

La romantisation des tueurs en série de Netflix.[br]Le cas de Jeffrey Dahmer et d'Ed Gein

Auteur : El Qasery, Halima

Promoteur(s) : Servais, Christine

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en information et communication

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/26028>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

LA ROMANTISATION DES TUEURS EN SÉRIE DE NETFLIX
Le cas de Jeffrey Dahmer et d'Ed Gein

Mémoire présenté par El Qasery Halima
en vue de l'obtention du grade de
Master en Information et Communication

Année académique 2025 / 2026

Remerciements

Avant d'entamer ce travail, je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont accompagnée, soutenue et encouragée tout au long de ce parcours.

Je souhaite tout d'abord remercier chaleureusement ma promotrice, Christine Servais, pour son accompagnement tout au long de ce travail, sa disponibilité et sa bienveillance. Merci pour votre gentillesse, votre patience et vos précieux conseils. Je n'aurais sincèrement pas pu rêver une meilleure accompagnatrice pour ce TFE.

Je souhaite ensuite exprimer toute ma reconnaissance à ma mère. Elle qui a toujours tout mis en œuvre pour me permettre d'avancer dans les meilleures conditions possibles. Merci pour tous les sacrifices, pour ton courage, ton soutien et ton amour inconditionnel.

Un immense merci également à mes grands-parents, qui ont toujours occupé une place essentielle dans ma vie. Merci d'avoir toujours cru en moi, soutenu chacun de mes projets et prié pour moi à chaque étape de ma vie. Vous êtes bien plus que mes grands-parents : vous avez été de véritables parents pour moi, et je vous en serai reconnaissante toute ma vie.

Je souhaite aussi remercier mon chéri, Sami, pour son soutien indéfectible tout au long de ce travail. Merci pour ta patience, ton écoute, tes encouragements et ta présence dans les moments de doute comme dans les moments de joie. Ton soutien a été une force considérable tout au long de ce parcours.

Je tiens également à remercier toutes les personnes, encore présentes aujourd'hui dans ma vie ou non, qui m'ont soutenue, encouragée ou aidée d'une manière ou d'une autre au cours de ces années. Chaque mot, chaque geste et chaque encouragement ont compté.

Ce mémoire représente bien plus qu'une réussite académique : il symbolise un chemin parcouru, des combats menés et une promesse tenue envers moi-même.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
PREMIÈRE PARTIE – DÉFINITIONS, MÉCANISMES ET ENJEUX	10
DEUXIÈME PARTIE – MÉTHODOLOGIE	19
TROISIÈME PARTIE – CADRE THÉORIQUE ET ÉLABORATION DE LA GRILLE D’ANALYSE	21
QUATRIÈME PARTIE – PRÉSENTATION DES RÉSULTATS : ONZE THÈMES TRANSVERSAUX.....	58
CINQUIÈME PARTIE – DISCUSSION.....	101
CONCLUSION GÉNÉRALE	106
BIBLIOGRAPHIE	109
ANNEXES	115
TABLE DES MATIÈRES.....	137

INTRODUCTION

Depuis une vingtaine d'années, les productions audiovisuelles consacrées aux crimes réels ont connu un essor considérable, en particulier sur les plateformes de streaming. Parmi ces contenus, le *true crime*, genre hybride situé entre le documentaire et la fiction (Odendahl-James, 2010), occupe une place de plus en plus visible et suscite un engouement massif du public. La plateforme Netflix, en particulier, a largement contribué à cette popularité en diffusant des séries telles que *The Ripper* (2020), *Mindhunter* (2017), ou encore *Night Stalker* (2021).

Cette étude se concentre sur deux cas emblématiques : Jeffrey Dahmer, dont le parcours criminel a récemment été mis en scène dans la série *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (2022) ; et Ed Gein, véritable figure de proue du crime américain dont le succès ne se dément pas, a non seulement inspiré plusieurs grands classiques du cinéma d'horreur, mais fait l'objet d'une fascination renouvelée avec la sortie de *Monster : The Ed Gein Story* (2025), au cœur de cette analyse. Ces deux séries ont connu un énorme succès : avec « 500 000 millions d'heures de visionnage en 12 jours »¹ pour Jeffrey Dahmer, et « 20 millions de vues »² pour Ed Gein. Elles s'inscrivent dans une tendance plus générale de la culture populaire : la transformation des figures criminelles historiques en véritables protagonistes de fictions sérialisées. Plusieurs explications sont avancées pour comprendre cet engouement. Le producteur de ces séries propose deux pistes pour expliquer le succès de Dahmer au sein de *Monster* : d'une part, le besoin du public post-Covid de projeter son anxiété sur des récits plus angoissants que le monde réel ; d'autre part, un intérêt accru pour l'exploration de la santé mentale.

Ces deux productions proviennent de la série anthologique *Monster*, de Ryan Murphy. Toutefois, les procédés qu'elles mobilisent, notamment l'esthétisation de la violence et la focalisation sur l'intimité du bourreau, ne sont pas propres au producteur. Elles s'inscrivent dans une grammaire plus large du *true crime* contemporain.

¹Netflix, « La mini-série "DAHMER – Monstre : L'histoire de Jeffrey Dahmer" de Ryan Murphy, sortie il y a 12 jours, intègre la liste des plus gros succès avec près de 500 000 millions d'heures de visionnage », *About Netflix*, 5 octobre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://about.netflix.com/fr/news/top-10-week-of-september-26-after-just-12-days-dahmer-monster-by-ryan-murphy>

²Thierry Coljon, « Après deux semaines et plus de 20 millions de vues, une nouvelle série détrône *Monster : L'histoire d'Ed Gein* en tant que série la plus populaire sur Netflix », *Purebreak*, 17 octobre 2025, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.purebreak.com/news/apres-deux-semaines-et-plus-de-20-millions-de-vues-une-nouvelle-serie-detrone-monster-l-histoire-d-ed-gein-en-tant-que-serie-la-plus-populaire-sur-netflix/254926>

Cette uniformisation des codes narratifs et visuels pose cependant une question fondamentale : en transformant le parcours criminel en un objet de consommation hautement stylisé, quelle image du “monstre” finit-on par ancrer dans l'imaginaire collectif ? Si la forme séduit, elle risque également de brouiller la frontière entre la réalité des faits et la fascination pour le personnage. C'est précisément dans cet interstice entre divertissement et éthique que se déploie notre réflexion.

Dès lors, notre travail s'articulera autour de la question de recherche suivante : comment les productions audiovisuelles contemporaines consacrées aux tueurs en série, en particulier celles de Netflix, construisent-elles leurs représentations, et dans quelle mesure ces représentations peuvent-elles favoriser des phénomènes de romantisation, de fascination ou d'identification ?

Il importe de souligner d'emblée que l'objectif de ce travail n'est pas de vérifier la véracité des faits relatés, ni de confronter les récits des séries à une prétendue réalité historique ou judiciaire. Ce travail examine comment les productions audiovisuelles (séries, documentaires, reconstitutions) représentent les tueurs en série, quels choix narratifs, esthétiques et éditoriaux elles opèrent, et quels effets de sens ces choix produisent. Par conséquent, l'analyse ne s'appuie pas sur les faits avérés ou les dossiers criminels, mais uniquement sur le contenu des séries et les discours qui les accompagnent. Ce parti pris méthodologique permet de rester fidèle à l'objet de recherche : l'analyse des représentations médiatiques, et non la vérification des faits.

L'approche adoptée est strictement analytique : il s'agit d'examiner les choix de représentations opérés par ces productions. Pour ce faire, un socle théorique exigeant a été mobilisé. Certains auteurs, tels que Daniel Shafer et Arthur Raney, Alexandra Warwick, Jacqueline Helfgott ou encore Ray Surette, reviennent de manière récurrente tout au long de cette étude ; ce choix s'explique par le fait que leurs travaux constituent l'arrière-plan conceptuel fondamental de notre travail, leurs théories fournissant les piliers sur lesquels repose toute notre analyse.

Le développement de ce travail suit cinq étapes. Après avoir posé les définitions nécessaires à la délimitation du sujet, la méthodologie employée sera exposée. Un cadre théorique servira ensuite de base à la construction d'une grille d'analyse. Celle-ci sera appliquée aux séries consacrées à Jeffrey Dahmer et à Ed Gein, puis les résultats de cette application

seront présentés. Enfin, une discussion permettra de mettre ces résultats en perspective et de répondre à la question de recherche.

PARTIE 1 : DÉFINITIONS, MÉCANISMES ET ENJEUX

Notre recherche s'intéresse aux mécanismes par lesquels les productions audiovisuelles contemporaines, et plus particulièrement celles diffusées sur la plateforme Netflix, participent à une forme de romantisation des tueurs en série réels. Ce travail se concentre sur les deux mentionnées plus haut, à savoir *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (2022), et *Monster : The Ed Gein Story* (2025). L'hypothèse générale est que, par des procédés narratifs, esthétiques et éditoriaux spécifiques, ces séries tendent à humaniser, voire à héroïser, des personnages dont les actes relèvent pourtant de l'horreur.

L'objectif de cette première partie est de poser les bases conceptuelles et théoriques nécessaires à l'analyse de ce phénomène. Sont ainsi définies successivement les notions de tueur en série (en insistant sur sa construction médiatique), de romantisation, de *true crime* comme genre hybride, ainsi que les mécanismes psychologiques sous-jacents tels que la curiosité morbide et le crime par imitation (*copycat crime*). Le rôle de Netflix en tant que média et industrie culturelle est également précisé.

Dès lors, il est nécessaire de définir ce que l'on entend par *tueur en série*, cette précision étant d'autant plus cruciale que cette figure constitue l'objet central de notre recherche. La définition la plus couramment employée par la criminologie, reprise notamment par Eric Hickey (2006) et issue des travaux du FBI (Ressler, Burgess et Douglas, 2005), caractérise le tueur en série par l'enchaînement d'au moins trois meurtres volontaires, commis lors d'occasions distinctes, avec une période de refroidissement (*cooling-off period*) entre les passages à l'acte, et l'absence de lien préexistant entre l'auteur et ses victimes. Cette définition, élaborée dans les années 1970-1980 par l'unité des sciences du comportement du FBI, vise à distinguer le tueur en série du meurtrier de masse et du tueur en chaîne. Le terme anglais *serial killer* apparaît pour la première fois dans les années 1970, popularisé par l'agent Robert Ressler, mais l'expression "tueur en série" s'impose progressivement dans le langage courant et médiatique (Beda, 2023).

Cependant, cette définition n'est pas neutre. Comme le rappelle Warwick (2006), le tueur en série n'est pas une catégorie naturelle : il est une invention discursive qui émerge à la fin du XIX^e siècle avec Jack l'Éventreur, et qui se consolide tout au long du XX^e siècle par l'intermédiaire des médias, de la littérature gothique puis du cinéma. Warwick (2006) montre qu'à l'instar de l'homosexuel au XIX^e siècle, le tueur en série devient une "espèce" avec une

histoire, un type de vie, une morphologie. Il ne s'agit donc pas d'une réalité biologique ou psychologique universelle, mais d'une construction sociale et culturelle.

Plusieurs indices plaident en faveur de cette lecture. D'une part, la définition même du tueur en série a varié dans le temps et selon les disciplines³. D'autre part, l'ouvrage de Philip Jenkins (1994), commenté par Neil Websdale (1997), démontre que l'homicide en série a été largement surestimé par les médias et les agences gouvernementales. Alors que dans les années 1980, on avançait que 20 à 25 % des homicides étaient le fait de tueurs en série, Websdale (1997) rappelle que Jenkins (1994) avait conclu que la réalité se situe plutôt autour de moins de 1 % de tous les homicides. Cette disproportion entre la réalité statistique (très faible) et l'omniprésence médiatique (très élevée) souligne le rôle actif des industries culturelles dans la fabrication de ce phénomène.

Cet écart n'est pas anodin : il entretient ce que Rodney Carveth et Alison Alexander (1985) nomment l'effet de cultivation. Selon cette théorie, l'exposition répétée et massive à un contenu télévisuel (ici, les séries *true crime*) finit par modeler les perceptions du monde réel chez les spectateurs réguliers. En d'autres termes, à force de voir des tueurs en série partout à l'écran, le public en vient à surestimer leur fréquence dans la réalité, à croire le monde plus dangereux qu'il ne l'est, et à intégrer les codes narratifs du genre comme une description fidèle du réel. Le tueur en série existe bien comme réalité criminelle, mais sa place dans l'imaginaire collectif est largement le produit d'une construction médiatique.

Dès lors, le tueur en série n'est pas traité comme une réalité psychologique ou juridique stable, mais comme une construction médiatique et narrative. Ce ne sont pas les figures réelles de Dahmer ou de Gein qui constituent l'objet d'étude, mais la manière dont les séries Netflix les représentent, les mettent en récit et les esthétisent. L'approche adoptée est discursive : ce qui importe réside dans les images, les dialogues, les choix de mise en scène, les effets sonores et la construction psychologique des personnages. En somme, l'ensemble des éléments participant à la romantisation du tueur en série.

Cette approche discursive conduit naturellement à s'intéresser au genre médiatique dans lequel s'inscrivent ces productions : le *true crime*.

³ Dans la section II. Définition of *Serial Murder* (p. 7), le FBI écrit : « Au cours des trente dernières années, de multiples définitions de meurtre en série ont été utilisées par les forces de l'ordre, les cliniciens, le milieu universitaire, et les chercheurs » (Morton et Hilts, 2005, traduit par nous).

Le genre *true crime* est ancien : on en trouve des précurseurs au XVIII^e siècle avec les nouvelles de crimes (*criminal broadsides*⁴) et des romans comme *Love and Madness* de Herbert Croft (1780), qui se présentait comme une histoire trop vraie (*A Story Too True*, Croft, 1780). Comme le note McGuire (2010), Croft y brouillait délibérément les frontières entre lettres authentiques, faits divers et fiction, anticipant les stratégies narratives du *true crime* contemporain.

Le *true crime* (littéralement crime véritable) est un genre médiatique hybride qui se situe à la frontière entre le documentaire et la fiction (Odendahl-James, 2010, p. 3). Jules Odendahl-James (2010) définit le *true crime* comme « une union complexe d'événements et de personnes réels et de la représentation de ces mêmes événements et personnes dans divers médias pour l'imaginaire populaire » (p. 244, nous traduisons). Il désigne des récits (livres, films, séries, podcasts) qui relatent des crimes réels en s'appuyant sur des faits authentiques (archives judiciaires, témoignages, enquêtes) mais qui les mettent en récit dans différents médias. John Murley (2009) précise que le *true crime* est « également une vision du monde, une perspective sur la vie américaine contemporaine [...] centrée sur les pires types de crimes et préoccupée par la sécurité, l'ordre et la justice » (p. 2, nous traduisons). Odendahl-James (2010) ajoute que le *true crime* se caractérise par « une ligne intrinsèquement floue entre la représentation et la dramatisation » et par une « hybridité inhérente » qui en fait une « catégorie 'flexible' difficile à définir » (p. 244, nous traduisons). Autrement dit, le *true crime* brouille la frontière entre les faits réels et leur mise en scène, de telle sorte qu'on ne peut le considérer ni comme un simple documentaire ni comme une pure fiction ; cette hybridité fondamentale le rend flexible et malaisé à définir. Le genre ne se contente pas de relater des faits : il les met en scène, les interprète et les diffuse à grande échelle, contribuant ainsi à façonner l'imaginaire collectif du crime.

