Études photographiques

26 | novembre 2010
Saisi dans l'action : repenser l'histoire du photojournalisme

True crime magazines.

Stratégies formelles de la photographie d'actualité criminelle

Formal Strategies in the True Crime Photograph

Will Straw

Traducteur : Marine Sangis

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3113
ISSN : 1777-5302

Traduction(s) :
Formal Strategies in the True Crime Photograph - URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3454 [en]

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 30 novembre 2010
Pagination : -
ISBN : 9782911961267
ISSN : 1270-9050

Référence électronique
Will Straw, « *True crime magazines.* », *Études photographiques* [En ligne], 26 | novembre 2010, mis en ligne le 29 juin 2011, consulté le 10 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3113

Ce document a été généré automatiquement le 10 juin 2022.

Propriété intellectuelle

True crime magazines.

Stratégies formelles de la photographie d'actualité criminelle

Formal Strategies in the True Crime Photograph

Will Straw

Traduction : Marine Sangis

1 Cet article traite d'un genre spécifique de périodiques populaires américains, appelés les *true crime magazines*, et de leur usage de l'image photographique à un moment particulièrement créatif de leur histoire[1]. Si le magazine d'actualité criminelle américain naît dans les années 1920 et perdure jusqu'au début des années 2000, c'est son évolution au cours des années 1950 qui retiendra notre attention. La période est marquée par la rupture de ces magazines avec les conventions visuelles des *pulp magazines*, dont les couvertures aux motifs peints et les collages aux couleurs criardes sont représentativesde l'illustration en vogue dans la presse grand public américaine depuis les années 1920. Dès 1950, les *true crime magazines* manifestent un nouvel intérêt pour les photographies stylisées en noir et blanc et pour des stratégies inédites visant à rendre ces images dynamiques et variées. Ces variations du statut de la photographie au sein de ces périodiques constituent l'objet principal de notre étude.

2 Nous aborderons également plus largement les défis auxquels se heurtent les formes de médias imprimés prétendant couvrir le fait criminel sous un angle journalistique. Reconnu partout comme l'une des composantes du sensationnalisme développé dans la presse, le crime est supposé posséder un fort potentiel visuel et offrir aux iconographes et aux illustrateurs une grande palette de choix graphiques. Or, comme nous le verrons, l'éventail des possibilités est d'ordinaire limité : il est en effet assez rare que les actes criminels soient commis devant l'objectif d'un appareil photographique. L'iconographie habituellement associée au reportage criminel se résume souvent à des clichés liés au forfait mais fragmentaires et isolés les uns des autres, tels les visages des suspects ou les lieux du drame. Le caractère stéréotypé et statique de ces images est un problème récurrent pour les éditeurs de ces périodiques axés sur le crime, contraints d'inventer des procédés susceptibles d'animer les illustrations et de renforcer leurs propriétés narratives ou sensationnelles. Notre analyse des pratiques éditoriales définies par ces

journaux se concentrera sur quelques techniques clés utilisées pour accroître l'intérêt visuel des photographies comme des autres illustrations.

Le magazine d'actualité criminelle américain

3 Héritier de sources diverses, remontant aux gazettes policières, telles les *dime novels* et les *penny dreadfuls* (fascicules bon marché) ou à d'autres périodiques du XIX^e^ siècle[2], le magazine d'actualité criminelle américain apparaît véritablement en 1924 avec le lancement du titre *True Detective Mysteries*, publié par le groupe MacFadden. Dès les années 1930, plus d'une douzaine d'éditeurs diffusent des avatars de ces *true crime magazines*, aussi appelés *fact detective* (réalités policières), parmi lesquels : *Best True Fact Detective*, *Authentic Detective*, *Detective World* et *Dynamic Detective*[3]. À quelques exceptions près, tous ont le même format (21,5 cm sur 27 cm), et n'admettent l'usage de la couleur qu'en première et quatrième de couverture. La plupart sont des mensuels et chaque numéro présente des articles de fonds consacrés à des crimes précis, comportant généralement plus d'une demi-douzaine d'images en noir et blanc, essentiellement des photographies.

4 Ces publications surprennent par leur exceptionnelle continuité formelle tout au long de leurs quatre-vingts ans d'existence. Leurs équivalents dans la presse étrangère, dont les *nota roja* au Mexique ou les *journaux jaune* au Québec, connaissent des changements de formats et de thématiques, en s'inspirant, à différents moments de leur histoire des formules développées par d'autres genres de périodiques, tels les tabloïds à scandales sur les célébrités, les magazines de fiction ou les publications généralistes[4]. À l'opposé, les modifications qui s'opèrent au sein des magazines d'actualité criminelle américains ne sont en général que d'ordre stylistique ou visuel, se résumant à une révision de l'équilibre entre planches couleurs et noir et blanc et entre illustrations peintes et photographies. La forme du journal en elle-même, de ses dimensions standards à ses différents registres de contenus, demeure inchangée et ne sera pas reconsidérée tout au long de l'histoire du genre.

