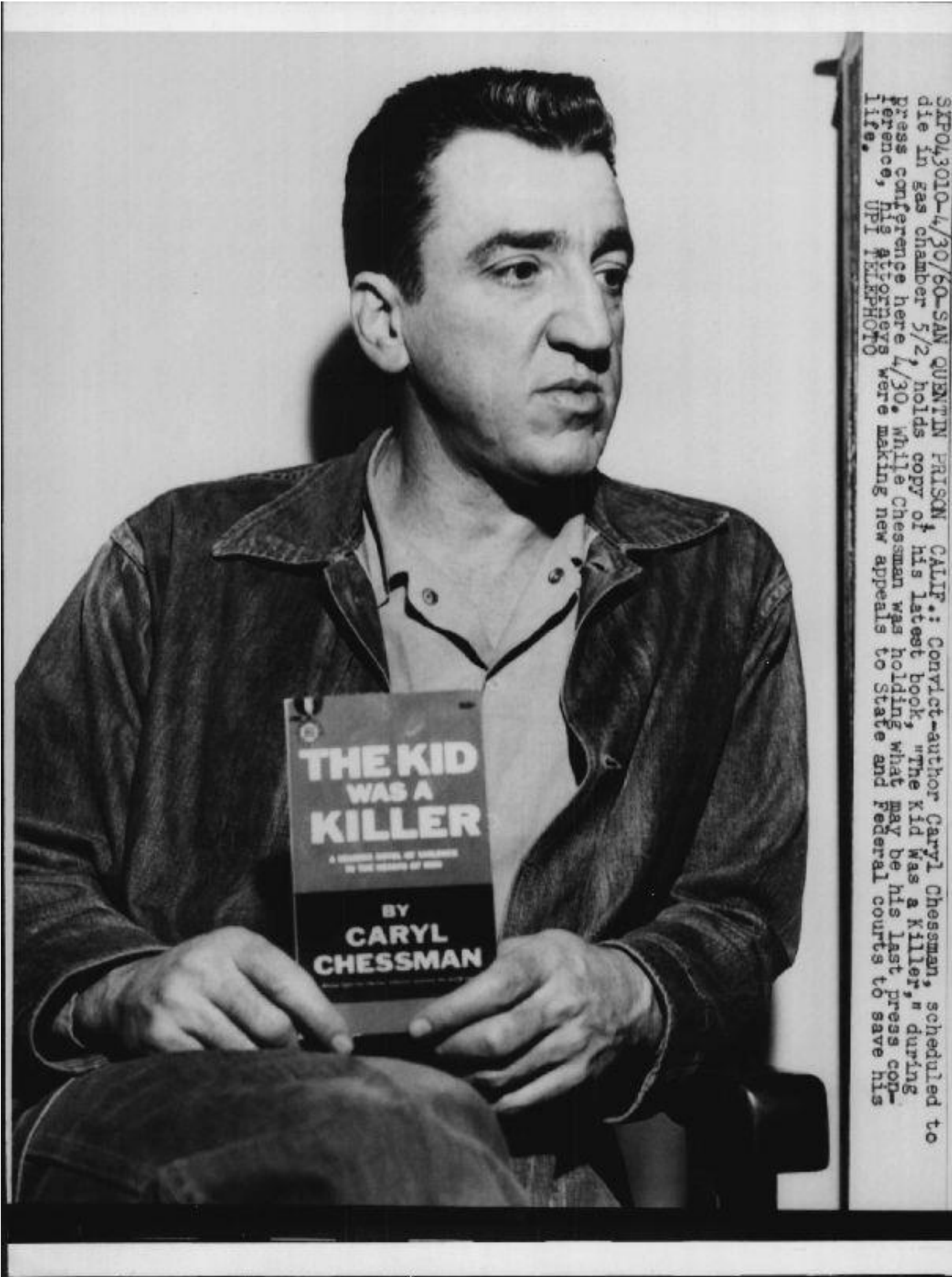
ANNEXE N°6 : Affiche promotionnelle « visages » d'*I saw the Devil*