Au XX^e siècle, le genre se popularise avec les magazines *True Detective* (1924), puis à la télévision avec des émissions comme *America's Most Wanted* (1988). Aujourd'hui, les plateformes de streaming, et Netflix en particulier, en sont devenues les principaux producteurs,

⁴ « Ce genre, qui a connu son apogée au cours des trois premiers quarts du XIX^e siècle avant de disparaître dans l'oubli en raison de l'essor des journaux de masse, reflète de manière intéressante ce que les contemporains pensaient et ressentaient à propos de la violence. [...] ils offraient à leurs lecteurs plus de faits que de fiction. Ce n'était pas un pur exercice d'imagination, ils n'étaient pas de simples agents de propagande ou de contrôle social. Plus important encore, les broadsides du crime remplissaient la plupart des fonctions d'un média de masse : ils divertissaient et informaient leurs lecteurs, ils transmettaient une sous-culture où la violence jouait un rôle de premier plan ». (Philippe Chassaigne, 1999, p. 23, nous traduisons).

avec des séries comme *Making a Murderer* (2015), *The Keepers* (2017), *Le Serpent* (2021), *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (2022), et *Monster : The Ed Gein Story* (2025). Le *true crime* se caractérise par un ancrage documentaire (images d'archives, extraits de procès, photos de scènes de crime), une mise en récit dramatique (suspense, point de vue focalisé), une ambiguïté morale (humanisation du criminel) et un effet de réel qui brouille la frontière entre information et divertissement (Krammer, 2024 ; Biber, Doyle et Rossmanith, 2013).

Comprendre les ressorts de ce genre ne suffit cependant pas à expliquer pourquoi les spectateurs y sont attirés. Pour cela, il faut se tourner vers un mécanisme psychologique plus fondamental : *la curiosité morbide*.

La curiosité morbide est définie par Coltan Scrivner (2021) comme un trait de personnalité caractérisé par un intérêt pour les informations déplaisantes liées à la mort, à la violence, aux maladies et aux personnes dangereuses (dont les tueurs en série). Elle se distingue du simple dégoût ou de la peur : là où la peur pousse à fuir, la curiosité morbide pousse à s'informer.

Scrivner (2021) montre que la curiosité morbide a une fonction adaptative : s'informer sur une menace potentielle permet de mieux l'anticiper et de s'en protéger. Les fictions (films, séries) offrent des simulations à moindre coût de ces situations : on peut y vivre par procuration des expériences dangereuses, apprendre de nos erreurs virtuelles, et développer des connaissances sans risquer son intégrité physique. Ainsi, la popularité des séries *true crime* tient en partie à un besoin normal d'explorer l'inconnu menaçant. De son côté, Ryan Murphy considère que le succès de la série concernant Jeffrey Dahmer tient à ce désir de comprendre la maladie mentale, plutôt qu'à une simple fascination pour le monstre⁵.

Les études d'Antonio Aluja (2000) auprès d'adolescents confirment que la curiosité morbide est liée à des traits de personnalité comme le Psychoticisme (P) et la Désinhibition (Dis), et qu'elle est plus élevée chez les garçons. Scrivner (2021) a développé une échelle validée (*Morbid Curiosity Scale*) en 24 items, avec quatre dimensions : l'intérêt pour l'esprit des personnes dangereuses, pour les violations du corps, pour la violence interpersonnelle, et pour le danger paranormal. Cette échelle prédit significativement les préférences pour les films d'horreur, de *thriller* et les contenus *true crime*.

⁵ Netflix, « *Making DAHMER: A conversation with the cast and Ryan Murphy* » (vidéo), YouTube, 28 novembre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://youtu.be/BEhCB1RH-Io?is=Soobm9dzDyaEvhqH>

Si la curiosité morbide explique l'attrait initial pour les récits de crimes, elle ne dit pas comment les productions audiovisuelles transforment cet intérêt brut en véritable fascination pour le tueur. C'est ici qu'intervient la romantisation.

La romantisation des tueurs en série constitue le cœur de notre recherche. Le terme romantiser se définit par l'action « d'idéaliser ou de donner un caractère romantique à quelque chose » (Larousse, s.d.). Par romantisation, nous désignons l'ensemble des procédés narratifs, esthétiques et éditoriaux qui tendent à présenter le tueur en série comme un personnage complexe, ambigu, parfois fascinant, voire admirable. Ce processus opère une transformation profonde : le monstre devient un anti-héros⁶, « un nouveau méchant⁷ » (Jost, 2015, p. 14, nous traduisons), une « star » (Helfgott, 2015, p. 53).

Plusieurs mécanismes participent à cette romantisation. D'une part, les séries *true crime* adoptent souvent le point de vue du bourreau, lui donnant la parole, exposant son enfance, ses traumatismes, ses doutes. Le spectateur est invité à pénétrer son intimité, à comprendre ses motivations, parfois même à compatir (Krammer, 2024). Un tel procédé rappelle ce que Charlotte Lacoste (2011) a analysé à propos de certains romans contemporains : la littérature, et on peut étendre l'idée aux séries, construit le criminel en figure complexe, presque héroïque.

D'autre part, les séries *true crime* s'appuient sur ce que Mark Seltzer (1998) appelle l'« effet de boucle » (p. 107, nous traduisons) : les catégories savantes (comme celle de *serial killer*⁸) sont intériorisées par les tueurs réels, qui ajustent leur comportement à ces typologies, ce qui en retour modifie le savoir criminologique. En d'autres termes, ce va-et-vient crée un cercle vicieux de la romantisation : le criminel n'est plus un simple meurtrier, mais une figure presque héroïque. Les caractéristiques des tueurs en série deviennent des attributs fascinants, offrant aux criminels réels un modèle à incarner (Warwick, 2006). Ainsi, l'effet de boucle ne brouille pas seulement les frontières entre réel et fiction : il fabrique littéralement le héros du mal que le spectateur vient admirer, étant ainsi le moteur caché de ce processus de romantisation.

⁶ Il s'agit du « personnage central d'une œuvre de fiction qui ne présente par certaines des caractéristiques du héros conventionnel, voire dans certains cas aucune. [...] contrairement au méchant [il] suscite une sympathie et/ou une admiration non négligable ».- *Wikipédia* (Collectif), « Antihéros », s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Antihéros>

⁷ Traduction de « new villains » pour désigner les « nouveaux méchants [qui] ne sont pas nés méchants, ils le sont devenus et c'est cette transformation qui nous passionne ». (Jost, 2015, p. 14, nous traduisons).

⁸ Nous traduisons : tueurs en série. .

Les conséquences de cette romantisation sont multiples et problématiques. Elle contribue à éroder la frontière entre le réel et la fiction (Warwick, 2006), à banaliser la violence (Lacoste, 2011), à transformer le tueur en série en icône médiatique (Jenkins, 1994), et à initier un processus de désengagement moral par le spectateur (Shafer et Raney, 2012). Dès lors, la romantisation n'est pas un simple effet de style : elle reconfigure notre rapport à la violence et normalise la fascination pour le mal (Lacoste, 2011 ; Gili, 1999). C'est précisément ce mécanisme qui sera analysé dans les séries consacrées à Jeffrey Dahmer et Ed Gein.

Néanmoins, la romantisation ne saurait à elle seule expliquer l'attrait des spectateurs pour les tueurs en série. D'autres ressorts, plus profonds et souvent inconscients, entrent en jeu. D'une part, Tamar Liebes (1994), citant Sigmund Freud, rappelle que « l'amour est tellement souvent ambivalent qu'il apparaît en conjonction avec des sentiments de haine à l'égard précisément du même objet » (p. 102). Cette ambivalence fondamentale explique pourquoi le spectateur peut à la fois être fasciné par le tueur en série et le condamner avec véhémence.

D'autre part, Chris Greer et Yvonne Jewkes (2004) reprennent la proposition de Maruna, Matravers et King (2004) selon laquelle « les crimes qui suscitent les réactions les plus punitives sont précisément ceux que les gens se sentent le plus susceptibles de commettre eux-mêmes » (p. 25, nous traduisons). Greer et Jewkes (2004) s'appuient sur la psychanalyse pour avancer que « ceux que nous éloignons et diabolisons sont peut-être les personnes avec qui (nous craignons) nous partageons le plus de points communs » (p. 27, nous traduisons). Le mécanisme en jeu est celui de la « métaphore de l'ombre » : les parties de nous-mêmes que nous jugeons mauvaises ou inavouables (pulsions violentes, désirs transgressifs, fantasmes de toute-puissance) sont inconsciemment « projetées sur un objet extérieur ou une personne » (p. 26, nous traduisons). Ce processus de projection permet à l'individu de préserver son image de soi vertueuse en rejetant sur l'autre ses propres pulsions refoulées. Ainsi, la violence de la condamnation publique ne serait pas proportionnelle à la gravité objective du crime, mais à l'intensité des pulsions refoulées que ce crime éveille chez le spectateur. La haine affichée sert à masquer une attirance secrète.

Appliquée à notre objet, cette analyse éclaire d'un jour nouveau la fascination pour les tueurs en série. Le spectateur de *Monster* n'est pas seulement un sujet curieux ou avide de sensations, il est aussi, inconsciemment, un sujet qui projette sur le tueur ses propres désirs inavouables (Greer et Jewkes, 2004). Dès lors, la romantisation des séries *true crime* ne ferait qu'exploiter cette ambivalence fondamentale : elle offre au spectateur un exutoire acceptable

en lui permettant de s'identifier au monstre tout en préservant l'illusion de sa propre vertu par la condamnation rituelle de ses actes.

Ces procédés de romantisation ne se déploient pas dans un vide médiatique. Ils prennent corps sur une plateforme spécifique, dont le rôle dans la diffusion et la généralisation de ces récits mérite d'être précisé : Netflix.

Netflix est une plateforme de SVOD (Subscription Video On Demand) créée en 1997. Cette plateforme est devenue leader mondial du streaming avec « plus de 95 milliards d'heures de visionnage »⁹. Elle produit et diffuse des contenus audiovisuels (séries, films, documentaires) accessibles en continu, sur abonnement¹⁰. Cette formule a favorisé l'émergence de nouvelles pratiques de visionnage, comme le *binge-watching*, pratique consistant à visionner plusieurs épisodes à la suite¹¹. En analysant les habitudes des utilisateurs, l'algorithme de recommandation de la plateforme propose des contenus susceptibles de prolonger leur temps de connexion¹², créant ainsi une boucle de consommation où le spectateur est sans cesse ramené vers des récits criminels similaires (Krammer, 2024).

Dans le cadre de notre recherche, Netflix est envisagé comme un média à part entière, au sens où il participe à la construction sociale de la réalité criminelle (Surette, 2007). Comme le rappellent Kenneth Dowler et Valerie Zawilski (2007), « la majorité des connaissances du public sur le crime et la justice est dérivée de la consommation médiatique » (p. 193, nous traduisons). Netflix ne se contente pas de refléter une réalité préexistante : il la sélectionne, la met en récit, et la diffuse mondialement. Son algorithme de recommandation, ses stratégies de *binge-watching* et son catalogue de *true crime* contribuent à créer un écosystème de consommation où le tueur en série devient un produit culturel banalisé (Krammer, 2024).

⁹Netflix, « Bilan de Nos Visionnages au Premier Semestre 2025 », *About Netflix*, 18 juillet 2025, consulté le 11 mai 2026 sur <https://about.netflix.com/fr/news/what-we-watched-the-first-half-of-2025>

¹⁰ Netflix, « Qu'est-ce que Netflix ? », *Centre d'aide Netflix*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://help.netflix.com/fr/node/412>

¹¹ Fondation Ramsay Santé, « Qu'est-ce que le "binge watching" ? Quelles en sont les conséquences ? », *Fondation Ramsay Santé*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://fondation-ramsay-sante.com/questions/addiction-aux-ecrans/quest-ce-que-le-binge-watching-queelles-en-sont-les-consequences>

¹² Cette analyse ne traite pas du rôle de l'algorithme de recommandation de Netflix, ni des effets du *binge-watching*, car notre focale est exclusivement textuelle et esthétique. Ces questions, bien que légitimes, relèveraient d'une autre enquête centrée sur les pratiques de réception et les logiques algorithmiques des plateformes.

La popularité de ces productions soulève toutefois une question plus inquiétante : ces séries, en humanisant le tueur, ne risquent-elles pas d'inspirer des passages à l'acte ? C'est ce que l'on désigne sous le terme de *copycat crime*.

Le *copycat crime* (crime par imitation) désigne un crime dont la forme ou la motivation est liée à un crime antérieur représenté dans les médias. Il peut s'agir d'une imitation fidèle d'une scène de film, de l'emprunt d'une technique criminelle, ou d'une inspiration plus diffuse (Surette, 2014).

Ce phénomène n'est pas nouveau. Dès la fin du XVIII^e siècle, on accusait le roman *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe (1774) de provoquer des vagues de suicides par imitation, ce que l'on appelle le *Werther effect* (Surette, 2014, p. 706). L'auteur Herbert Croft, dans *Love and Madness* (1780), mettait en garde contre le « tranchant de l'exemple dangereux » (p. 67, nous traduisons) et reprochait à Goethe de ne pas avoir désamorcé son récit par une morale explicite (McGuire, 2010). D'autres exemples célèbres incluent les imitations criminelles inspirées de différents films¹³, tels que *Natural Born Killers* (1994) ou de la série *Dexter* (Helfgott, 2015).

Les études de prévalence, rassemblées par Surette (2014) dans une méta-analyse portant sur près de 1 500 délinquants ou jeunes à risque, estiment qu'environ un quart des répondants (26,8 %) déclarent avoir tenté un crime dont l'idée leur est venue des médias. Surette (2002) avait déjà obtenu 26,5 % auprès de jeunes incarcérés. Toutefois, Surette (2016) met en garde contre l'étiquette trop facile de *copycat crime* : sur 53 crimes médiatiquement qualifiés ainsi, seule une minorité (environ 40 %) résiste à une analyse rigoureuse. Il convient donc de ne pas surestimer les effets d'imitation directe.

Pour mieux comprendre les degrés d'influence, Helfgott (2015) propose un continuum d'influence. À un pôle, on trouve l'emprunt technique (faible influence) : le criminel puise une idée ponctuelle dans un média (par exemple, une méthode de dissimulation). À l'autre pôle, on trouve la perte de frontière entre fantasme et réalité, lorsque le sujet vit dans une immersion médiatique totale et ne distingue plus la fiction de la vie réelle. Cette seconde configuration, rare, correspond aux cas les plus médiatisés (comme certains tueurs s'identifiant à des

¹³ Newsweek, « Nine horrible real-life crimes that were inspired by a movie or novel », *Newsweek*, 18 octobre 2016, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.newsweek.com/nine-horrible-real-life-crimes-were-inspired-movie-or-novel-583828>

personnages de films). Elle est néanmoins importante à connaître car elle alimente les peurs collectives et les débats éthiques sur les effets des représentations violentes.

Ces éléments sur le *copycat crime* bouclent le panorama des concepts nécessaires à l'analyse des séries *true crime*. Cette partie a donc posé les définitions et le cadre théorique nécessaires à l'analyse des séries *true crime* de Netflix. Il a été montré que le tueur en série est une construction médiatique, que la romantisation repose sur des procédés narratifs et esthétiques spécifiques, que Netflix joue un rôle actif dans la diffusion et la banalisation de ces récits, et que des mécanismes psychologiques tels que la curiosité morbide et le *copycat crime* éclairent la réception du public. Ces bases conceptuelles permettent à présent d'examiner concrètement comment les séries *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (2022) et *Monster : The Ed Gein Story* (2025) mettent en œuvre ces procédés de romantisation, et comment elles s'inscrivent dans un écosystème médiatique plus large.

PARTIE 2 : MÉTHODOLOGIE

Afin d'analyser les mécanismes de romantisation dans les séries *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* et *Monster : The Ed Gein Story*, l'étude s'est déroulée en plusieurs étapes, en s'appuyant sur la grille d'analyse construite à partir du cadre théorique (voir Annexe 1).

Corpus et visionnage. Le corpus est constitué de l'intégralité des épisodes des deux séries. Le visionnage a été effectué dans leur ordre de diffusion, en commençant par *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (plus ancienne) puis *Monster : The Ed Gein Story*. Ce n'était pas une première découverte : nous avons vu les deux séries à leur sortie, ce qui nous permettait de disposer de repères initiaux. Le visionnage a été systématique, épisode par épisode, avec prise de notes simultanée.