5 La « couverture » du crime dans les *true crime magazines* présente un intérêt journalistique extrêmement variable. Les cas relatés vont de l'affaire la plus récente aux assassinats "historiques" et les rédacteurs sont délibérément vagues sur les dates des événements qu'ils prétendent rapporter. Les éditeurs, constamment en quête d'articles et de photographies, sollicitent les autorités locales ou les journalistes travaillant non loin des drames, au moyen d'annonces publiées dans leurs pages et dans des supports destinés aux auteurs professionnels. Ces sollicitations effectuées publiquement en vue d'obtenir des sources documentaires servent à corroborer la crédibilité journalistique dont se réclament ces publications, même si les services de rédaction font de plus en plus appel à des écrivains de métier pour remanier d'anciennes histoires ou recycler des informations diffusées par des journaux généralistes.

6 D'années en années, les éditeurs inventent des solutions inédites pour pallier le problème récurrent que le traitement du crime pose à la plupart des formes médiatiques : comment obtenir des clichés de véritables homicides ? Ces forfaits sont généralement perpétrés à l'abri des regards par des individus dont on imagine bien la réticence à être photographiés. David Campany a évoqué le « potentiel photographique

évident[5] » de l'acte criminel, c'est néanmoins dans le champ de la fiction cinématographique qu'il accède à sa pleine réalisation. Contrairement à d'autres événements à la portée journalistique comparable, les actes criminels sont rarement annoncés à l'avance ou commis face à un appareil photographique susceptible d'en produire un témoignage.

7 Si le fait relève de l'évidence, il importe pourtant d'en noter l'impact sur les formes et les conventions propres à la photographie de crime dans ces publications. Alors que le méfait en tant que tel réunit de multiples éléments – individus, lieux, accessoires et actions – dans une construction savamment articulée, l'absence du photographe à l'instant *t* fait que ces éléments constitutifs du crime sont rarement saisis ensemble par l'appareil photographique. En réponse à cette contrainte, l'iconographie journalistique propre aux crimes développe un répertoire d'images types présentant les composantes clés de l'affaire sous forme de données fragmentaires souvent prises à des moments différents. Y figurent notamment : les lieux, toujours photographiés après l'événement ; une sélection d'individus impliqués à divers titres, tels que les victimes, les suspects, les témoins ou les membres des forces de l'ordre ; des objets en tout genre, accessoires ou preuves de l'infraction, comme des armes, des véhicules ou des empreintes digitales. Isolés du geste criminel qui les rassemble et leur confère un sens et une logique, ces éléments, bien qu'essentiels à son accomplissement, perdent souvent tout intérêt visuel et empêchent la présentation du crime par le journal sous une forme dynamique ou sensationnelle.

8 L'éventail des images types dont dispose le photojournaliste chargé de rendre compte d'un crime rejoint en bien des points les catégories de photographies prises par les autorités dans leurs relevés documentaires. Dans ce cas également, l'événement est fragmenté et dispersé en diverses formes spécifiques et extrêmement codifiées, tels le cliché d'identité judiciaire, la scène de crime minutieusement ordonnée et mesurée, les empreintes digitales, etc.[6]. À l'instar des récits publiés dans les magazines d'actualité criminelle, les discours tenus au cours des procès doivent s'efforcer de rassembler ces éléments disparates en une structure narrative cohérente et crédible.

9 Dès l'apparition des *true crime magazines*, les éditeurs et les illustrateurs déploient une variété de solutions susceptibles de pallier le caractère statique et conventionnel de la plupart des photographies. Notre analyse s'attardera sur deux stratégies mises au point dans les années 1950 visant à animer les images photographiques, à leur donner une certaine dynamique et à en varier les formes. La méthode la plus courante consiste à reconstituer les crimes en studio avec des modèles, méthode qui permet alors de représenter le drame bien que sous une forme "fictionnelle". La seconde stratégie situe le crime dans des contextes urbains plus larges où règnent le vice et la décadence ; elle privilégie les agencements complexes de clichés déployés en double page illustrant la dégénérescence morale supposée de certaines villes. Cette mise en contexte justifie le recours à un traitement photographique censé traduire l'agitation fébrile de ces villes que les journalistes américains qualifient alors régulièrement de « sinful cities », « villes du péché ».

10 Avant les années 1950, certains *true crime magazines* utilisent de façon limitée ces deux stratégies. Mais au cours des années 1930 et 1940, la plupart favorisentplutôt les illustrations non photographiques, croquis ou Unes peintes, contournant ainsi le problème que pose le statisme des photographies (*fig. 2 et 3*). Ces formules visuelles recoupent largement celles des *pulp magazines*, peu enclins à publier des clichés

photographiques – quel qu'en soit le style – étant donné le contenu fictionnel de ses articles. Dans les années 1950, les pratiques évoluent et les directeurs artistiques des périodiques dédiés au crime optent pour des approches avant tout fondées sur les spécificités de l'image photographique, exploitant plus particulièrement sa capacité à montrer un instant précis arrêté dans le temps.

L'acquisition et la mise en page des photographies

11 Les éditeurs des *true crime magazines* cherchent constamment à se procurer des photographies authentiques auprès de différents contributeurs et attendent qu'elles soient fournies, et dans la plupart des cas prises, par les auteurs des articles. En 1949, Joseph Corona, le directeur de la rédaction du groupe Macfadden, éditeur de *True Detective* et de *Master Detectives*, communique les tarifs auxquels sont rétribués les collaborateurs extérieurs au journal. L'information est publiée dans le *Writer's Digest*, parution destinée aux auteurs débutants et stipule qu'« un récit de 5 000 mots est approximativement rétribué entre 150 $ et 200 $; un texte de 6 000 mots entre 180 $ et 240 $ et 7 000 mots entre 210 $ et 280 $. Le prix pour une photographie varie entre 2 $ et 7 $[7] ».