ANNEXE N°7 : Un *Outrenoir* de Pierre Soulages

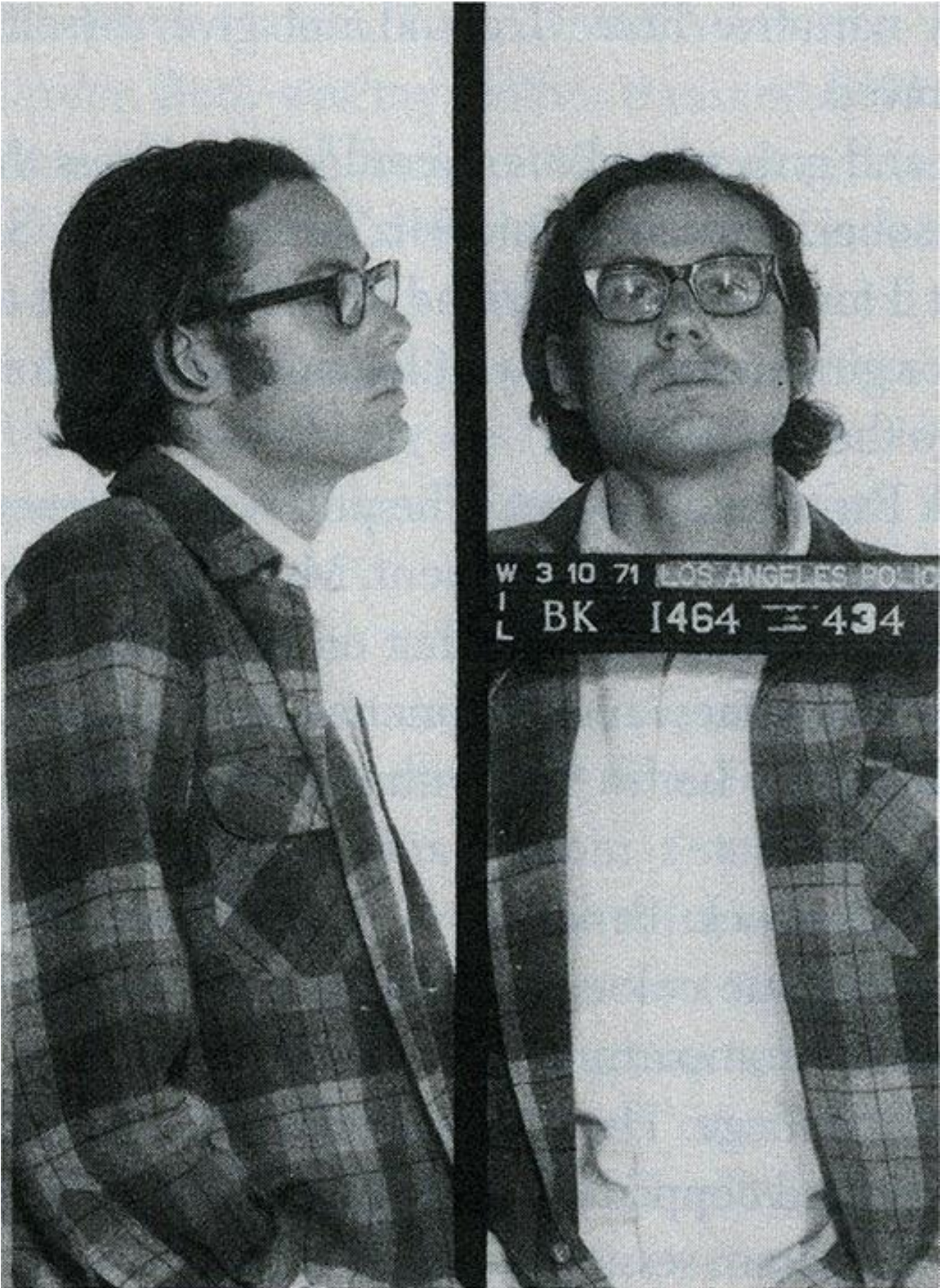
ANNEXE N° 1 : Une couverture de *Black Mask*, magazine pulp des années 1920



ANNEXE N° 2 : Caryl Chessman, présentant l'un de ses livres écrits en prison



ANNEXE N° 3 : James Ellroy dans sa jeunesse







ANNEXE N° 6 : Affiche promotionnelle « visages » d'I saw the Devil



ANNEXE N° 6 : Un Outrenoir de Pierre Soulages



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
PREMIÈRE PARTIE : DES ROMANS NOIRS ?.....	
CHAPITRE I. ELLROY ET STEVENS FACE AU ROMAN NOIR	
A. Les motifs du roman noir	17
B. Les innovations.....	23
CHAPITRE II. LE POLAR CORÉEN COMME POLAR CINÉMATOGRAPHIQUE	
A. <i>Memories of murder</i> , polar rural	31
B. <i>I saw the Devil</i> , un thriller-action	42
CHAPITRE III. UN GENRE	
A. Critique sociétale.....	50
B. Chronique nationale.....	61
DEUXIÈME PARTIE : LA FIGURE DU TUEUR EN SÉRIE.....	
CHAPITRE I. SON ARRIÈRE-PLAN	
A. Les actants qu'il convoque	68
B. La figure du tueur en série.....	80
CHAPITRE II. UNE PSYCHÉ QUI NOUS TORTURE	
A. Une psychologie à élucider	90
B. Tueur agissant/Tueur errant.....	104
CHAPITRE III. ESTHÉTIQUE DE LA VIOLENCE	
A. Esthétique du meurtre.....	115
B. Un auteur complice du tueur ?.....	129
TROISIÈME PARTIE : L'OMBRE DU MAL.....	
CHAPITRE I. UN REPRÉSENTANT DU MAL	
A. Figure de la négativité chrétienne.....	138
B. Rouage scénaristique/Fond esthétique.....	151
CHAPITRE II. SPIRITUALITÉ ET MODERNITÉ	
A. Au-delà du mal, le spirituel	161
B. Quel dépassement ?	175
CONCLUSION.....	186
BIBLIOGRAPHIE.....	191
ANNEXES.....	196