Application de la grille et recueil des données. Pour chaque épisode, les passages qui répondaient aux questions de la grille d'analyse ont été relevés. Au fil du visionnage, il est apparu que la quasi-totalité des scènes étaient concernées, tant les procédés de romantisation sont omniprésents dans ces séries. Les notes ont été prises directement sur traitement de texte au fil du visionnage, sans logiciel spécifique. Les dialogues, les choix de montage, la photographie, la bande-son, ainsi que les éléments narratifs (flashbacks, points de vue, traitement des victimes, etc.) ont été systématiquement relevés.

Traitement et catégorisation. Les similitudes entre les deux séries sont apparues très rapidement : mêmes types de flashbacks, mêmes mécanismes d'humanisation, mêmes stratégies esthétiques. Plutôt que de traiter les deux séries séparément, une analyse conjointe a été privilégiée, mettant en évidence les convergences et en signalant les divergences lorsqu'elles apparaissent. La principale différence tient au statut psychologique des deux tueurs : Dahmer est présenté comme un homme animé de pulsions morbides, tandis que Gein est d'emblée qualifié de malade (schizophrène), ce qui influence la nature des justifications médicales et le traitement des institutions. Le regroupement sous différents chapitres s'est opéré par similarité des indicateurs, après un va-et-vient entre les notes de visionnage et les questions de la grille.

Limites de la démarche. Ce travail ne porte pas sur la véracité des faits historiques, mais sur la manière dont la fiction construit son récit. Il a donc fallu veiller à ne pas tomber dans une logique de vérification factuelle. Par ailleurs, certains éléments observés lors du visionnage, comme l'utilisation récurrente de la couleur verte dans l'épisode 4 de la série sur

Ed Gein, ont semblé prometteurs, mais après recherche, ils n'apportaient pas de contribution pertinente à la démonstration sur la romantisation. Ils ont donc été écartés. Enfin, comme toute analyse qualitative, notre lecture reste interprétative, mais la grille d'analyse explicite les critères et limite ainsi la subjectivité.

Ces choix méthodologiques visent à produire une analyse la plus rigoureuse possible. La partie suivante est consacrée au cadre théorique. Celui-ci a accompagné la construction de la grille d'analyse et a permis de définir puis d'affiner progressivement les indicateurs.

PARTIE 3 : CADRE THÉORIQUE ET ÉLABORATION DE LA GRILLE

D'ANALYSE

0. Introduction

Afin d'analyser les mécanismes de romantisation à l'œuvre dans les séries *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* et *Monster : The Ed Gein Story*, une grille d'analyse systématique a été élaborée, à partir de concepts théoriques issus de la criminologie médiatique (Warwick, 2006 ; Greer et Jewkes, 2004), de la psychologie sociale (Shafer et Raney, 2012 ; Jonason et al., 2012 ; Scrivner, 2021) et des études sur l'identification et la réception (Glaser, 1956 ; Liebes, 1994).

La construction de cette grille d'analyse s'est effectuée en trois étapes. Premièrement, nous avons extrait des travaux mobilisés les concepts clés susceptibles d'éclairer la romantisation : le désengagement moral (Shafer et Raney, 2012), l'identification différentielle (Glaser, 1956), la curiosité morbide (Scrivner, 2021), la triade noire (Jonason et al., 2012), l'invention discursive du tueur en série (Warwick, 2006), la glorification médiatique (Helfgott, 2015) ou encore la fonction construisante des médias (Surette, 2007). Deuxièmement, chaque concept a été traduit en une ou plusieurs questions d'observation concrètes, directement applicables au contenu des épisodes. Enfin, ces questions ont été rassemblées par affinité thématique pour former six grandes dimensions d'analyse, que nous nommerons chapitres.

Ces chapitres ne sont pas imposés par les auteurs eux-mêmes, mais constituent un regroupement thématique. Les concepts relatifs à la manière dont le tueur est présenté ont été rassemblés sous le chapitre intitulé « Construction du personnage » ; ceux qui concernent l'attrait psychologique ou l'immersion du spectateur relèvent de « Fascination et identification » ; les questions de violence et de point de vue sont rattachées à la « Mise en scène de la violence et des victimes » ; les choix esthétiques (lumière, musique, ralenti) sont regroupés dans le chapitre intitulé « Esthétique » ; les enjeux d'imitation et de glorification criminelle forment le chapitre « *Copycat* et dangerosité » ; enfin, les critiques des institutions et le contexte social constituent le dernier chapitre. Ce classement par analogie vise uniquement à faciliter l'analyse des séries et l'écriture des résultats. Il est toutefois admis que certains concepts mobilisés (humanisation, désengagement moral, empathie, etc.) ne sont pas traités séparément mais s'entrecroisent. Cette circularité n'est pas un défaut mais la marque du dispositif de romantisation lui-même, où chaque procédé renforce les autres.

Pour chaque concept, une ou plusieurs questions dérivées, directement inspirées des travaux des auteurs, sont proposées afin de guider l'analyse des épisodes. L'ensemble de ces questions constitue la grille d'analyse qui sera appliquée systématiquement à chaque épisode. Cette grille ne prétend pas à l'exhaustivité, mais elle offre un ensemble d'indicateurs observables qui permettent de dépasser une simple lecture subjective et de proposer une évaluation rigoureuse des mécanismes de romantisation à l'œuvre dans les deux séries.

L'objectif de cette partie est double : d'une part, ancrer théoriquement notre démarche ; d'autre part, disposer d'un outil reproductible pour relever, épisode par épisode, les procédés narratifs et esthétiques qui participent à la romantisation du tueur en série.

Chapitre 1 : Construction du personnage

1.1. Humanisation

1.1.1. Le concept d'invention discursive du tueur en série (Warwick, 2006)

Warwick (2006) soutient que le tueur en série n'est pas une catégorie naturelle mais une construction sociale et médiatique. Dans son article *Inventing the Serial Killer*, elle écrit : « Le tueur en série n'est pas un type cohérent, mais une invention produite à partir des confusions entre les personnes et les lieux » (p. 552, nous traduisons). Elle montre comment Jack l'Éventreur, bien avant d'être un meurtrier réel, est devenu une figure légendaire par le jeu des discours journalistiques, littéraires et médicaux. Appliqué à notre objet, cela signifie que chaque série Netflix sur un tueur en série participe à cette invention : elle choisit quels aspects de sa vie montrer, quels traits accentuer, quels moments d'émotion ou de vulnérabilité mettre en scène.

Traduction en indicateurs : Pour Warwick (2006), la manière dont le tueur est introduit dans le récit est cruciale. Si la première apparition du personnage le montre dans un contexte intime (chez lui, avec sa famille, en train de pleurer, ou dans une situation de détresse) plutôt qu'en train de commettre un crime, le spectateur est immédiatement invité à le considérer comme un être humain avant de le juger comme un monstre. Qui plus est, l'utilisation de flashbacks sur l'enfance ou de scènes montrant des traumatismes passés participe à cette construction d'une figure humanisée.

Questions dérivées :

- Introduction : en situation de crime ou en contexte intime ? Est-il humanisé dès le début (flashbacks, enfance) ?
- Le tueur est-il montré avec des moments de vulnérabilité, d'émotion, de doute ? Y a-t-il des flashbacks sur son enfance, ses traumatismes, des scènes où il semble souffrir ?

1.2. Complexité

1.2.1 Le concept d'anti-héros (Shafer et Raney, 2012)

Shafer et Raney (2012) se sont intéressés à la manière dont les spectateurs apprécient les récits mettant en scène des anti-héros (des protagonistes moralement ambigus, parfois criminels). Ils remettent en cause la théorie classique des dispositions affectives (ADT) qui veut que l'appréciation d'un personnage dépende d'un jugement moral positif. Ils montrent que, dans le cas des anti-héros, « les spectateurs peuvent former des dispositions positives envers les personnages bien avant que tout examen moral ne se produise » (p. 1030, nous traduisons). Cela est possible grâce à des indices narratifs qui humanisent le personnage en le montrant vulnérable, tourmenté, ou en proie à des conflits intérieurs.

Traduction en indicateurs : Pour Shafer et Raney (2012), un personnage devient attachant malgré ses actes répréhensibles s'il est présenté comme complexe, c'est-à-dire s'il exprime des regrets, de la solitude, des tentatives de bien faire (même avortées), ou des moments de vulnérabilité (pleurs, isolement, peur). Ces éléments permettent au spectateur de suspendre son jugement moral et de s'engager émotionnellement.

Questions dérivées :

- Le personnage est-il présenté comme complexe (tourmenté) ?
- Est-ce que le récit montre des conflits intérieurs montrés (regrets, solitude, tentative de bien faire) et/ou des moments de vulnérabilité (pleurs, isolement) ?

1.3. Triade noire

1.3.1. Le concept de Triade noire (Jonason et al., 2012)

Peter Jonason et ses collègues (2012) définissent la Triade noire comme « composée du narcissisme subclinique, de la psychopathie et du machiavélisme » (p. 192, nous traduisons). Ils notent que « les individus qui incarnent ces traits peuvent être observés dans les médias fictionnels et non fictionnels » et que « malgré leurs coûts, des traits comme ceux-ci peuvent conférer des bénéfices en matière de reproduction et de survie pour l'individu » (p. 192, nous traduisons). L'humanisation n'est pas contradictoire avec la Triade noire ; au contraire, un personnage peut être à la fois psychopathe (froid, manipulateur) et montrer des moments de vulnérabilité. Cette ambivalence (monstre par ses actes mais humain par ses faiblesses) est précisément ce qui rend le personnage fascinant. Dans le contexte des séries *true crime*, un tueur qui présente ces traits peut être perçu comme supérieur, manipulateur ou stratège, ce qui suscite l'admiration (même ambivalente) du spectateur.

Traduction en indicateurs : Jonason et al. (2012) ne fournissent pas directement des indicateurs d'humanisation, mais leur cadre rappelle qu'un personnage peut cumuler des traits sombres et des moments de fragilité. Dans notre grille, l'humanisation ne consiste pas à nier la noirceur, mais à ajouter des dimensions émotionnelles et biographiques qui rendent le tueur plus proche d'un être humain ordinaire. Ainsi, les questions sur les traumatismes et les moments de doute complètent celles sur la Triade noire (qui seront traitées séparément).

1.3.1.1. Le narcissisme

Jonason et al. (2012) décrivent le narcissisme comme un trait comportant « grandiosité, besoin d'admiration, manque d'empathie, sens du droit, et auto-admiration » (p. 194, nous traduisons). Ils donnent des exemples concrets tirés de personnages médiatiques : James Bond « s'habille impeccablement, porte des montres chères, conduit des voitures tape-à-l'œil » et « malgré ses altercations avec les méchants, James Bond a toujours des cheveux parfaits » (p. 194, nous traduisons). Le narcissisme se manifeste donc par une mise en scène de soi (apparence soignée, objets de luxe), un besoin constant d'admiration et un sentiment de supériorité (les règles ne s'appliquent pas à lui).

Question dérivée :

- Le tueur est-il dépeint comme narcissique (fierté, besoin d'admiration, mise en scène de son image, vanité) ?

1.3.1.2. *La psychopathie*

Jonason et al. (2012) définissent la psychopathie comme « une constellation particulière de comportements et d'émotions antisociaux, incluant un affect superficiel, un faible remords, une faible peur, une faible empathie, l'égoïsme, l'exploitation, la manipulation, l'impulsivité, l'agressivité et la criminalité » (p. 194, nous traduisons). Ils citent là aussi l'exemple de James Bond, qui a « un instinct de tueur ; il a une disposition psychologique qui lui permet de tuer d'autres personnes avec une arme ou à mains nues » (p. 194, nous traduisons). Ils soulignent que « avoir des attitudes froides et indifférentes envers les autres et une empathie limitée facilite probablement l'agression interpersonnelle » (p. 194, nous traduisons). La psychopathie se manifeste donc par une absence d'empathie, une froideur émotionnelle, une capacité à manipuler sans remords, et une agressivité calculée ou impulsive.

Question dérivée :

- Le tueur est-il dépeint comme psychopathe (absence d'empathie, froideur, manipulation) ?

1.3.2.3. *Le machiavélisme*

Pour Jonason et al. (2012), le machiavélisme repose sur trois composantes : le cynisme, la manipulation, et l'idée que la fin justifie les moyens. Ils notent que les hauts Mach¹⁴ « utilisent des tactiques d'exploitation », « privilégient la compétition et la victoire à tout prix », et « peuvent être plus disposés à trahir les autres » (p. 195, nous traduisons). Ils citent l'exemple de Gregory House, qui « pique et provoque ses collègues et employés, et force la main de ses patients pour qu'ils consentent à une procédure médicale risquée » (p. 195, nous traduisons). Le machiavélisme se manifeste donc par une manipulation stratégique, des mensonges

¹⁴ Traduction de « high machs », contraire de « low machs », qui sont des termes utilisés pour différencier les niveaux faibles et les niveaux élevés de machiavélisme, termes développés par les psychologues Christie et Geis (1970, nous traduisons).

systemiques, un cynisme (les autres ne sont que des moyens), et une absence de scrupules (la fin justifie les moyens).

Question dérivée :

- Le tueur est-il dépeint comme machiavélique (manipulateur, stratégique, mensonge, contrôle des autres) ?

1.4. Justification morale

1.4.1. Le concept de désengagement moral (Shafer et Raney, 2012)

Shafer et Raney (2012) montrent que la théorie classique des dispositions affectives (ADT) ne suffit pas à expliquer l'appréciation des anti-héros, car ceux-ci commettent des actes moralement condamnables. Pour résoudre ce paradoxe, ils mobilisent le concept de désengagement moral développé par Bandura (1986, 1991), soit un ensemble de stratégies cognitives qui permettent au spectateur de suspendre son jugement moral. Ils écrivent : « Les indices de désengagement moral peuvent prendre une variété de formes [...] mais la clé est qu'ils guident le traitement de l'information en fournissant une justification pour le comportement immoral d'un personnage » (p. 1038, nous traduisons). Ces indices peuvent prendre la forme de justifications biographiques (enfance difficile, traumatismes, rejets sociaux) ou de justifications situationnelles (la victime le méritait, la fin justifie les moyens).

Traduction en indicateurs : Pour Shafer et Raney (2012), la justification morale passe par la présentation du personnage comme une victime de son passé. Le récit peut ainsi suggérer que le tueur n'est pas entièrement responsable de ses actes parce qu'il a subi des abus, des traumatismes, des rejets sociaux ou des échecs affectifs. La distinction de la nature de la justification (explication ou excuse) est primordiale. Si le récit présente les justifications comme de simples explications (factuelles, neutres), le spectateur peut comprendre le personnage sans nécessairement l'excuser (orientation vers la responsabilité individuelle). En revanche, si les justifications sont présentées comme des excuses (atténuation de la responsabilité, appel à la pitié), le désengagement moral est plus fort. Le tueur est alors dépeint comme le produit de son environnement, ce qui atténue sa responsabilité (orientation vers les facteurs sociaux). Cette nuance est cruciale pour évaluer le degré de romantisation : une série qui excuse le tueur le rend plus sympathique, donc plus dangereux potentiellement.

Questions dérivées :

- Le récit fournit-il des justifications (explicites ou implicites) pour ses actes ? (ex. : ‘il était malade’, ‘il n’a pas eu de chance’, ‘les institutions l’ont laissé tomber’). Ces justifications sont-elles présentées comme des explications ou comme des excuses ?
- Le récit fournit-il des justifications telles qu’une enfance difficile, des abus ou traumatismes, des rejets sociaux, des échecs affectifs ? Le récit présente-t-il le personnage comme une « victime de son passé » ?
- Le récit insiste-t-il sur la responsabilité personnelle du tueur ou sur les facteurs sociaux ?