12 Les tarifs offerts pour les photographies sont remarquablement bas comparés à ceux des récits et demeurent pratiquement inchangés entre 1930 et 1950[8]. En général, les clichés vendus à ces magazines par les pigistes indépendants sont considérés comme une documentation brute, transitoire, que la direction artistique va transformer et intégrer dans une composition dynamique. Dans un numéro du *Writers' Journal* daté de 1941, l'éditeur de *Feature Detective Cases* établit une liste de sujets nécessitant une couverture photographique : « les malfaiteurs, les scènes de crime, les cadavres fraîchement découverts, les indices importants, tout accessoire ou objet qui permettra de produire une mise en page visuellement percutante[9] ».

13 Les pages d'ouverture de l'article "Death Ends a One-Man Crime Wave" [La mort met fin à une vague d'assassinats commis par le même homme] dans la livraison d'avril 1947 d'*Uncensored Detective* illustrent bien la façon dont les photographies d'une affaire criminelle sont généralement agencées(*fig. 4*). La composition des pages tend à produire une impression de dynamisme en usant de variations d'échelles et en juxtaposant aux images des blocs de texte renforçant l'effet de mouvement. Mais ni les clichés de mauvaise qualité des bâtiments associés au premier crime ni le portrait convenu du chef de police chargé de l'enquête ne représentent le moindre intérêt visuel. Le profil agrandi du « tireur au regard fou », tiré sans doute d'un portrait d'identité judiciaire, est censé retenir l'attention du lecteur et souligner la dimension psychologique de l'histoire racontée.

14 Dans les années 1940, les magazines consacrés aux affaires criminelles ont de plus en plus recours aux photographies mises en scène. Dans des parutions de second rang publiées par des maisons sans prestige (telle *Revealing Detective*, édité par le groupe new-yorkais Close-Up, Inc.), on note que sur l'ensemble des prises de vue reproduites, le nombre de clichés mis en scène est largement majoritaire (*fig. 5*). Étant donné les coûts probables de ce genre d'images – rémunérations des modèles et des photographes, location du studio, etc. – comparé au faible montant payé pour une photographie prise sur une scène de crime, l'utilisation croissante d'images prises en studio ne relève pas d'une préoccupation financière et répond visiblement à d'autres

impératifs. En effet, les photographies produites par les pigistes indépendants sont la plupart du temps dénuées des accents érotiques et sulfureux que les maisons d'édition des magazines les plus versés dans le sensationnel, telles Astro, Magazine House ou Close-Up, cherchent à exploiter. Alors que l'imagerie criminelle conventionnelle constituée de portraits de suspects, de victimes et de représentants de l'ordre est tout simplement dominée par des figures masculines, ces périodiques ont depuis longtemps fondé leur offre sur la présentation de figures féminines à la sexualité affirmée. Le recours au studio photographique et l'emploi de modèles permettent d'obtenir plus facilement ce type d'illustrations.

15 Dans des magazines plus exigeants, tels ceux produits par les maisons d'édition Dell ou Fawcett, les mises en scène photographiques sont moins couramment utilisées que les images émanant de sources officielles ou journalistiques. Des titres comme *Inside Detective* (édité par Dell) ou *True Police Cases* (édité par Fawcett), qui comptent en général près d'une centaine de pages, n'emploient des photographies de studio qu'en couverture et à deux ou trois reprises à l'intérieur de chaque numéro. Néanmoins, au cours des années 1950, ces photographies mises en scène jouent un rôle crucial dans l'émergence d'un nouveau type d'iconographie extrêmement stylisée au sein des magazines d'actualité criminelle. Le studio s'impose comme le lieu de production de cette nouvelle ligne esthétique, permettant de réaliser des scènes où l'action se trouve condensée en une seule image et où les principaux protagonistes sont représentés ensemble. Ce montage dans l'image des multiples composantes du crime permet de contourner le problème de dispersion évoqué précédemment et résultant de prises de vue isolées et fragmentaires.

16 L'une des dernières séquences du film documentaire *Mondo Cane 2* réalisé par Franco E. Prosperi et Gualtiero Jacopetti en 1963 nous fait pénétrer dans un studio parfaitement équipé, vraisemblablement situé à New York, où des images sont réalisées pour des couvertures de livres et de magazines à sensation. Des modèles posent munis d'armes en plastique, tandis que des assistants les aspergent de sang artificiel. Des figurants tenant lieu de cadavres sont couchés, inertes, en travers des meubles. La séquence est prise en vitesse accélérée afin de rendre toute la palette de situations macabres recréées pour les photographes. S'inscrivant en cela dans l'esprit des films *Mondo Cane*, ce studio nous est présenté comme une curiosité des temps modernes.

17 Ce passage a le mérite de nous rappeler à quel point les chercheurs et les historiens méconnaissent le rôle de ces studios dans la formation d'une iconographie propre à la culture visuelle populaire à une époque où les technologies numériques n'ont pas encore rendu obsolètes les décors artificiels et les effets scéniques mécaniques[10]. Ces studios, avec leurs directeurs de casting, leurs décorateurs, leurs éclairagistes et nombre d'autres intervenants, représentent bien plus que des lieux à la disposition des photographes, et exercent une influence considérable sur les formes visuelles créées dans de nombreux secteurs de l'activité culturelle. Si les pratiques types des auteurs employés par les journaux d'actualité criminelle incluent journalisme et écrits fictionnels, les photographes de studio circulent souvent entre les mondes de la publicité, de l'imagerie pin-up et de la mode. Des agences photographiques comme Topix ou de grands studios comme Pagano – tous deux installés à New York – constituent des lieux stratégiques à la croisée de ces différents univers.

18 Afin de mieux comprendre les processus d'acquisition des images tels qu'ils s'établissent dans les années 1950, nous nous appuierons sur deux exemples

d'interaction entre des maisons d'édition de périodiques dédiés au crime et des agences de photographie commerciale. En octobre 1956, *Crime Confessions*, un magazine édité par Skye Publishing, affiche en Une un cliché de Peter Gowland (1916-2010), figure marquante de l'essor de la photographie dite « glamour » dans les illustrés publiés après la Seconde Guerre mondiale[11] (*fig. 6*). Le lien entre cette image et les crimes annoncés sur la même page n'est guère pertinent et résulte de la politique d'acquisition d'illustrations menée par le groupe Skye. À l'instar de nombreuses photographies publiées à cette époque dans les *true crime magazines*, celle de Gowland s'inscrit dans un réseau de relations complexe entre studios, agents, modèles, opérateurs et directeurs artistiques employés par les sociétés d'édition. Gowland travaille pour l'agence Topix qui fournit des images à de nombreux magazines et dont Skye est un client régulier. Comme le dit Gowland :

> « Topix était le nom de l'agence chargée de diffuser mon travail à mes débuts. J'effectuais parfois des commandes qu'elle m'avait obtenues auprès de différentes maisons d'édition [...] D'ordinaire, l'agent avec qui je collaborais m'informait des attentes de chaque magazine et je consacrais une partie de ma journée de travail à photographier les modèles en fonction des thèmes indiqués [...] Bill Rabin était l'intermédiaire qui nous représentait chez Topix. Il avait coutume de dire que lorsque nous prenions des clichés d'un modèle en dehors de toute commande, il valait mieux enregistrer aussi quelques poses avec des expressions plus graves, de sorte que l'on puisse vendre les images souriantes sur le marché glamour et les autres sur celui du crime[12]. »

19 Bill Rabin est alors un intermédiaire important entre les photographes et les maisons d'édition. Les modèles engagés par l'agence Topix pour les séances de prise de vue de Gowland sont souvent des figures célèbres dans le monde des « pin-up », comme Mara Corday qui mène en même temps une carrière d'actrice à la télévision et au cinéma. Un site Internet consacré aux périodiques à sensation des années 1950 voit dans la démarche de Skye un souci de rentabilité : si le groupe commande également des clichés de pin-up pour ses magazines traitant de crimes, c'est parce qu'il développe une branche d'activité parallèle spécialisée dans la vente d'images par correspondance[13]. Ces différents types de périodiques édités vers 1955 – de *Crime Confessions*, journal d'enquêtes criminelles, à *Dare,* illustré sensationnel de poche n'affichant que des pin-up – peuvent être considérés comme les maillons d'un vaste système dans lequel des intermédiaires vendent les clichés produits en grande quantité, système qui associe des modèles et des photographes avec des agences et des distributeurs.

20 Alors que les visuels des couvertures de Peter Gowland imitent les photographies des publications réservées d'ordinaire au public masculin de l'époque, les images produites pour Dell par le studio Pagano se rapprochent de l'iconographie criminelle au rendu documentaire diffusée par la presse généraliste. Dell débute en 1921 en se lançant dans l'édition de titres à sensation et de revues destinés aux cinéphiles puis profite de l'essor du marché de la bande dessinée et de la littérature de poche marquant les années de guerre et d'après-guerre pour devenir l'une des plus puissantes maisons d'édition de livres et de périodiques populaires aux États-Unis. Ses deux titres phares en matière d'actualité criminelle sont *Inside Detective* et *Front Page Detective*. L'importance de ces périodiques et les moyens dont ils disposent dans les années 1950 se devinent au nombre et à la variété des photographies provenant de sources journalistiques qui accompagnent chaque article. Leur acquisition se fait *via* un réseau très développé de

chefs de bureau, de correspondants et de pigistes réguliers, analogue à celui d'un véritable magazine d'actualité.

21 Bien que Dell se soit engagé à utiliser des clichés originaux pour illustrer la grande majorité de ses récits de meurtres, il devance ses concurrents dans l'usage inventif de photographies scénarisées prises en studio avec des modèles professionnels, dont il tire des Unes aux accents dramatiques. Dans les années 1940 et 1950, le studio Pagano est l'un des plus importants de New York. Actif dans tous les domaines de l'industrie de l'image, il met des opérateurs, des modèles et des plateaux de prises de vue à la disposition de grandes chaînes commerciales, d'agences de publicité, de chaînes de radio et de télévision et d'éditeurs divers. Dans les années 1940, Dell recourt régulièrement à ses services pour réaliser ses Unes. Le studio lui fournit des clichés retouchés, comme des portraits en buste de femmes séduisantes isolées dans le cadre, comparables à ceux utilisés par des éditeurs de titres mineurs axés sur le crime (*fig. 7*, une couverture de Pagano pour Dell datant de 1947).