1.5. Génie, compétence

1.5.1. La compétence comme trait valorisé dans la Triade noire (Jonason et al., 2012)

Comme évoqué précédemment (cf. 1.3 « Le concept de Triade noire »), Jonason et ses collègues (2012) montrent que les individus présentant des traits de la Triade noire (narcissisme, psychopathie, machiavélisme) sont souvent perçus comme compétents dans certains domaines, notamment la manipulation, la stratégie, la prise de risque et l’exploitation des autres. Dans les médias, les anti-héros comme James Bond ou Gregory House sont précisément admirés pour leur intelligence, leur ruse et leur maîtrise technique, présentées comme des qualités. .

Traduction en indicateurs : La compétence peut se manifester de plusieurs manières :

- Intelligence générale (capacité à planifier, à anticiper, à résoudre des problèmes).
- Ruse (tromperie, manipulation, capacité à bernier la police ou les victimes).
- Maîtrise technique (utilisation d’armes, de produits chimiques, de techniques de dissimulation, de découpe de corps, etc.).
- Comparaisons avec des figures de génie (artistiques, scientifiques, militaires).

Questions dérivées :

- Le tueur est-il présenté comme un génie ou compétent ?
- Y a-t-il une mise en avant de son intelligence, sa ruse, sa maîtrise technique, ou des comparaisons avec des figures de génie (artistiques, scientifiques) ?

1.5.2. La perception des méchants comme compétents (Eden et al., 2015 ; Helfgott, 2015)

Allison Eden et ses collègues (2015) ont étudié la perception des héros et des méchants dans les médias. Ils montrent que les méchants sont souvent jugés compétents (intelligents, efficaces, habiles) mais froids (manque de chaleur, d'empathie). Cette combinaison (compétence élevée, chaleur faible) suscite une admiration ambivalente : le spectateur reconnaît les qualités du personnage tout en le rejetant moralement. Ils écrivent : « Pour les méchants, la compétence est positivement prédite par les violations de soin et de pureté. Autrement dit, plus les méchants sont nuisibles et impurs, plus ils sont perçus comme compétents. » (p. 204, nous traduisons). Ainsi, la compétence n'est pas seulement un trait neutre : elle peut être renforcée par la gravité des actes.

Helfgott (2015), bien que non mobilisée spécifiquement ici, complète en montrant que les médias contemporains ont tendance à esthétiser le crime. La compétence technique peut donc être filmée de manière à devenir spectaculaire : par exemple, un ralenti sur un geste précis, une lumière flatteuse sur un outil, une musique triomphante accompagnant une action criminelle. Cette esthétisation de la compétence participe à la romantisation du tueur. Bien que ce point soit principalement traité au chapitre 3 intitulé « Esthétique et mise en scène », il est utile de le mentionner ici car il renforce la valorisation de la compétence.

Questions dérivées : (identiques, mais avec un accent supplémentaire sur la mise en scène de la maîtrise technique)

- Le tueur est-il présenté comme un génie ou compétent ?
- Y a-t-il une mise en avant de son intelligence, sa ruse, sa maîtrise technique, ou des comparaisons avec des figures de génie (artistiques, scientifiques) ?

1.6. Fin

1.6.1. Le concept de rédemption chez l'anti-héros (Shafer et Raney, 2012)

Shafer et Raney (2012) montrent que les anti-héros sont appréciés non seulement pour leur complexité morale, mais aussi pour la possibilité d'une rédemption, même partielle ou tragique. Ils notent que le spectateur peut éprouver de la pitié ou de la compassion pour un personnage qui, malgré ses actes répréhensibles, connaît une fin douloureuse ou une forme de

prise de conscience. Dans leur étude sur la série *24 heures chrono*, ils observent que les fans apprécient d'autant plus le personnage de Jack Bauer qu'ils le trouvent sympathique, et cette sympathie peut être renforcée par une fin qui le montre vulnérable, sacrifié ou en proie à des remords. Ils écrivent : « L'appréciation des fans augmentait à mesure que le protagoniste était jugé moins attrayant, moins moral, mais plus sympathique » (p. 1031, nous traduisons). La sympathie, dans ce contexte, est étroitement liée à la capacité du récit à susciter de la pitié pour le personnage, en particulier dans les derniers épisodes de la série.

Traduction en indicateurs : La rédemption peut prendre plusieurs formes narratives :

- Prise de conscience : le personnage exprime des remords, reconnaît ses actes, ou tente de se racheter (même si cela échoue). Cette prise de conscience peut survenir juste avant sa mort ou pendant son incarcération.
- Sacrifice : le personnage se sacrifie pour protéger quelqu'un ou pour une cause (Shafer et Raney (2012) ne donnent pas d'exemple précis de sacrifice, mais le concept est implicite dans leur discussion sur la sympathie).
- Compassion reçue : d'autres personnages (avocat, parent, journaliste) expriment de la pitié ou de la compassion pour le tueur.
- Rédemption par la mort : la mort est présentée comme une délivrance, une fin à la souffrance du personnage, comme si la mort était une issue miséricordieuse.

Questions dérivées :

- Le personnage connaît-il une forme de rédemption ? Connaît-il une fin tragique (empathie) ou une fin neutre ?
- Si rédemption : s'agit-il d'une prise de conscience, d'un sacrifice, d'une mort présentée comme une délivrance ?
- Des tentatives de rachat, mêmes avortées, sont-elles présentes ?

1.6.2. La fin tragique comme vecteur d'empathie (Shafer et Raney, 2012)

Shafer et Raney (2012) ne développent pas spécifiquement la fin tragique, mais elle est implicite dans leur analyse de la sympathie pour l'anti-héros. Une fin qui montre le personnage souffrant, isolé, ou vaincu peut susciter la pitié, émotion qui entre en conflit avec le jugement moral. Dans leur étude 1, ils comparent un héros traditionnel (*The Rocketeer*) et un anti-héros (*Léon*). Ils constatent qu'à la fin du film, « les spectateurs appréciaient le héros et l'anti-héros

de manière similaire » (p. 1033, nous traduisons), malgré des scores de moralité beaucoup plus bas pour l'anti-héros. Cela suggère que la fin du récit a permis de réconcilier le spectateur avec un personnage pourtant immoral. Ils n'expliquent pas le mécanisme exact, mais la sympathie (pitié, compassion) en est un candidat plausible. Ainsi, une fin tragique (par exemple, la mort de Léon dans *Léon*) peut contribuer à cette appréciation paradoxale.

Traduction en indicateurs : Une fin tragique est caractérisée par :

- La souffrance physique ou psychologique du personnage dans les derniers instants.
- L'isolement (personne ne vient à son secours, il meurt seul, rejeté de tous).
- La vulnérabilité (il est montré faible, désarmé, effrayé, sans défense).
- L'absence de punition explicite : la mort n'est pas présentée comme une juste rétribution, mais comme un événement triste, voire injuste.

Question dérivée :

- Si la fin est tragique : la souffrance, l'isolement, la vulnérabilité du personnage sont-ils montrés ?

1.6.3. La fin neutre ou punitive (Shafer et Raney, 2012)

À l'opposé, une fin neutre (le personnage est arrêté, emprisonné, sans mise en scène émotionnelle particulière) ou punitive (la mort est présentée comme une justice méritée, voire célébrée) ne suscite pas la même empathie. Ce contraste est essentiel pour évaluer le degré de romantisation : un récit qui cherche à susciter l'empathie pour l'anti-héros privilégiera une fin tragique ou rédemptrice ; un récit qui cherche à condamner clairement ses actes adoptera une fin neutre ou punitive. Dans leur étude, Shafer et Raney (2012) ne comparent pas différents types de fins, mais ils montrent que l'appréciation de l'anti-héros est possible malgré l'absence de rédemption explicite. La fin neutre (par exemple, l'arrestation sans pathos) n'empêche pas l'appréciation, mais elle ne la renforce pas non plus.

Traduction en indicateurs :

- Fin neutre : le personnage est arrêté ou meurt sans valorisation émotionnelle ; les conséquences sont présentées de manière factuelle, presque journalistique. La caméra ne s'attarde pas sur ses émotions.

- Fin punitive : la mort du personnage est montrée comme une juste punition, voire comme un soulagement; la caméra peut même adopter un point de vue extérieur, distant.

Question dérivée :

- La fin est-elle présentée comme une juste punition (tonalité punitive) ou comme un événement triste (tonalité tragique) ?

Chapitre 2 : Mise en scène de la violence et des victimes

2.1. Violence explicite / implicite

2.1.1. La curiosité morbide et l'attrait pour la violence explicite (Scrivner, 2021)

Scrivner (2021) définit la curiosité morbide comme « l'intérêt pour des phénomènes perçus comme dangereux ou menaçant, sur des choses désagréables, en particulier la mort. » (p. 2, nous traduisons). Il précise que « la mort elle-même n'est pas nécessairement ce qui nous intéresse ; nous sommes curieux de connaître les choses qui mènent à la mort » (p. 2, nous traduisons) . Dans son étude sur les préférences médiatiques pendant la pandémie, il montre que les individus curieux-morbides recherchent des contenus violents ou menaçants, et que cette recherche peut être satisfaite par des représentations explicites. Il ajoute que la plupart des gens consomment chaque jour des médias violents et n'imitent pas les images violentes qu'ils voient, mais que l'exposition à ces images peut néanmoins susciter un intérêt soutenu. Il note que la curiosité morbide est un trait normal (tout le monde en possède un certain degré) et qu'elle prédit la consommation de contenus médiatiques centrés sur la menace (horreur, *thriller*, *true crime*).

Dans le contexte des séries *true crime*, la violence explicite (meurtres, autopsies, corps mutilés) est un attracteur pour les spectateurs curieux-morbides. L'échelle de curiosité morbide de Scrivner (2021) inclut des items comme « Je serais curieux de voir comment une autopsie est pratiquée » ou « Je suis intéressé par la façon dont fonctionne l'amputation d'un membre » (p. 4, nous traduisons). Ces items indiquent que la curiosité morbide se porte sur des détails techniques et corporels, ce qui implique une attirance pour des représentations explicites.

Traduction en indicateurs : La série sollicite la curiosité morbide lorsqu'elle propose :

- La visualisation directe des actes violents (coups, blessures, mutilations, meurtres).
- La représentation détaillée des conséquences (cadavres, autopsies, décomposition).
- L'insistance sur les détails techniques dont les crimes ont été commis (armes, instruments, méthodes).
- La manipulation des corps (découpe, transport, dissimulation).
- La description des actes criminels de manière insistante et détaillée.

La violence implicite, au contraire, laisse ces éléments hors champ ou les suggère par des indices sonores ou visuels indirects (ombres, bruitages, réactions des personnages).

Questions dérivées :

- La violence est-elle montrée à l'écran (explicite) ou suggérée (hors champ) ?
- La série multiplie-t-elle les détails techniques (comment il a commis ses crimes, comment il a échappé à la police) ? Des détails des actes criminels sont-ils montrés de façon insistante ?
- La série propose-t-elle des scènes d'autopsie, de décomposition, de manipulation des corps ?

2.1.2. *L'éthique du regard et le perving (Biber, Doyle et Rossmanith, 2013)*

Katherine Biber, Peter Doyle et Kate Rossmanith (2013), dans leur conversation sur le *Perving at crime scenes*, interrogent la position du spectateur face aux images de scènes de crime. Ils montrent que la diffusion de photographies judiciaires dans les médias (par exemple, les images de la scène de crime de Jill Meagher¹⁵) soulève des questions éthiques : s'agit-il de documents utiles à la compréhension du procès, ou de produits de consommation voyeuriste ? L'un des participants, Peter Doyle, note que les photos de scène de crime « sont presque toutes des *punctum*¹⁶ » (souligné par l'auteur, p. 809, traduit par nous), c'est-à-dire des détails qui interpellent directement le spectateur sans médiation. Kate Rossmanith ajoute que « ces

¹⁵ Le meurtre de Jill Meagher a suscité une vive polémique en raison de la diffusion sur les réseaux sociaux d'images de vidéosurveillance montrant la victime peu avant l'agression. — Le Petit Journal, « Fait divers - Meurtre de Jill Meagher », *Le Petit Journal*, 1er octobre 2012, consulté le 11 mai 2026 sur <https://lepetitjournal.com/melbourne/actualites/fait-divers-meurtre-de-jill-meagher-28146>

¹⁶ « Barthes utilise ce terme pour désigner l'effet (la perception) d'un détail visuel contenu dans certaines photographies, un effet brillant » (Butchart, 2016, p. 202).

photographies, publiées sur un site web, sont arrachées de leur contexte et nous sont livrées à la simple pression d'un bouton. [...] Nous n'avons pas gagné ce droit. Nous n'avons pas fait le travail. » (p. 810, nous traduisons). Ce questionnement s'applique directement à la violence filmée dans les séries *true crime* : montrer la violence de manière explicite, sans distance critique, peut transformer le spectateur en voyeur plutôt qu'en observateur informé.

Traduction en indicateurs : La manière dont la violence est filmée (explicite ou implicite) détermine si le spectateur est invité à s'attarder sur les détails morbides (position de voyeur) ou à rester distant. Le montage, la lumière et la musique peuvent accentuer ou atténuer cet effet. Par exemple, un ralenti ou une musique mélancolique peut esthétiser la violence et la rendre plus tolérable, voire attrayante. Or, comme défini plus tôt, la romantisation désigne l'ensemble des procédés narratifs, esthétiques et éditoriaux qui tendent à présenter le tueur en série comme un personnage complexe, fascinant ou admirable. L'esthétisation de la violence participe directement à ce processus : en rendant l'horreur plus belle ou plus supportable, elle contribue à banaliser la fascination pour le mal. Biber et al. (2013) ne traitent pas directement de la musique ou du montage, mais ils soulignent que la présentation sous forme de diaporama « suggère déjà une sorte de spectacle » (p. 807, traduit par nous). Ainsi, tout choix de mise en scène qui transforme la violence en spectacle plutôt qu'en document renforce la position voyeuriste.

Questions dérivées :

- La violence est-elle montrée à l'écran (explicite) ou suggérée (hors champ) ? (identique)
- Comment le montage, la lumière et la musique influencent-ils la perception de la violence ?

2.2. Point de vue

2.2.1. La confusion entre sujet et espace et l'identification différentielle (Warwick, 2006 ; Glaser, 1956)

Warwick (2006) montre que les récits de tueurs en série sont marqués par un effondrement des frontières entre le sujet (le tueur, la victime) et l'espace (la scène du crime). Ce brouillage entre l'intérieur et l'extérieur, entre le tueur et son environnement, se traduit

cinématographiquement par des choix de point de vue. Une caméra qui adopte le regard du tueur (plan subjectif) participe à cette confusion : le spectateur ne voit plus la violence de l'extérieur, il est placé à l'intérieur de l'expérience meurtrière. Ce flou entre celui qui regarde et ce qui est regardé est, selon elle, essentiel. Warwick (2006) souligne que la violence n'est pas seulement un acte, mais une immersion dans l'univers du tueur. Dès lors, le spectateur est plus perméable à la perspective du criminel, ce qui peut contribuer à la romantisation.

Par ailleurs, Daniel Glaser (1956) propose la théorie de l'identification différentielle (voir ci-dessous 4.1.1 « L'identification différentielle »). L'identification passe notamment par la prise de perspective : si le spectateur est amené à voir le monde à travers les yeux du tueur, il est plus susceptible de comprendre ses motivations, de suspendre son jugement moral, et éventuellement de s'identifier à lui. Glaser ne parle pas de caméra (son article date de 1956, début de la généralisation de la télévision¹⁷), mais sa théorie s'applique parfaitement aux choix de mise en scène : plus la caméra se rapproche du regard du tueur, plus le spectateur est invité à adopter sa perspective.

Traduction en indicateurs : Le choix du point de vue détermine la position du spectateur face à la violence. Une caméra subjective, placée dans les yeux du tueur, rend le spectateur complice de son regard et crée une immersion dans sa perception. Ce dernier n'est alors plus un simple témoin extérieur : il voit ce que le tueur voit et est invité à ressentir ce qu'il ressent, ce qui facilite l'identification (Glaser, 1956) et peut conduire à une forme d'empathie créative (cf. infra, 4.2.1 « La sympathie pour l'anti-héros »), où le spectateur imagine les états mentaux du personnage (Anderson, Cameron et Beaty, 2025). Cette immersion est renforcée par des plans subjectifs (le spectateur voit ce que voit le tueur), par une absence de coupe qui séparerait nettement le tueur de son environnement, et par un montage fluide qui lie le tueur à ses actes sans rupture. À l'inverse, une caméra qui adopte le point de vue de la victime peut susciter l'empathie pour la souffrance et maintenir une distance morale. Enfin, une caméra extérieure (plan large, plan fixe, sans identification particulière) préserve une distance plus critique et ne favorise pas l'immersion dans le point de vue du criminel.

¹⁷ « Les années 1950 et 1960 ont vu la généralisation de la télévision en noir et blanc » — Fifi Abou Dib, « La télévision au fil du temps », *L'Orient-Le Jour*, 3 février 2024, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.lorientlejour.com/article/1366694/la-television-au-fil-du-temps.html>

Question dérivée :

- D'où voit-on la violence : du point de vue du tueur (caméra subjective), des victimes, ou d'un observateur extérieur ?

2.3. Traitement des victimes

2.3.1. La distinction entre autres absolus et autres stigmatisés (Greer et Jewkes, 2004)

Greer et Jewkes (2004) proposent une typologie des figures de déviance dans les médias. Ils distinguent les autres absolus (*absolute others*), « dépeint comme les monstres maléfiques dans notre imaginaire » (p. 22, nous traduisons) incluant les criminels les plus graves, comme les tueurs en série, les terroristes, les pédophiles présentés comme « dans la société mais pas de la société » (p. 21, traduit par nous). À l'opposé, les autres stigmatisés (*stigmatized others*) incluant immigrés, assistés sociaux qui sont « de la société mais pas dans la société » (p. 21, nous traduisons), c'est-à-dire marginalisés mais pas complètement exclus. Les victimes de crimes violents sont souvent reléguées dans la catégorie des autres stigmatisés : elles sont mentionnées rapidement, sans épaisseur narrative, et leur souffrance est éludée. Greer et Jewkes (2004) écrivent : « Les représentations médiatiques des infractions exceptionnelles construisent le statut d'étranger des autres comme sans équivoque et incontestable » (p. 21, nous traduisons). En creux, cela signifie que les victimes ne sont pas construites comme des sujets à part entière.

Traduction en indicateurs : Si les victimes sont individualisées (on connaît leur nom, leur âge, leur profession, leurs proches, leur vie avant le crime), elles sortent de la catégorie des autres stigmatisés anonymes. Au contraire, si elles restent anonymes ou sont réduites à quelques traits génériques (âge, genre, couleur de peau), elles sont traitées comme interchangeables, ce qui renforce la focalisation sur le tueur.

Questions dérivées :

- Les victimes sont-elles individualisées (nom, histoire, famille) ou restent-elles anonymes ?
- Leur souffrance est-elle montrée de manière détaillée ou est-elle éludée ?

2.3.2. *L'invisibilisation des victimes* (Warwick, 2006 ; MacDonald, 2014)

Warwick (2006) montre que, dans les récits de tueurs en série, les victimes sont souvent effacées au profit du tueur. Warwick (2006) analyse longuement la photographie de Mary Kelly, une des victimes de Jack l'Éventreur, dont le corps a été immortalisé après le meurtre. Elle écrit à ce propos que : « La femme et le meurtrier ont disparu, dissous dans la scène du crime » (p. 566, nous traduisons), pourtant, c'est le tueur qui devient une figure légendaire, tandis que les victimes restent des noms dans une liste. Elle écrit : « Les corps, les extérieurs, des tueurs présentent une difficulté, leurs intérieurs, leurs esprits, sont cependant d'un intérêt apparemment sans fin, et sont exposés dans tous les détails à l'examen public. » (p. 563, traduit par nous). À l'inverse, les victimes sont conçues comme « presque purement "corps" » (p. 563, nous traduisons).

Ajoutons à cela qu'Andrew MacDonald (2014) analyse comment, dans certaines représentations, les victimes sont fétichisées : leurs corps sont exposés, érotisés, transformés en objets de désir macabre. Cette fétichisation participe à la déshumanisation des victimes, qui ne sont plus des personnes mais des supports d'une mise en scène voyeuriste.

Traduction en indicateurs : L'invisibilisation des victimes peut prendre plusieurs formes :

- Absence de présentation individuelle : on ne sait rien d'elles en dehors des circonstances de leur mort.
- Réduction à des stéréotypes : elles sont décrites uniquement par leur âge, leur genre, leur origine, leur profession (sans développement).
- Ellipse de leur souffrance : la violence est montrée du point de vue du tueur ; la douleur de la victime est minimisée ou ignorée.
- Aucun suivi post-mortem : on ne montre pas les funérailles, les proches en deuil, l'impact sur la famille.

Questions dérivées :

- Les victimes sont-elles individualisées (nom, histoire, famille) ou restent-elles anonymes ? (identique)
- Leur souffrance est-elle montrée de manière détaillée ou est-elle éludée ? (identique)
- Les corps des victimes sont-ils fétichisés (exposition érotisée, plans suggestifs, lumière flatteuse) ?

2.4. Désengagement moral (indices narratifs)

2.4.1. Le concept de désengagement moral dans les récits d'anti-héros (Shafer et Raney, 2012)

Tel qu'exposé plus haut (cf. supra, 1.4.1 « Le concept de désengagement moral »), Shafer et Raney (2012) définissent le désengagement moral comme « un ensemble de stratégies défensives d'attitude qui nous permettent de mettre de côté l'examen moral et la condamnation lorsque nous nous comportons nous-mêmes de manière moralement discutable » (p. 1037, nous traduisons). Ils ajoutent que ces stratégies peuvent être déclenchées par des indices narratifs. Ces indices de désengagement moral sont insérés dans la structure narrative pour orienter l'interprétation du spectateur.

Dans leur étude 3, ils manipulent la présence ou l'absence d'indices de désengagement moral dans des films de justiciers (*The Punisher*, *The Boondock Saints*, *V for Vendetta*). Ils comparent des versions contenant des indices explicites (qui justifient les actions du protagoniste) à des versions sans ces indices. Les résultats montrent que les spectateurs ayant vu les versions avec indices présentent un processus d'appréciation différent : les jugements moraux y jouent un rôle mineur. Ceci confirme que les indices de désengagement moral modifient effectivement la réception.

Shafer et Raney (2012) donnent des exemples de types d'indices dans leur discussion. Ils notent que les récits d'anti-héros contiennent souvent des justifications implicites : par exemple, dans *24 heures chrono*, Jack Bauer torture des suspects pour sauver des vies, ainsi la fin (sauver des innocents) justifie les moyens (la torture). Dans *Dexter*, le protagoniste ne tue que des criminels qui ont échappé à la justice, sa mission est présentée comme socialement utile. Ces justifications constituent des indices puissants de désengagement moral : elles peuvent susciter chez les spectateurs des dispositions positives envers les personnages, et ce avant même qu'un véritable examen moral n'ait lieu (Shafer et Raney, 2012). Les indices narratifs permettent cette formation précoce en orientant l'attention du spectateur vers les aspects positifs ou justifiables du personnage.

Traduction en indicateurs :

- La présentation des actes comme nécessaires (mission, nettoyage de la société, la fin justifie les moyens).
- L'effacement des conséquences réelles (on ne montre pas la souffrance des victimes, on évite les détails gênants).

- La maladie mentale comme explication ('il était malade', 'il n'est pas responsable de ses actes').
- La victimisation du personnage ('il a été rejeté', 'il a souffert', 'il n'avait pas le choix').

Questions dérivées :

- Le récit utilise-t-il des procédés qui facilitent le désengagement moral (ex. : 'ses actes étaient horribles mais il était malade', 'il a tué parce qu'il était rejeté', 'les victimes étaient vulnérables et faciles') ?
- Le récit met-il en avant une mission telle que punir les méchants ou nettoyer la société ?

2.4.2. L'effacement des conséquences (Shafer et Raney, 2012 ; Bandura, 1991)

Bandura (1991) mentionne « le fait d'ignorer ou d'interpréter mal les conséquences dommageables » (p. 67, nous traduisons) comme une stratégie de désengagement moral. Appliqué aux récits, cela signifie que la série peut ne pas montrer les conséquences réelles des actes du tueur (souffrance des victimes, impact sur leurs proches, etc.), ou les minimiser. En éludant ces conséquences, le récit permet au spectateur de ne pas avoir à se confronter à la réalité de la violence. C'est une forme de reconstruction de la conduite : l'acte violent est dépouillé de ses effets les plus douloureux, ce qui le rend plus acceptable. Dans leur étude 2 sur *Grand Theft Auto*, Shafer et Raney (2012) notent que les joueurs familiers avec la franchise jugent les actes violents comme plus justifiés, peut-être parce que le jeu efface les conséquences réelles (les personnages réapparaissent, la violence est sans lendemain).

Question dérivée :

- Le récit tend-il à effacer les conséquences réelles des actions ?

2.5. Justification morale (dialogues)

2.5.1. Les dialogues comme vecteurs de désengagement moral (Shafer et Raney, 2012 ; Bandura, 1986, 1991)

Comme vu dans le point précédent, Shafer et Raney (2012) expliquent que le désengagement moral peut être déclenché par des indices présents dans le récit. Parmi ces indices, les dialogues jouent un rôle central. Les auteurs indiquent que ces indices prennent la forme de dialogues, sous-entendus ou allusions qui « guident le traitement de l'information en

fournissant une justification pour le comportement immoral d'un personnage » (p. 1038, nous traduisons). Les personnages peuvent verbaliser des justifications qui, reprises par le spectateur, facilitent la suspension du jugement moral. Bandura (1986, 1991) identifie plusieurs mécanismes verbaux de désengagement moral, notamment la reconstruction de la conduite (on reformule l'acte pour le rendre moins répréhensible) et la dévalorisation de la victime (on la présente comme méritant son sort).

Traduction en indicateurs : Les dialogues justificatifs peuvent prendre plusieurs formes :

- La fin justifie les moyens : le personnage affirme que l'objectif noble (sauver des vies, punir les méchants) excuse les actes violents.
- La victime le méritait : le personnage déclare que la victime était mauvaise, dangereuse, ou qu'elle a provoqué le tueur.
- Je n'avais pas le choix : le personnage présente ses actes comme inévitables, contraints par les circonstances.
- Ce n'est pas de ma faute : le personnage rejette la responsabilité sur d'autres (la société, la famille, la maladie).

Question dérivée :

- Le récit fournit-il des dialogues justifiant les actes ('la fin justifie les moyens', 'la victime le méritait') ?

2.5.2. La mission comme justification dialoguée

Shafer et Raney (2012) insistent sur l'importance de la mission comme justification. Dans leur étude 3, ils manipulent des indices de désengagement moral qui incluent des dialogues où le protagoniste explique qu'il agit pour une cause juste (vengeance, lutte contre le terrorisme, protection des innocents). Ces dialogues sont des indices explicites qui signalent au spectateur qu'il peut suspendre son jugement moral. Par exemple, dans *The Punisher*, le protagoniste dit explicitement qu'il venge sa famille massacrée ; dans *V pour Vendetta*, le protagoniste affirme lutter contre un régime oppressif. Ces déclarations sont des justifications dialoguées typiques.

Traduction en indicateurs : La mission peut être verbalisée par :

- Une déclaration d'intention ('Je vais nettoyer cette ville de ses criminels').
- Une justification rétrospective ('J'ai fait ce que j'ai fait parce que...').
- Un dialogue avec un autre personnage qui valide la mission ('Tu as raison, ils le méritent').

Question dérivée :

- Le dialogue met-il en avant une mission à accomplir par le personnage ?

2.5.3. L'effacement des conséquences réelles dans les dialogues

L'effacement des conséquences réelles peut également passer par des dialogues : les personnages peuvent minimiser l'impact des actes violents (tel que : 'De toute façon, il allait mourir'), ou ne jamais évoquer les victimes et leurs familles. Shafer et Raney (2012) notent que cet effacement est un mécanisme de reconstruction de la conduite : en omettant de parler des conséquences, le récit réduit la gravité perçue des actes.

Question dérivée :

- Le dialogue minimise-t-il ou efface-t-il les conséquences réelles des actions évoquées ?

2.6. Institutions

2.6.1. La critique des institutions dans les récits de tueurs en série (Warwick, 2006 ; Shafer et Raney, 2012)

Warwick (2006) montre que les récits de tueurs en série intègrent souvent une critique des institutions (police, justice, presse, services sociaux). Elle analyse les réactions aux meurtres de Whitechapel en 1888¹⁸ et note que la presse et le public ont rapidement pointé du doigt les défaillances des autorités. Elle écrit : « Le meurtrier n'a été ni attrapé, ni identifié, malgré les efforts de la police » (p. 552, nous traduisons). Ce qui reflète une méfiance envers les

¹⁸ Les meurtres de Whitechapel désignent une série de cinq homicides de femmes commis à Londres à l'automne 1888. Leur auteur, jamais identifié, est passé à la postérité sous le nom de « Jack l'Éventreur ». Ces crimes sont souvent considérés comme l'origine mythique de la figure du tueur en série (Warwick, 2006).

institutions censées protéger la population. Plus loin, elle souligne l'échec des méthodes policières : les enquêteurs du Yorkshire Ripper¹⁹ étaient convaincus de pouvoir identifier le tueur à son apparence, mais ils ont interrogé Peter Sutcliffe (le tueur en question) à neuf reprises sans l'arrêter, ne le capturant finalement que pour un délit mineur. Cette idée d'échec institutionnel est centrale : les récits de tueurs en série tendent généralement à montrer que les institutions (police, justice, famille) ont échoué à détecter, prévenir ou punir le criminel, ce qui détourne une partie de la responsabilité du tueur vers le système. Warwick (2006) se limite à la compétence policière, tandis que cette étude adopte une approche plus large en intégrant également les institutions psychiatriques et judiciaires, ainsi que la famille.

Qui plus est, le concept de désengagement moral inclut l'atténuation de la responsabilité par des circonstances extérieures (Shafer et Raney, 2012). Si le récit montre que les institutions ont échoué, le tueur peut être perçu comme une victime collatérale du système. C'est une forme de justification implicite qui pourrait s'exprimer par des énoncés comme : 'il n'aurait pas tué si la police avait fait son travail', 's'il avait été pris en charge plus tôt, cela ne serait pas arrivé'. Ce type de narration participe à la romantisation en déplaçant une partie de la faute du tueur vers les institutions défaillantes.

Traduction en indicateurs : La critique des institutions peut se manifester par :

- Incompétence policière : la police est lente, ignore des indices, ne prend pas au sérieux les signalements, ou arrête la mauvaise personne.
- Indifférence judiciaire : la justice libère le tueur faute de preuves, ou lui accorde des circonstances atténuantes injustifiées.
- Défaillance de la psychiatrie : les médecins ne diagnostiquent pas correctement la maladie mentale, ou libèrent le tueur trop tôt.
- Complicité médiatique : les médias glorifient le tueur ou couvrent l'affaire de manière sensationnaliste, contribuant à sa notoriété.

Les actes du tueur sont présentés comme la conséquence directe de l'échec institutionnel, établissant ainsi un lien de causalité entre les deux.

¹⁹ L'éventreur du Yorkshire, « considéré comme l'un des pires tueurs en série du Royaume-Uni » dont une série-documentaire est diffusée également sur Netflix.— Vanity Fair, « *The Ripper* : La véritable histoire de l'Éventreur du Yorkshire, le monstre qui a terrorisé l'Angleterre », *Vanity Fair*, 5 octobre 2023, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/story/l-eventreur-du-yorkshire-peter-sutcliffe-le-monstre-qui-a-terrorise-langleterre/13045>

Questions dérivées :

- Comment les autorités (police, justice) sont-elles dépeintes ?
- La série critique-t-elle la police, la justice, la psychiatrie, la famille ?