22 En 1953, sous la direction artistique de Fernando Texidor, Dell change le style des couvertures de ses magazines d'actualité criminelle. Les Unes d'*Inside Detective* sont désormais conçues pour intégrer des photographies noir et blanc de bonne qualité, encadrées de bordures rouges et surmontées de titres écrits en blanc. Cette nouvelle identité visuelle évoque inévitablement celle de l'hebdomadaire *Life* , véritable référence en matière de photojournalisme. Peu après, la couverture de *Front Page Detective*, autre titre important de la série des *true crime magazines* de Dell, est remaniée et agence trois photographies en noir et blanc cernées de marges et de blocs de texte aux couleurs vives.

23 L'insistance sur le professionnalisme et la qualité des photographies de couverture distingue cette nouvelle formule. Dans les années 1930 et 1940, à l'instar des illustrés à sensations et des magazines à scandales, les publications axées sur le crime avaient recours à des procédés de colorisation et de retouche qui compliquaient la distinction entre image peinte ou dessinée et image photographique. Au milieu des années 1950, ces mêmes journaux cherchent à se faire une place dans le monde de l'édition populaire, où prévalent depuis peu les clichés noir et blanc aux tons glacés. L'usage, même modéré, de ces épreuves de studio traduit de manière manifeste le nouvel investissement de ces magazines dans des visuels modernes, techniquement aboutis et centrés sur l'exploitation de l'image photographique.

24 Deux couvertures attribuées à Pagano (voir *fig. 1 et 8*) illustrent le nouveau visage d'*Inside Detective*. Si elles sont mises en scène et font intervenir des modèles, elles recoupent pourtant les conventions des clichés typiques du photojournalisme – un effet renforcé par leurs tons gris peu séduisants. Alors qu'au tournant des années 1950, le crédit « photographie de couverture : Pagano » apparaît par intermittence dans les numéros d'*Inside Detective*, deux photographes régulièrement mentionnés sous leur nom, Bill Stone et Burt Owen, réalisent la plupart des Unes en noir et blanc représentatives de la nouvelle formule de Dell (*fig. 9 et 10*). Owen, en particulier, est un photographe commercial très productif qui joue un rôle crucial dans le nouveau parti pris d'*Inside Detective* d'utiliser la monochromie[14]. Ses images se distinguent par leurs différentes strates d'actions, qu'accentue toujours le mouvement d'un figurant passant de l'arrière au premier plan, une façon de rendre à la fois la profondeur de champ et l'effet abrupt d'un geste dynamique arrêté dans son élan.

25 Jusqu'à ce qu'intervienne, en 1959, une autre révision des Unes d'*Inside Detective*, la plupart d'entre elles affichent ce genre d'images fixant l'acte criminel dans son moment paroxystique. Il reste difficile de cerner précisément le rôle que jouent le studio Pagano, Fernando Texidor, Owen et Stone dans ce remaniement stylistique. Toujours est-il que dès le milieu des années 1950, l'usage de ces photographies scénarisées imitant les caractéristiques et les règles de composition du photojournalisme se généralise dans les magazines et touche même des supports publiés par d'autres maisons d'édition, telles Fawcett et Hillman.

26 Seule une définition élargie du photojournalisme pourrait y intégrer ces clichés, compte tenu de leur théâtralité et l'utilisation de modèles. Néanmoins, ces images en noir et blanc traduisent une qualité d'observation et de spontanéité qui manque aux photographies mises en scène des journaux criminels des décennies précédentes. Dans les années 1940, les prises de vue de studio s'efforçaient d'exposer une palette de personnages dans des tableaux statiques souvent déployés en double page. À l'opposé, les couvertures des publications de Dell réalisées quinze ans plus tard évoquent, malgré leur artifice, l'acmé du crime saisi en une fraction de seconde. Conçues pour introduire et accompagner de véritables photographies d'affaires de meurtres, elles condensent les principaux éléments de suspens du récit qui leur est adjoint et les animent d'un souffle que ne peut leur donner l'iconographie officielle.

Les villes dépravées de l'Amérique

27 L'économie visuelle dans laquelle circulent les *true crime magazines* dans les années 1950 comprend divers types de périodiques récemment lancés, qui font de la photographie en noir et blanc leur principal mode d'illustration. Y figurent des titres tels que *Confidential* (*fig. 11*) et ses douzaines de dérivés, revues populaires colportant des rumeurs sur les célébrités ; des supports au format de poche composés d'enquêtes photographiques traitant de corruption morale, tel *Photo* ; et un nouveau genre de magazines d'aventures destinés au public masculin, comme *For Men Only* ou *Fury*, constitués de photoreportages censés dénoncer l'omniprésence du vice et du commerce sexuel dans de nombreux secteurs (*fig. 12*). À cette époque, l'édition populaire englobe aussi toute une pléiade de publications hors série, comme *Vice Over America* (*fig. 13*), dont les nombreux clichés noir et blanc rendent compte de l'immoralité et de la criminalité considérées comme omniprésentes dans la société américaine.