2.6.2. *La compétence ou l'incompétence des autorités comme ressort narratif (Warwick, 2006)*

Warwick (2006) note que dans les récits de tueurs en série, la compétence ou l'incompétence des autorités est un ressort narratif important. Si la police est incompétente, le tueur peut apparaître comme plus malin qu'elle, ce qui renforce son charisme et son attractivité (cf. supra, 1.5 « Génie / compétence »). À l'inverse, si la police est compétente et finit par arrêter le tueur, le récit met l'accent sur la justice rétributive et peut réduire la romantisation. Warwick (2006) souligne que les enquêtes sur Jack l'Éventreur ont été marquées par l'impuissance de la police, ce qui a contribué à la construction du tueur comme figure insaisissable et fascinante.

Traduction en indicateurs : Les autorités sont dépeintes comme compétentes (efficaces, professionnelles, finissant par arrêter le tueur) ou incompétentes (lentes, négligentes, dépassées). Dans le second cas, le tueur en sort grandi.

Questions dérivées :

- Les autorités sont-elles compétentes ou incompétentes ?
- Le tueur est-il plus malin que les autorités ?

Chapitre 3 : Esthétique et mise en scène

3.1. Esthétisation de la violence

3.1.1. *L'esthétisation du crime comme vecteur de brouillage réalité/fiction (Helfgott, 2015)*

Helfgott (2015) observe que les médias contemporains ont tendance à esthétiser le crime et la violence. Elle écrit : « L'augmentation exponentielle de la violence médiatique, combinée au degré de saturation de nos vies par les médias numériques, a le potentiel d'entraîner un brouillage des frontières entre fantasme et réalité » (p. 58, nous traduisons). Ce brouillage est facilité par des choix esthétiques : compositions soignées, éclairages flatteurs, ralentis, etc. Son

propos général indique que la mise en scène de la violence n'est jamais neutre : elle peut rendre la violence plus tolérable, voire attrayante, en la transformant en spectacle.

Traduction en indicateurs : L'esthétisation de la violence peut se manifester par :

- Compositions soignées : la violence est filmée comme une œuvre d'art (équilibre des plans, symétrie, profondeur de champ).
- Éclairage flatteur : des lumières chaudes ou douces qui adoucissent la brutalité des actes.
- Ralenti : la violence est ralentie, ce qui peut lui donner une dimension presque chorégraphique ou dramatique.
- Absence de sang ou de détails crus : paradoxalement, une violence esthétisée peut aussi être moins réaliste, plus propre.

Questions dérivées :

- La mise en scène de la violence est-elle belle (compositions soignées, éclairage, ralenti) ?
- Y a-t-il une dimension artistique qui pourrait rendre la violence plus tolérable ou attrayante ?

3.2. Photographie / lumière associée au tueur

3.2.1. La glorification du tueur par l'image (Helfgott, 2015)

Helfgott (2015) note que les médias tendent à glorifier les tueurs en série. Elle écrit : « L'élévation du tueur en série au rang de figure mythique a élevé son statut à celui d'être surnaturel » (p. 51, nous traduisons). Cette glorification passe par des choix de mise en scène : une lumière qui met en valeur les traits du visage, des plans rapprochés qui captent les émotions, une atmosphère qui rend le personnage plus attrayant ou plus fascinant. Helfgott (2015) ne détaille pas les techniques photographiques, mais son propos indique que l'image du tueur est construite pour susciter l'intérêt, voire l'admiration.

Traduction en indicateurs : La photographie associée au tueur peut être caractérisée par :

- Lumières chaudes (ambiance intimiste, presque douce).
- Éclairage flatteur (qui gomme les défauts).

- Plans rapprochés (visage, yeux, mains, focalisation sur l'expression ou les gestes).
- Mise en valeur du corps (beauté, force, élégance, ou au contraire fragilité esthétisée).

Question dérivée :

- Quelle est la photographie / la lumière associée au tueur (lumières chaudes, éclairage flatteur, plans rapprochés, mise en valeur du corps) ?

3.3. Mise en scène de la violence (vue d'ensemble)

3.3.1. La caméra complice et le regard voyeuriste (Biber, Doyle et Rossmann, 2013)

Biber, Doyle et Rossmann (2013), dans leur conversation sur le *Perving at crime scenes*, interrogent la position du spectateur face aux images de scènes de crime. Ils montrent que la diffusion de photographies judiciaires dans les médias peut transformer le spectateur en voyeur (cf. supra, 2.1.2 « L'éthique du regard et le *perving* »). Appliqué à la mise en scène de la violence, ce concept signifie que certains choix de cadrage, de durée de plan et de point de vue invitent le spectateur à s'attarder sur la violence plutôt qu'à la regarder de loin. La caméra devient alors complice du regard voyeuriste.

Traduction en indicateurs : La caméra est complice lorsque :

- Elle s'attarde longuement sur les scènes de violence (plans longs).
- Elle adopte un point de vue subjectif (le spectateur voit à travers les yeux du tueur).
- Elle isole des détails morbides (plan sur une blessure, une arme, un corps).
- Elle esthétise la violence (voir 3.1 « Esthétisation de la violence »).

Question dérivée : (cette section recoupe les précédentes, il s'agit d'une vue générale, d'un effet global)

3.4. Bande-son

3.4.1. La musique comme vecteur de romantisation (Helfgott, 2015 ; Khalifé, 2020)

Helfgott (2015) note que la musique peut participer à la romantisation du crime. Comme elle le suggère, le brouillage entre réalité et fiction peut être amplifié par les choix musicaux

qui participent à ce phénomène en plongeant l'auditeur dans une certaine atmosphère. Une musique mélancolique peut susciter la pitié pour le tueur ; une musique grandiloquente peut lui donner une dimension épique ; des chansons aux paroles évocatrices (souffrance, solitude, révolte) peuvent renforcer l'identification. La bande-son est un élément clé de l'esthétisation (Helfgott, 2015).

Ce rôle ne se limite pas à la musique : le silence peut également produire des effets puissants. Comme le souligne Karine Khalifé (2020) dans sa revue de l'ouvrage de Yann Guglielmetti (2020), « le silence peut aussi produire ou prolonger une “continuité émotionnelle” sous forme d'attente, d'angoisse, de malaise ou de fatalisme. [...] Le silence peut parfois générer, mieux que la musique, des effets plus “efficaces” chez le spectateur » (p. 231). Ainsi, l'absence de musique n'est jamais neutre : elle peut intensifier l'intimité avec le tueur ou au contraire provoquer un malaise qui empêche tout recul esthétique.

Traduction en indicateurs : La bande-son peut être caractérisée par :

- Musique mélancolique (piano, cordes lentes, tonalité mineure).
- Musique grandiloquente (orchestre, crescendos, tonalité héroïque).
- Chansons populaires (paroles qui font écho à la souffrance ou à la révolte du tueur).
- Silences (absence de musique, bruitages réalistes plutôt anxiogènes que romantiques).

Question dérivée :

- La bande-son ou la musique contribue-t-elle à la romantisation à travers des musiques mélancoliques ou grandiloquentes, des chansons associées aux émotions (solitude, souffrance, révolte, etc.) ou de silences anxiogènes ?

3.5. Intertextualité

3.5.1. Les boucles médiatiques (Manning, 1998)

Peter Manning (1998) introduit la notion de boucles médiatiques (*media loops*), qui décrit le fait de montrer et recadrer une image dans un autre contexte, par exemple un ralenti, un clip d'un événement réel dans un film de fiction, ou des images d'un reportage original rejouées dans le contexte d'une autre forme de divertissement. Appliqué aux séries *true crime*, cela signifie que les producteurs peuvent intégrer des archives réelles (photos de scènes de

crime, extraits de journaux télévisés) ou faire référence à d'autres films et séries sur les tueurs en série. Cette intertextualité brouille la frontière entre réalité et fiction, renforçant l'impression d'authenticité tout en inscrivant le récit dans une tradition déjà mythifiée. Manning (1998) ne donne pas d'exemple lié aux tueurs en série, mais son concept est directement applicable.

Traduction en indicateurs : L'intertextualité peut se manifester par :

- Utilisation d'archives réelles (photographies, vidéos d'époque, extraits de journaux).
- Références visuelles à d'autres films (plans qui rappellent des œuvres célèbres).
- Citations de récits antérieurs (dialogues ou situations qui font écho à des affaires criminelles célèbres).
- Mise en abyme (le récit montre un personnage regardant un film ou lisant un livre sur un tueur).

Questions dérivées :

- Le récit établit-il une intertextualité avec d'autres récits de tueurs ? Y a-t-il des références à d'autres œuvres ?
- Le récit utilise-t-il des archives réelles ?

Chapitre 4 : Fascination et identification

4.1. Identification

4.1.1. L'identification différentielle (Glaser, 1956)

Glaser (1956) propose la théorie de l'identification différentielle comme une reformulation de la théorie de l'association différentielle de Edwin Sutherland (1942)²⁰ Glaser écrit : « Une personne poursuit un comportement criminel dans la mesure où elle s'identifie à des personnes réelles ou imaginaires du point de vue desquelles son comportement criminel semble acceptable » (p. 440, nous traduisons). Cette identification peut se faire avec des personnes rencontrées dans la vie réelle, mais aussi avec des personnages imaginaires ou des figures médiatiques. Glaser (1956) souligne que l'identification n'est pas nécessairement globale ou permanente ; elle peut être partielle, temporaire, ou se limiter à certains aspects du personnage. Il précise : « L'identification peut être avec des groupes de référence éloignés ou

²⁰ Théorie selon laquelle la délinquance s'apprend au contact des autres (Sutherland, 1942).

avec des autrui imaginaires ou hautement généralisés » (p. 440, nous traduisons). Ainsi, les procédés narratifs qui donnent accès à l'intériorité du tueur (voix off, monologue intérieur, plans subjectifs) sont des vecteurs puissants de cette identification.

Traduction en indicateurs : L'identification est favorisée par :

- Voix off : le tueur commente ses actions ou ses pensées.
- Monologue intérieur : le spectateur entend ce que le tueur se dit à lui-même.
- Plans subjectifs : la caméra adopte le point de vue du tueur (ce qu'il voit).
- Accès aux pensées : des séquences montrent ses souvenirs, ses rêves, ses fantasmes.
- Scènes où le tueur explique ses motivations : il se justifie ou s'explique à un autre personnage (ou au spectateur).

Questions dérivées :

- Le spectateur est-il invité à s'identifier au tueur (point de vue interne, voix off, accès à ses pensées) ou aux victimes ? Le récit utilise-t-il des plans subjectifs adoptant le regard du tueur ?
- Le récit comporte-t-il des scènes dans lesquelles le tueur explique ses motivations ?

4.2. Empathie

4.2.1. La sympathie pour l'anti-héros (Boukouvala, 2017; Scheler, 1950 ; Glaser, 1956)

S'appuyant sur Spinoza et les neurosciences, Boukouvala (2017) définit l'empathie comme reposant sur un mécanisme d'imitation des affects : face à un être semblable (par sa nature corporelle), nous éprouvons les mêmes émotions que lui. Cette empathie peut être inconsciente et ne requiert pas d'approbation morale.

En revanche, la sympathie implique un jugement : on éprouve de la compassion pour autrui tout en conservant une distance, et on peut la refuser si l'on condamne la personne (Scheler, 1950). Cette distinction est cruciale car elle permet de mieux analyser la manière dont le spectateur se positionne face aux personnages et aux événements.

Dans les séries *true crime*, les procédés narratifs (point de vue interne, musique, gros plans) visent souvent à susciter de l'empathie pour le tueur en série, plutôt que de la sympathie. Le spectateur est invité à ressentir les émotions du personnage, et non le juger. Ce ressort empathique est particulièrement puissant car il rend la romantisation plus insidieuse, en baissant

la garde morale du spectateur pour, selon Max Scheler (1950), forcer la sympathie malgré le jugement.

Cette conception de l'empathie peut être complétée par ce que Samson Anderson, Daryl Cameron et Roger Beaty (2025) introduisent dans le cadre de la psychologie cognitive sous le nom d'empathie créative. Ils la définissent comme la capacité à « générer des représentations nouvelles et appropriées des états mentaux d'autrui » (p. 72, nous traduisons). Cela signifie que le spectateur n'est pas passif : il est incité à explorer activement l'esprit du tueur, à imaginer différentes hypothèses sur ses motivations, ses émotions, ses conflits. Ce processus actif renforce l'engagement et la fascination. Anderson et al. (2025) notent que l'empathie créative se distingue de l'empathie (qui vise à deviner correctement l'état mental) ; elle est plus ouverte et divergente. Plus le récit est ambigu ou complexe, plus il sollicite l'empathie créative.

Cette compréhension de l'empathie éclaire également le concept d'identification différentielle de Glaser (1956), développé au point précédent (cf. supra, 4.1.1 « L'identification différentielle »). En effet, pour s'identifier au tueur, il faut pouvoir se mettre à sa place, comprendre ses motivations, éprouver ce qu'il éprouve. L'identification différentielle implique donc une forme d'empathie.

Traduction en indicateurs : L'empathie peut se manifester par les émotions suivantes, que le récit cherche à provoquer :

- Pitié : le spectateur est invité à plaindre le tueur (sa souffrance, son isolement, son enfance malheureuse).
- Compassion : le spectateur est invité à se soucier du bien-être du tueur (malgré ses actes). D'autres personnages expriment de la pitié ou de la compassion pour le tueur.
- Admiration : le spectateur est invité à respecter son intelligence, son courage ou sa détermination.
- Ambivalence : le spectateur est invité à éprouver à la fois de l'attraction et de la répulsion. La série ne fournit pas de réponse définitive sur la nature bonne ou mauvaise du personnage.

Question dérivée :

- Quelles émotions le récit cherche-t-il à susciter envers le tueur : pitié, compassion, admiration, ambivalence ?

4.3. Participation

4.3.1. *Jeu narratif* (Liebes, 1994)

Liebes (1994) propose une typologie des formes de participation du spectateur aux textes télévisuels, à partir de son analyse des feuilletons comme *Dallas*. Elle distingue quatre modes :

- Participation réelle : le spectateur incorpore les personnages et les situations dans sa propre vie de manière non critique. Il ne questionne pas la fiction, il l'intègre à sa réalité.
- Participation ludique : le spectateur essaie différentes options de réécriture du récit, se projette dans les personnages sur un mode potentiel, comme par jeu. C'est le 'et si j'étais à sa place ?' ou 'et si cela m'arrivait ?'.
- Participation idéologique : le spectateur détecte le message caché du producteur, l'idéologie sous-jacente au texte. Il adopte une posture critique, dénonce ou au contraire adhère à cette idéologie.
- Participation esthétique : le spectateur se concentre sur les éléments de construction narrative, la qualité du jeu des acteurs, les choix de mise en scène. Il analyse le texte comme un objet artistique.

Liebes (1994) montre que ces formes de participation peuvent coexister chez un même spectateur, et qu'elles sont en partie déterminées par la position sociale et culturelle du spectateur.

Traduction en indicateurs : Ces modes de participation permettent d'interroger la posture que la série invite le spectateur à adopter :

- Participation réelle : le spectateur est-il invité à se reconnaître dans le tueur sans distance critique ?
- Participation ludique : le récit propose-t-il des moments d'ambiguïté ou des 'et si...' qui stimulent l'imagination ?
- Participation idéologique : la série pousse-t-elle à une prise de position (contre les institutions, par exemple) ?
- Participation esthétique : la série met-elle en avant sa propre construction (flashbacks, ellipses, références) au point de distancer l'émotion ?

Question dérivée :

- Quelle position la série invite-t-elle le spectateur à adopter : réelle ('je pourrais être comme lui'), ludique ('et si c'était moi ?'), idéologique (dénonciation du système), esthétique ('analyse de la mise en scène') ?