28 J'ai traité dans un autre article du contexte politique plus vaste dans lequel s'inscrit ce sentiment de panique morale, en le rattachant à une enquête sur le racket et la corruption des services municipaux mandatée par le Sénat et largement médiatisée[15] (la commission dite Kevaufer). Mais ces événements d'ordre politique revêtent moins d'importance ici que l'immense production d'images qui leur succède. Tous les périodiques des années 1950 mentionnés plus haut, quel qu'en soit le type, privilégient les comptes-rendus mettant en scène les effets de la déchéance morale d'une ville donnée et ne manquent jamais d'y faire figurer des photographies de ses quartiers chauds. La provenance des images accompagnant les articles n'est d'ailleurs pas toujours claire. Si nombre d'entre elles sont à l'évidence issues de reportages sur des crimes précédemment publiés et appartiennent au fonds iconographique du magazine qui les recycle à l'occasion, d'autres sont attribuées à des agences. C'est à titre

exceptionnel, semble-t-il, qu'elles sont produites par des opérateurs professionnels engagés par les magazines.

29 Cette vague d'articles levant le voile sur le fléau des grandes villes a deux conséquences palpables sur le positionnement culturel et identitaire de la presse criminelle des années 1950. La première, la plus significative, est que le thème offre à ces magazines spécialisés un prétexte pour publier des contenus formels qui dépassent largement le relevé documentaire portant sur un crime unique et isolé. Traiter du thème du vice permet à ces périodiques d'étendre considérablement le champ des images disponibles. Au milieu des années 1950, les doubles pages analogues à celles de la figures *14* sont désormais courantes. Si la source des images n'est pas signalée, on reconnaît sans mal les clichés d'agences, les prises de vue de studio et les véritables photographies documentaires fournies par des journalistes. Ces différentes catégories d'images relèvent toutes d'un statut journalistique distinct, mais leur utilisation est moins gênante au sein d'un reportage sur la déchéance morale d'une ville que dans un article consacré à un crime spécifique. Dans le premier cas, l'ensemble des images, plutôt que d'illustrer un acte criminel défini, semble explorer un contexte vague de dégénérescence morale. Cette absence de référence à un événement dramatique précis fait que l'authenticité des clichés revêt peu d'importance.

30 Comme nous l'avons souligné, les périodiques criminels s'efforcent depuis toujours de contourner le problème des images peu photogéniques liées aux infractions – images de bâtiments et d'armes, par exemple. Un article consacré à la dénonciation de la débauche urbaine ne pose pas un tel défi. Les scènes types sont presque systématiquement organisées comme des espaces de séduction visuelle. Ces sujets permettent de puiser dans une iconographie photographique traditionnelle dont l'intérêt est depuis longtemps reconnu. Elle associe diverses réalités, telles que la ville la nuit, les enseignes au néon, la drague et son mobile sexuel à peine voilé. Si des allusions à la criminalité filtrent à travers tous ces reportages, le crime en lui-même se dilue dans le contexte plus large de l'activité illicite nocturne et clandestine[16].

31 Dans le champ culturel des publications sensationnelles des années 1950, une continuité stylistique et thématique relie la révélation de la déchéance morale des villes de l'Amérique moyenne au dévoilement d'affaires scandaleuses impliquant des personnalités riches et célèbres ou à des papiers misogynes feignant de s'alarmer de l'indécence sexuelle de certaines femmes. Le second effet de cette vague d'articles dénonciateurs consiste donc en une diminution de la distance intertextuelle séparant les *true crime magazines* d'autres genres de publication. Alors que ces périodiques se sont d'abord efforcés de se distinguer des périodiques spécialisés dans la fiction de type *pulp* ou dans les affaires de cœur qu'ils côtoient dans les kiosques à journaux, ils développent progressivement de solides affinités avec les imprimés colportant des rumeurs sur les célébrités et les revues d'aventure destinées au lectorat masculin.

32 Le thème de la décadence urbaine, devenu un genre en soi, constitue un point de convergence entre ces différents registres de publications. En les infiltrant progressivement, il favorise l'émergence d'une identité stylistique commune entre des magazines distincts. La mise en page de ces portraits urbains, avec ses montages de photographies de rues obscures et de noctambules courant les night-clubs, reste la norme jusqu'au début des années 1960 et se voit exploitée dans des magazines extrêmement divers – parmi lesquels de grands hebdomadaires généralistes tels *Life* ou le Canadien *Maclean's*. De même, les couvertures des magazines d'actualité criminelle,

comme celles des titres de genres différents qui se multiplient alors, affichent toutes des clichés en noir et blanc disposés sur des fonds aux couleurs criardes, produisant une sorte de leitmotiv visuel (*fig. 15*). Dans leur imbrication, l'image noir et blanc et le cadre aux coloris agressifs véhiculent à la fois des notions de véracité journalistique et de spontanéité, tout en promettant une surenchère sensationnaliste.

33 L'intérêt des chercheurs pour la culture visuelle liée au crime s'est sensiblement développé au cours de la dernière décennie et se manifeste par l'édition de nombreux livres consacrés à des clichés d'identité judiciaire issus de divers fonds nationaux[17], mais également à des photographies criminelles publiées initialement dans des quotidiens ou des hebdomadaires généralistes. Les grands noms du photojournalisme spécialisés dans l'image criminelle se distinguent des pigistes qui alimentent en images les *true crime magazines* en se focalisant sur les conséquences décisives et inéluctables de l'acte criminel. L'Américain Arthur H. Fellig, dit Weegee, ou les photographes mexicains Nacho López et Enrique Metinides compensent leur absence lors de l'instant fatidique en produisant des images marquées par une approche nécessairement métaphorique qui fixe très vite les normes formelles de la photographie criminelle destinée aux journaux[18]. Les clichés de cadavres, de passants innocents ou de malfrats écroués provoquent inévitablement des réflexions sur la vanité de l'existence, l'indifférence des foules ou la fatalité qui fait payer aux parrains de la pègre le prix de leurs forfaits. En Une d'un quotidien, de telles images peuvent servir de condensé efficace exposant toute l'étendue des conséquences d'un crime, quand bien même elles se répètent jour après jour sous un aspect formel analogue. Cependant, pour les périodiques exclusivement consacrés aux crimes, ces illustrations allégoriques produites par Weegee, ainsi que par d'autres photojournalistes reconnus, ne présentent pas une diversité thématique suffisante et ne peuvent répondre à la nécessité de disposer de douzaines de visuels par numéro, afin d'accompagner les multiples récits publiés.

34 De grandes expositions, telle "Crime et châtiment", organisée en 2010 au musée d'Orsay à Paris, ou encore les volumes d'études dédiées à l'imagerie criminelle mexicaine[19] témoignent d'une approche du crime davantage consacrée à sa dimension sociale. Dans ces cas précis, le fait criminel est envisagé sous l'angle théorisé par Dominique Kalifa : plus qu'un simple thème, il est le support d'un « immense intertexte anonyme[20] » au sein duquel les angoisses collectives et les styles esthétiques interagissent à travers de multiples formes culturelles et produisent une impression globale mêlant émotion et menace esthétisée. Kalifa traite plus particulièrement de la période de la Belle Époque en France durant laquelle l'obsession du désordre urbain s'exprime très violemment dans les gravures polychromes des périodiques populaires illustrés[21].

35 L'« immense intertexte anonyme » dans lequel s'inscrivent les *true crime magazines* américains des années 1950 conjugue les angoisses liées à la décadence urbaine, les inquiétudes quant à la faiblesse morale de la nation en temps de guerre froide, le nouveau regard intrusif porté par la presse sur la vie privée des célébrités, et les mutations dans l'acceptabilité sociale de certaines catégories de représentations et de comportements sexuels. La circulation intense des images à l'époque, des séances de prises de vue en studio aux différentes expressions et supports qu'emprunte la littérature à sensation renforcent cet intertexte et lui confère une singularité historique. La standardisation notable bien que réalisée sans aucune coordination des pratiques de mise en page et des normes visuelles au sein d'un type de magazines

spécialisés dans les crimes, la débauche et les révélations scandaleuses participent aussi à l'établissement de cette intertextualité. Dans ce contexte, les photographies de presse en noir et blanc, de provenance incertaine et d'une valeur journalistique douteuse, s'imposent alors comme la forme culturelle dominante.

NOTES

1. Cet article est issu d'un travail scientifique plus vaste, intitulé "Crime, visuality, and print media" [Le crime, le visuel et les médias imprimés], soutenu par une bourse de recherche du Conseil de recherches en sciences humaines et sciences sociales du Canada. Je suis particulièrement reconnaissant à Susana Vargas-Cervantes et Robert Read pour leur contribution scientifique, et souhaite aussi remercier Vanessa Schwartz, Thierry Gervais et Catherine Clark.

2. Pour un aperçu de ces genres de périodiques, voir leurs archives en ligne sur le site http://www-sul.stanford.edu/depts/dp/pennies/home.html, consulté le 5 mai 2010.

3. Pour une étude plus globale des *true crime magazines* et de leur déclin à partir des années 1960, voir Will STRAW, *Cyanide and Sin, Visualizing Crime in Fifties America*, New York, Andrew Roth Gallery/PPP Publications, 2006.

4. Pour une approche plus détaillée de ces autres formes, voir W. STRAW, "*Nota roja* et *journaux jaunes* : Popular Crime Periodicals in Quebec and Mexico", à paraître dans Graciela MARTINEZ-ZALCE, W. STRAW, Susana VARGAS-CERVANTES (dir.), *Aprehendiendo al criminal: medios y crimen en América del Norte*, Mexico City, Mexico, UNAM, Centro de studios sobre America del norte, 2010.

5. David CAMPANY, *Photography and Cinema*, Londres, Reaktion, 2008.

6. Pour une histoire plus précise de ces différents types d'images, voir, entre autres, Allan SEKULA, "The Body and the Archive", *October*, n° 39, hiver 1986, p. 3-64 ; Jonathan FINN, *Capturing the Criminal Image: From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

7. "Meet the Magazine Editor, Joseph Corona, Managing Editor, 'True Detective' and 'Master Detective'", *Writers' Journal*, vol. 20, n° 1, septembre 1949, p. 4.