Chapitre 5 : Copycat et dangerosité

5.1. Script criminel

5.1.1. Les scripts criminels comme apprentissage (Surette, 2002, 2014)

Surette (2002) a mené une étude auprès de délinquants juvéniles graves et violents et a constaté que 26,5 % d'entre eux déclaraient avoir tenté de commettre un crime vu ou entendu dans les médias. Il explique ce phénomène par la transmission de scripts cognitifs. Heller et Polsky (1976, pp. 151-152), cité par Surette (2002, p. 50) affirment que « les représentations détaillées des techniques criminelles doivent être considérées comme un processus d'apprentissage » (nous traduisons). Dans son article de 2014, il réaffirme que « la décision de commettre un crime par imitation implique le traitement cognitif d'informations fournies par les médias. Pour qu'un crime par imitation se produise, un délinquant doit d'abord décomposer la représentation médiatique d'un crime en instructions étape par étape » (p. 705, nous traduisons). Ainsi, plus une série détaille les méthodes du tueur (repérage des victimes, utilisation d'armes, dissimulation des corps, évitement de la police), plus elle fournit un matériau potentiellement imitable.

Traduction en indicateurs : Un script criminel est présent lorsque la série montre :

- La planification du crime (comment le tueur choisit ses victimes, prépare ses actes).
- Les techniques de meurtre (armes, strangulation, empoisonnement, etc.) de manière détaillée.
- La dissimulation (comment se débarrasser des corps, nettoyer les traces).
- L'évitement de la police (comment le tueur évite d'être détecté, brouille les pistes).
- Les astuces ou ruses présentées comme efficaces.

Questions dérivées :

- La série détaille-t-elle les méthodes (comment piéger, tuer, se débarrasser des corps) de manière explicite et répétée ?
- Ces méthodes sont-elles présentées comme des astuces ou des ruses efficaces ?

5.2. Glamourisation

5.2.1. La glorification des tueurs (Helfgott, 2015 ; Beda, 2023 ; Strutz, 2022)

Helfgott (2015) analyse comment la culture populaire transforme les tueurs en figures admirées, en « nouveaux monstres mythiques » (p. 51, nous traduisons). Elle note que cette glorification passe par des représentations qui rendent le tueur cool, charismatique, puissant, ou malin.

Ibtissam Beda (2023), dans son mémoire consacré à la mythification des tueurs en série dans les productions sérielles, propose d'ailleurs la notion de « héros du Mal » (p. 41) pour qualifier ce personnage ambigu, à la fois repoussant et fascinant, que les séries contribuent à ériger en figure quasi mythique.

De surcroît, Kaitlyn Strutz (2022) examine comment les représentations cinématographiques des tueurs en série sont souvent hypersexualisées et romantisées, ce qui contribue à leur glamourisation. Elle pose deux questions centrales : « Les représentations cinématographiques des tueurs en série sont-elles exactes ou hypersexualisées en raison de l'industrie cinématographique ? » et « De telles représentations encourageront-elles l'hybristophilie²¹ au fil du temps ? » (p. 1, nous traduisons). Elle montre que la glamourisation passe par la mise en avant de l'attrait physique, du charisme et de la puissance du tueur, souvent au détriment de l'exactitude factuelle. Cette hypersexualisation participe directement à la romantisation du personnage et peut, selon Strutz (2022), accroître le risque d'imitation chez certains spectateurs vulnérables (notamment ceux prédisposés à l'hybristophilie).

²¹ Définit comme par un « intérêt sexuel et attirance pour ceux qui commettent des crimes » (Strutz, 2022, p. 31, nous traduisons).

Traduction en indicateurs : La glamourisation se manifeste par :

- Attractivité physique : le tueur est incarné par un acteur séduisant, bien habillé, soigné.
- Charisme : il est magnétique, sait parler, convaincre, séduire.
- Hypersexualité : il est représenté comme un objet de désir, séducteur, attirant physiquement
- Romantisé : ses relations amoureuses sont mises en scène de manière idéalisée
- Puissance : il est plus fort, plus rapide, plus malin que les autres.
- Transgression valorisée : ses actes sont associés à une forme de liberté, de rébellion contre des règles injustes.
- Admiration d'autres personnages (à développer dans la rubrique 5.3).

Questions dérivées :

- Le tueur est-il présenté comme cool, charismatique, puissant, malin ?
- Ses actes sont-ils associés à une forme de liberté ou de transgression valorisée ?

5.3. Modèle

5.3.1. L'identification à des modèles criminels (Glaser, 1956)

Selon Glaser (1956), l'identification peut se faire vis-à-vis de modèles réels (un criminel connu) ou imaginaires (un personnage de fiction). Si la série présente le tueur comme un maître dans son domaine (par exemple, un génie du crime), et si d'autres personnages (complices, admirateurs, voire ennemis) le reconnaissent comme tel, cela renforce son statut de modèle potentiel. Sa théorie implique que plus le modèle est valorisé, plus l'identification est probable.

Traduction en indicateurs : Le tueur est présenté comme un modèle lorsque :

- Il est qualifié de « maître », « génie », « expert ».
- D'autres personnages cherchent à l'imiter, à apprendre de lui, ou à obtenir sa reconnaissance.
- Il est admiré (même craint) par ses pairs, par la police, par les médias.
- Sa carrière criminelle est présentée comme un parcours d'excellence.

Questions dérivées :

- Le tueur est-il présenté comme un maître dans son domaine ?
- D'autres personnages le prennent-ils en modèle ? Le tueur bénéficie-t-il d'un succès social ou de l'admiration de son entourage ? D'autres personnages idéalisent-ils sa liberté ou sa puissance ?

5.4. Raisons d'imiter

5.4.1. Les justifications comme déclencheur (Surette, 2014, 2016, 2017 ; Strutz, 2022)

Surette (2014) note que les justifications présentées dans les médias peuvent être réappropriées par des spectateurs vulnérables. Selon lui, plus les portraits médiatiques du crime offrent des justifications attrayantes ou convaincantes, plus le contenu médiatique mérite de faire l'objet d'une attention politique, car il risque d'influencer certains individus prédisposés. Il souligne que la voie de la persuasion narrative est particulièrement pertinente : le spectateur absorbe les justifications sans les évaluer cognitivement (Surette, 2014, 2016, 2017).

Strutz (2022) suggère que la romantisation des tueurs peut amener les spectateurs à « tolérer la violence et les abus » (p. 1, nous traduisons). On peut en déduire que les justifications romantiques (par exemple, 'il a tué parce qu'il était mal-aimé', 'il cherchait l'amour') peuvent être réappropriées par des spectateurs vulnérables comme des raisons d'imiter. En ce sens, l'hybristophilie (attirance sexuelle pour les criminels) est une forme extrême de cette réappropriation : le spectateur n'imité pas le crime, mais cherche à entrer en relation avec un criminel (ou à devenir un criminel attractif).

Traduction en indicateurs : Les raisons d'imiter potentielles incluent :

- Injustice sociale : le tueur est présenté comme une victime de la société (pauvreté, discrimination, abandon).
- Revanche : le tueur agit pour se venger d'un tort subi (personnel ou collectif).
- Impuissance : le tueur n'avait pas le choix selon le récit (contraint par les circonstances).
- Normalisation de la violence : la violence est présentée comme une solution acceptable à un problème.

- Mal aimé : le tueur est dépeint comme mal aimé, cherchant l'amour. Ses crimes sont présentés comme une conséquence de sa solitude ou de ses échecs affectifs.
- Relation amoureuse : la série suggère qu'une relation amoureuse aurait pu le sauver.

Questions dérivées :

- Le récit fournit-il des raisons d'imiter ?
- Propose-t-il des justifications susceptibles d'être réappropriées par des spectateurs vulnérables ?
- Met-il en avant des motifs tels que l'injustice sociale, la revanche, le sentiment d'être mal-aimé, la solitude ou la quête d'amour ?

5.5. Notoriété

5.5.1. La construction de la notoriété des criminels (Dowler et Zawilski, 2007 ; Warwick, 2006 ; Helfgott, 2015)

Dowler et Zawilski (2007) montrent que les médias participent activement à la construction de l'image de la compétence policière. Plus largement, leur étude souligne le rôle central des médias dans la formation des représentations. Ils écrivent : « La plupart des connaissances du public sur la criminalité et la justice proviennent des médias. De ce fait, la perception des victimes, des criminels, et des agents des forces de l'ordre est largement déterminée par leurs représentations dans les médias » (p. 193, nous traduisons). Les médias occupent ainsi une place déterminante dans la manière dont les différents acteurs sont perçus socialement. Leur analyse suggère que la couverture médiatique peut constituer un facteur d'attraction pour certains criminels en quête de reconnaissance. Aussi, Warwick (2006) rappelle que des figures criminelles telles que Jack l'Éventreur sont intégrées dans des sites touristiques majeurs de Londres, comme Madame Tussauds et le London Dungeon.

De surcroît, les médias jouent un rôle prépondérant dans la transformation du personnage en légende. Helfgott (2015) cite l'exemple de la couverture médiatique des tueurs en série dans les années 1980 et 1990, où ils faisaient la couverture de magazines populaires. Ce traitement médiatique participe à la notoriété et peut inspirer des copycats en quête de reconnaissance.

Traduction en indicateurs : La notoriété est mise en scène lorsque :

- La série montre des journalistes, des caméras, des titres de journaux.
- Le tueur exprime un désir de célébrité (paroles, lettres, vidéos).
- Le traitement médiatique est complice (glorification, voyeurisme) ou critique (dénonciation du phénomène).

Questions dérivées :

- La série montre-t-elle l'intérêt médiatique pour l'affaire ? Le tueur cherche-t-il la célébrité ? Le traitement médiatique est-il critique ou complice ?

5.6. Mises en garde

5.6.1. Les mises en garde comme contre-mesure (Surette, 2014, 2002)

Surette (2014) souligne l'importance de politiques de prévention. Il évoque la possibilité de restrictions d'accès à certains contenus pour les individus à risque, mais il ne détaille pas les formes que pourraient prendre les mises en garde. Dans son article de 2002, il note que les médias peuvent avoir un rôle qualitatif (affectant le comportement criminel) plutôt que quantitatif. On peut en déduire que des mises en garde explicites (cartes avant l'épisode, témoignages de victimes, messages de prévention) pourraient atténuer cet effet. Cependant, Surette (2014, 2002) ne valide pas empiriquement cette hypothèse.

Traduction en indicateurs : Les mises en garde peuvent prendre la forme de :

- Cartons d'avertissement en début ou fin d'épisode.
- Discours critiques sur le phénomène de la célébrité criminelle.
- Témoignages de proches de victimes qui rappellent la réalité de la souffrance.
- Interventions d'experts (psychiatres, criminologues) pour contextualiser.

Questions dérivées :

- La série inclut-elle des mises en garde explicites ? Contient-elle des avertissements ou des discours critiques ? Intègre-t-elle des entretiens avec des proches de victimes ?

Chapitre 6 : Contexte social

6.1. Racisme et homophobie

6.1.1. La relation des autorités et des minorités (Greer et Jewkes, 2004)

Greer et Jewkes (2004) montrent que les autres absolus (tueurs en série, terroristes) sont souvent construits en fonction de critères raciaux ou sexuels, tandis que les victimes appartiennent fréquemment à des catégories stigmatisées. Les victimes des tueurs en série sont souvent issues de minorités ethniques, de milieux défavorisés, ou de communautés LGBTQ+. Greer et Jewkes (2004) montrent que les médias ont tendance à invisibiliser ces victimes ou à les stéréotyper, ce qui renforce l'attention portée au tueur. Cependant, ils notent également que les médias peuvent, dans certains cas, dénoncer l'indifférence des institutions envers ces victimes. Une série qui met en lumière l'indifférence de la police envers ces victimes peut orienter le spectateur vers une lecture idéologique (dénonciation du système) plutôt que vers une simple fascination pour le tueur.

Traduction en indicateurs : L'observateur doit noter si la série :

- Montre que la police ou la justice a ignoré les victimes en raison de leur race, de leur orientation sexuelle ou de leur statut social.
- Met en scène des personnages victimes issus de minorités et souligne leur vulnérabilité systémique.
- Critique explicitement le racisme ou l'homophobie des institutions.

Question dérivée :

- Le récit met-il en lumière le rôle du racisme et de l'homophobie dans l'impunité du tueur (ex. Victimes noires ou gays, police indifférente) ?

Conclusion

L'élaboration de cette grille d'analyse visait à dépasser une simple description des séries *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* et *Monster : The Ed Gein Story* pour proposer une lecture systématique des mécanismes de romantisation du tueur en série. En puisant dans des travaux

issus de la criminologie médiatique (Warwick, 2006 ; Greer et Jewkes, 2004), de la psychologie sociale (Shafer et Raney, 2012 ; Jonason et al., 2012 ; Scrivner, 2021) et des études sur l'identification et la réception (Glaser, 1956 ; Liebes, 1994), un ensemble cohérent de concepts et d'indicateurs observables a été construit.

Cette grille a ensuite été appliquée aux deux séries, épisode par épisode, afin de relever les occurrences de ces indicateurs. Elle permet de mettre en évidence un processus systématique de romantisation, que nous déclinerons en onze thèmes dans la partie suivante. En ce sens, ce cadre théorique et opérationnel remplit sa double fonction : d'une part, il ancre l'analyse dans des travaux reconnus ; d'autre part, il offre des outils reproductibles pour évaluer la manière dont les fictions *true crime* construisent le regard du spectateur sur le tueur, ses victimes et les institutions.

PARTIE 4 : PRÉSENTATION DES RÉSULTATS

ONZE THÈMES TRANSVERSAUX

0. Introduction

La grille d'analyse élaborée a permis un examen systématique des épisodes des deux séries ; *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (Netflix, 2022) et *Monster : The Ed Gein Story* (Netflix, 2025). Cette grille a permis de relever des procédés narratifs et esthétiques récurrents. L'analyse fait apparaître un phénomène central, désigné ici comme la romantisation du tueur en série selon la définition donnée à ce terme dans la première partie, à savoir l'ensemble des procédés narratifs, esthétiques et éditoriaux qui tendent à présenter le tueur comme un personnage complexe, ambigu, parfois fascinant, voire admirable, opérant ainsi sa transformation en anti-héros, comme il a été développé dans la première partie.

Une fois la grille d'analyse appliquée systématiquement aux deux séries, les observations recueillies ont été rassemblées et comparées. Plutôt qu'une restitution des réponses question par question, un regroupement thématique des observations a été privilégié. De nombreux indicateurs convergeaient en effet vers des phénomènes récurrents. Par exemple, les questions sur les flashbacks, la solitude, les regrets ou les tentatives de réanimation ont convergé vers un premier mécanisme d'humanisation ; les questions sur la lumière, la musique et les ralentis ont dessiné un processus d'esthétisation de la violence ; les questions sur l'incompétence policière, le racisme ou la défaillance familiale ont formé un thème sur l'échec des institutions. Les autres observations ont permis de dégager les thèmes suivants : ouverture de la série, désengagement morale et justification, fascination et identification, hypersexualisation, traitement des victimes, religion, notoriété et célébrité criminelle, et enfin *copycat* et dangerosité. Parmi ces thèmes, la religion n'avait pas été anticipée dans notre grille d'analyse. Elle n'apparaît pas, *a priori*, comme un vecteur évident de romantisation des tueurs en série. C'est seulement au fil du visionnage et de l'analyse systématique des séries qu'elle s'est imposée comme un élément prépondérant et inattendu, méritant dès lors une attention particulière dans cette partie.

Ainsi, les thèmes présentés ci-dessous ne sont pas imposés par la théorie, mais ils émergent de l'analyse concrète des séries. Ils constituent une synthèse des observations et permettent de rendre compte, de manière organisée, des principaux mécanismes de

romantisation à l'œuvre dans *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (2022) et *Monster : The Ed Gein Story* (2025). .

Au total, ces thèmes montrent comment les séries humanisent, justifient, esthétisent, érotisent et rendent célèbres les criminels. Si les deux séries partagent une grammaire commune, elles divergent sur quelques points (la religion, le rôle de la psychiatrie, l'importance des fans). L'analyse les articule systématiquement. Chaque thème sera illustré par des exemples tirés des deux séries.