8. Pour des informations sur les barèmes de rétribution des photographies dans les *true crime magazines* américains, voir le rapport économique (sans titre) portant sur *True Detective Mysteries* et *Master Detective, inAuthor and Journalist*, mars 1933, p. 28 ; "Two New Periodicals Are Added to Hillman Magazine Group", *Writers' Journal*, vol. 1, n° 3, mai 1940, p. 5 ; "Forum", *The Writer's Digest*, vol. 26, n° 3, février 1946.

9. "*Feature Detective Cases* Is Set", *Writers' Journal*, vol. 2, n° 5, janvier 1941, p. 3.

10. Un titre fait, en partie, exception à ce défaut de travaux historiques, bien qu'il ne traite que du contexte français : Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris* (t. 1, *Le Marché de la photographie, 1919-1939* ; t. 2, *Les Usages de la photographie,1919-1939*), Paris, L'Harmattan, 1997.

11. Gowland est mort pendant la rédaction de cet article, voir : "Peter Gowland, a Photographer Whose Women Graced 1,000 Walls, Dies at 93", *New York Times*, 4 avril 2010, http://www.nytimes.com/2010/04/05/arts/design/05gowland.html, consulté le 10 mai 2010.

12. Peter GOWLAND, courriels expédiés à l'auteur, 8 et 19 avril 2006.

13. Une hypothèse émise sur le site *ModernThrills Pulp Magazine History*, http://www.hil-gle.com/realnazi4.html, consulté le 12 mai 2010.

14. Pour plus d'informations sur Burt Owen et son travail, voir W. STRAW, *Cyanide and Sin*, *op.cit.*, p. 11-12.

15. W. STRAW, "Urban Confidential : The Lurid City of the 1950s", *in* David B. CLARKE (dir.), *The Cinematic City*, Londres, Routledge, 1997, p. 110-128.

16. Pour une étude pertinente de la régulation des mœurs nocturnes à Paris, voir Guy PARENT, "Préface",*in* Véronique WILLEMIN(DIR.), *LA MONDAINE. HISTOIRE ET ARCHIVES DE LA POLICE DES MŒURS*, PARIS, ÉDITIONS HOËBEKE, 2009, P. 7-11.

17. Voir Peter DOYLE, *City of Shadows, Sydney Police Photographs, 1912-1948*, Sydney, Historic Houses Trust of New South Wales, 2007.

18. Voir Enrique METINIDES, *El Teatro de los hechos*, Mexico, D.F., Instituto de Cultura de la Ciudad de México/Ortega y Ortiz, 2001 ; John MRAZ, *Nacho López, Mexican Photographer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003 ; Anthony W. LEE et Richard MEYER, *Weegee and Naked City*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 2008. Il faut ajouter que si le crime n'occupe qu'une place mineure dans l'œuvre photographique de Nacho López, c'est pourtant le volet qui en est le plus commenté.

19. Voir Jesse LERNER, *El impacto de la modernidad: Fotografía criminalística en la ciudad de México*, Mexico, D.F.,Turner, 2007.

20. Dominique KALIFA, *L'Encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 107.

21. Dans le contexte français, c'est l'hebdomadaire spécialisé dans les enquêtes policières tel que *Détective* et *Police Magazine*, qui correspond à la forme la plus connue de périodiques d'actualité criminelle publiés après la Belle Époque. À la fin des années 1940, les articles et les illustrations des magazines américains *Master Detective* et *True Detective*, tous deux propriétés du groupe Macfadden, sont traduits et remodelés dans une édition française intitulée *Super Détective (fig.16)*, publiée par les Éditions de la Renaissance, 59-61, rue de La Fayette, Paris.

RÉSUMÉS

Cet article traite d'un genre de périodiques américains appelés *true crime magazine* pendant les années 1940 et 1950, à l'apogée de leur succès. Alors qu'ils déclarent rendre compte des crimes dans un style photojournalistique, ces magazines développent de nombreuses stratégies pour donner à leurs images un aspect dynamique et sensationnel. Ils exploitent notamment des photographies de studio mettant en scène des personnages, la composition d'images dans des mises en pages inventives, ainsi que des illustrations sans aucun rapport avec la photographie.

This article deals with a genre of American periodical, the so-called 'true crime magazine,' during the period of its greatest popularity, in the 1940s and 1950s. While claiming to treat crime in a photojournalistic fashion, these magazines employed a variety of strategies in order to render their images dynamic and sensational. These included the use of studio photographs featuring models, the organization of pictures within inventive layouts, and the use of non-photographic illustrations.

AUTEURS

WILL STRAW

WILL STRAW est professeur au département d'histoire de l'art et des études en communication à l'université McGill (Montréal). Il est l'auteur de *Cyanide and Sin : Visualizing Crime in 50s America* (PPP Editions, 2006) et d'une centaine d'articles sur la musique populaire, le cinéma et la culture urbaine. Il est codirecteur de l'ouvrage *Circulation and the City : Essays on Urban Culture* (McGill-Queens University Press, 2010) et dirige un projet de recherche sur les médias et la culture urbaine à Montréal.WILL STRAW is a professor within the Department of Art History and Communications Studies at McGill University. He is the author of *Cyanide and Sin: Visualizing Crime in 50s America* (PPP Editions, 2006) and of over a hundred articles on popular music, cinema, and urban culture. He is co-editor of the book *Circulation and the City: Essays on Urban Culture* (McGill-Queens University Press, 2010) and currently directs a research project on media and urban culture in Montreal.