Thème 1 : L'ouverture de la série

1.1. L'homme ordinaire

Dès les premières secondes, chaque série choisit de montrer le tueur dans son intimité la plus ordinaire, loin de toute mise en scène spectaculaire du crime. Dans **Dahmer**, on découvre un appartement banal, une odeur désagréable, une voisine qui se plaint, un homme qui s'affaire. La lumière est chaude mais tamisée, les bruits sourds, la voix de Dahmer monocorde. Rien de l'horreur n'est encore montré. Le spectateur est placé dans une position d'attente, de malaise diffus, sans être immédiatement confronté à la violence. Dans **Gein**, même dispositif : un fermier traite une vache, la caresse, se lave les mains, avec une musique hypnotique, et une lumière chaude.

Ces ouvertures ne présentent pas les tueurs en situation de crime. Ni Dahmer ni Gein ne sont surpris en train de tuer ; ils sont montrés dans leur intimité domestique. Cette mise en scène relève de ce que Warwick (2006) appelle l'« invention discursive » (p. 554, traduit par nous) du tueur en série : avant même d'être un criminel, il est d'abord un personnage du quotidien, presque banal. Le spectateur est invité à entrer dans son univers sans préparation. C'est une première étape d'humanisation qui, conformément aux propos de Shafer et Raney (2012), permet d'adopter une attitude positive envers les personnages bien avant de les soumettre à un jugement moral. En ne montrant pas le crime d'entrée, la série choisit de montrer l'homme. Ainsi, les tueurs des séries *Monster* sont, dès le départ, comme les modèles de Diane Arbus, « présentés face à l'objectif avec l'assurance du citoyen lambda, suggérant ainsi la vérité cauchemardesque qu'ils ne sont pas des exceptions mais des portraits de l'homme d'aujourd'hui » (Sontag, 1977, p. 515, traduit par nous). L'identification à ces personnages est plus intense lorsqu'ils sont présentés comme des hommes ordinaires, ce qui participe à leur romantisation (cf. supra chapitre 4 « Fascination et identification »).

Thème 2 : Humanisation et construction de l'empathie

Les deux séries déploient un arsenal de procédés narratifs et esthétiques pour transformer Jeffrey Dahmer et Ed Gein, tueurs en série tristement célèbres, en personnages attachants, compréhensibles, voire pitoyables. Ce processus d'humanisation est au cœur de la romantisation du tueur et constitue l'un des mécanismes les plus puissants de la fascination qu'exercent ces séries sur leur public. Le réalisateur, Ryan Murphy, a lui-même déclaré ne pas s'intéresser au monstre mais à « ce qui l'a rendu comme ça »²²(traduit par nous), déclaration qui éclaire l'ensemble des choix narratifs de la série.

2.1. Les flashbacks : une enfance comme justification implicite

Dahmer. Dès l'épisode 1, le père de Dahmer évoque une opération de hernie à l'âge de 4 ans et laisse entendre qu'il y aurait eu des lésions cérébrales. Les épisodes suivants multiplient les flashbacks. L'épisode 2 montre le jeune Dahmer qui découvre le corps de sa mère après qu'elle ait tenté de se suicider. Dans ce même épisode, le père initie le jeune Jeffrey à la dissection d'animaux. Dans les épisodes 2 et 3, les parents de Dahmer se disputent. Dans l'épisode 3, on apprend que la mère de Dahmer est dépressive et qu'elle a pris 26 cachets par jour durant sa grossesse. Le sentiment d'abandon est répété chez l'enfant, qui demande à plusieurs reprises à son père de ne pas partir dans les épisodes 2 et 3. En somme, l'épisode 2 montre l'enfance de Dahmer décrite comme instable et marquée par les conflits de ses parents, tandis que l'épisode 3 précise que la grossesse n'était pas désirée.

Gein. L'épisode 2 montre un flashback en classe où l'on parle des atrocités nazies avec des photos de visages déformés. L'épisode 3 est consacré à une dispute parentale : la mère hurle sur le père ivre, Ed assiste à la scène, impuissant. La mère lui ordonne de ne jamais toucher une femme. L'épisode 7 revient sur une scène où sa mère l'attrape en pleine masturbation et l'engueule violemment. L'épisode 8 montre un flashback tendre : Ed joue avec sa mère, rit aux éclats, et se couche sur elle pendant qu'elle le coiffe.

²² Netflix, « *Making DAHMER: A conversation with the cast and Ryan Murphy* » (vidéo), YouTube, 28 novembre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://youtu.be/BEhCB1RH-Io?is=Soobm9dzDyaEvhqH>

Ces flashbacks ne sont pas anecdotiques. Ils constituent ce que Shafer et Raney (2012) appellent des indices de désengagement moral. En montrant une enfance douloureuse, des parents en conflit, une mère dépressive ou intrusive, un père alcoolique, des humiliations précoces, la série offre au spectateur des explications (qui fonctionnent comme des excuses implicites) pour les actes futurs de Dahmer et Gein. Ces indices « guident le traitement de l'information en fournissant une justification pour le comportement immoral d'un personnage » (Shafer et Raney, 2012, p. 1038, traduit par nous). Ainsi, le spectateur n'est pas invité à les excuser, mais il est poussé à comprendre, ce qui atténue la responsabilité.

2.2. Vulnérabilité et solitude : le tueur en série comme victime de son passé.

Dahmer. La série insiste lourdement sur la solitude de Dahmer et sur sa peur de l'abandon. Dès le premier épisode, il déclare que, pour ce qu'il a fait, il devrait être mort, une phrase que l'on peut interpréter comme un remords ou comme un auto-apitoiement. L'épisode 3 répète cette formule et ajoute qu'il est tout seul depuis tout ce temps. Dans l'épisode 4, il dit à sa grand-mère qu'il veut juste un ami. Lors de son interrogatoire dans l'épisode 5, il explique qu'il se sentait de plus en plus seul et que c'est pour cette raison qu'il a intensifié ses meurtres. Au procès, il rappelle qu'il a commis tous ces crimes pour les garder avec lui (épisode 9). La phrase, selon laquelle il ne veut pas que l'autre parte, est répétée à plusieurs reprises tout au long de la série (épisodes 1, 2, 3 et 9), créant ainsi un *leitmotiv*²³ qui attise la pitié du spectateur.

Gein. Dans l'épisode 2, il dit à Adeline qu'il n'aime personne et que personne ne l'aime. Dans l'épisode 4, il réconforte Bernice, une de ses victimes, alors qu'elle pleure. Dans l'épisode 7, il confie au docteur qu'il a l'impression d'être un puzzle dont aucun morceau ne s'emboîte. La série le montre seul, et son entourage se limite à sa mère, à Adeline et à Bernice.

Cette insistance sur la solitude et l'abandon n'est pas neutre. Warwick (2006) montre que la figure du tueur en série est souvent construite comme un produit de l'isolement social et familial. Ici, la série va plus loin : elle fait de la solitude et de l'abandon non pas une simple circonstance, mais une cause des crimes. Dahmer ne tue pas par plaisir sadique, mais parce qu'il ne supporte pas d'être seul. De même, Gein tue parce qu'il cherche à retrouver sa mère, à posséder un corps inerte féminin qui ne le quittera jamais. Glaser (1956) aurait sans doute vu

²³ Il s'agit d'une « idée, formule qui revient de façon constante avec une valeur symbolique et pour exprimer une préoccupation dominante » — *TLFi* (sous la dir. du Centre national de ressources textuelles et lexicales), « Leitmotiv », Nancy, CNRS / ATILF, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/leitmotiv>

dans ces procédés une invitation à l'identification différentielle. Le spectateur qui a connu la solitude, l'abandon, ou simplement la peur d'être rejeté, peut projeter ses propres émotions sur le tueur. L'identification ne se fait pas à l'acte criminel, mais à la souffrance sous-jacente, ce qui rend le personnage plus proche, plus humain, et donc plus fascinant.

2.3. Une humanisation par l'amour

Dahmer - Tony Hughes. L'épisode 6 marque un tournant dans la série. Dahmer y rencontre Tony Hughes, un jeune homme sourd. Ce qui aurait pu être une simple victime devient, pendant un épisode entier, un personnage à part entière : on assiste à sa naissance, on apprend sa surdité, ses rêves (devenir mannequin), sa vie de famille. Dahmer, de son côté, est montré sous un jour nouveau : il apprend la langue des signes, il est attentionné, il écrit à Tony « tu es la personne la plus intéressante que je connaisse ». Son père, venu lui rendre visite, est frappé par le changement : Jeff est rangé, propre, différent.

Cette relation est présentée comme une forme de rédemption possible. Shafer et Raney (2012) montrent que l'appréciation des anti-héros repose en partie sur la sympathie qu'ils inspirent. Ici, Dahmer n'est plus seulement un être souffrant ; il devient un être capable d'amour, de tendresse, de compassion. La série suggère que si Tony avait accepté de rester, Dahmer aurait peut-être arrêté de tuer. Cette hypothèse, bien que non vérifiée historiquement, est un puissant vecteur de désengagement moral. L'humanisation atteint ici son paroxysme.

Cependant, même dans cet épisode, l'ambivalence persiste. Dahmer, alors qu'il danse avec Tony, sort un marteau ensanglanté d'un tiroir, hésite, puis le range. La menace est toujours là. Cette hésitation, ce choix de ne pas tuer (cette fois), humanise encore davantage le personnage : il n'est pas un monstre dénué de volonté, il est un homme qui lutte contre ses pulsions. Cette représentation rejoint l'idée d'Anderson, Cameron et Beaty (2025) sur l'empathie créative : le spectateur est invité à imaginer les états mentaux contradictoires de Dahmer, à explorer les multiples possibilités de son psychisme. En montrant Dahmer capable d'aimer, d'être tendre, la série crée un contraste saisissant avec ses actes. Le spectateur est invité à espérer que cette relation sauvera Dahmer, qu'elle le détournera du meurtre. C'est un puissant vecteur d'identification et d'empathie (Strutz, 2022).

Gein - Adeline. L'épisode 2 présente Adeline qui devient son amie, puis sa fiancée (épisode 3). Elle est passionnée par le morbide : elle photographie les cadavres des victimes de

Gein, elle est émerveillée devant le cadavre éventré. Dans l'épisode 8, elle vient le voir à l'asile et lui dit : « On est des âmes sœurs ». Elle ne le juge pas et lui dit à plusieurs reprises qu'elle le comprend. Ed n'est plus seul, il a quelqu'un qui l'accepte. Ici, le désengagement moral se trouve dans la normalisation des actes d'Ed : le fait qu'une personne considérée comme « normale » ne soit pas choquée par ses actes, mais les accepte, est une forme puissante de normalisation de la violence.

Mais Adeline n'est pas un simple intérêt amoureux. Elle est le catalyseur de nombreux passages à l'acte d'Ed Gein. La série construit son personnage comme une femme tout aussi morbide, qui normalise, encourage et parfois initie les pratiques criminelles. Cette influence est une justification implicite supplémentaire : Ed n'est pas seul responsable, il a été poussé par Adeline. Dès l'épisode 1, Adeline offre à Ed la bande dessinée sur Ilse Koch, la nazie qui fabriquait des objets avec la peau des déportés. C'est le point de départ : Adeline introduit Ed à l'érotisme morbide et à la culture des trophées humains.

Dans l'épisode 5, elle lui suggère de trouver un cadavre pour avoir des relations sexuelles, et elle ajoute que cela n'a pas d'importance et que le cadavre ne pourrait pas refuser. Elle l'accompagne au cimetière pour déterrer un corps. Cette normalisation progressive transforme la perversion d'Ed en un passe-temps acceptable aux yeux de la seule personne qu'il aime. À plusieurs reprises, Adeline ne réagit pas face à l'horreur : elle voit une scie pleine de sang, un corps éventré, elle pose des questions techniques, elle prend des photos. Cette absence de réaction normalise la violence aux yeux du spectateur.

Enfin, elle dit à Ed (à plusieurs reprises) : « On est pareils ». La série suggère que la folie est contagieuse, ou du moins qu'elle se reconnaît entre personnes déviantes. Ed n'est donc pas un monstre isolé ; il est un maillon d'une chaîne de perversions. Cette dilution de la responsabilité participe à la romantisation, en renforçant le désengagement moral (Shafer et Raney, 2012). Ce paradoxe est, en effet, une justification : Ed est à la fois victime de sa mère et victime de son amante.

Ainsi, c'est par l'amour qu'Ed trouve une forme d'acceptation, mais c'est aussi cet amour qui achève de faire basculer le spectateur dans le désengagement moral, brouillant définitivement la frontière entre la normalité et le monstre. Cet amour ne le sauve pas, mais il l'humanise paradoxalement aux yeux du spectateur. Ed est capable d'aimer, d'être aimé et compris, même si cet amour le pousse à devenir pire.

2.4. Les regrets et les tentatives de réanimation

Dahmer. Un des procédés d'humanisation est la mise en scène des regrets après ses meurtres. Lors de l'épisode 3, après avoir tué l'autostoppeur, Dahmer tente de le réveiller en lui demandant d'arrêter de déconner et en l'exhortant à se lever. Il pleure et il s'insulte. Dans l'épisode 4, après le meurtre de l'homme de l'hôtel de luxe, il tente également de le réanimer et on l'entend pleurer avec de fortes respirations. Dans l'épisode 5, il dit aux policiers qu'il ne voulait pas que ses victimes souffrent. Ces scènes montrent un tueur qui n'assume pas pleinement ses actes, qui est pris de remords et qui voudrait revenir en arrière.

Gein. Contrairement à Dahmer, Gein ne tente pas de réanimer ses victimes. Mais il montre une forme de déni. Dans l'épisode 1, après avoir tué Henry, il lui parle comme s'il était encore vivant en lui demandant ce qu'il fait là et en l'enjoignant de se lever. Il se frappe la tête et dit qu'il ne voulait pas faire cela, qu'il pensait qu'il rêvait. Dans l'épisode 6, quand la police l'arrête, il dit qu'il ne se souvient de rien, qu'il n'a jamais tué personne et que les corps viennent de cimetières. Dans l'épisode 7, il avoue au docteur qu'il a des hallucinations et qu'il entend des voix. Ces scènes montrent un tueur en proie à la folie, ce qui suscite la pitié plutôt que la réprobation.

Shafer et Raney (2012) soulignent que l'appréciation des anti-héros est d'autant plus forte qu'ils sont perçus comme sympathiques malgré leur immoralité. Ces scènes de remords, de déni ou de tentative de réanimation rendent le tueur sympathique : il n'est pas un psychopathe froid qui tue par pur plaisir ; mais un homme en proie à ses pulsions, qui souffre lui-même de ses actes. C'est la figure du 'tueur malgré lui', figure qui invite à la pitié plutôt qu'à la réprobation.

2.5. La confession

Dahmer. L'épisode 4 contient une scène particulièrement révélatrice dans laquelle Dahmer, assis avec son père, essaie de lui parler de ses fantasmes. Il dit qu'il n'est pas un bon garçon, que quelque chose ne va pas chez lui, qu'il y a des choses qu'il veut faire et des choses qu'il a faites.. Son père le coupe et change de sujet. Ce n'est qu'après l'arrestation que le père comprendra. Cette scène est interprétable de deux manières. D'une part, elle justifie Dahmer : s'il avait pu parler, peut-être aurait-il été soigné, peut-être n'aurait-il pas continué à perpétrer des crimes. Selon Liebes (1994), cette représentation invite le spectateur à adopter une

participation ludique, dans laquelle il se trouve confronté à une ambiguïté qui l'amène à envisager différentes possibilités de réécriture du récit (cf. infra, 5.5 « La participation idéologique et ludique »). D'autre part, elle humanise Dahmer en le montrant comme quelqu'un qui cherche de l'aide mais qui est rejeté. Cette scène constitue une forme de victimisation : Dahmer est victime de son père qui n'a pas su l'écouter, tout comme il est victime de son enfance, de ses parents et de la société.

Gein. Ed, de son côté, a la possibilité de confier ses actes à Adeline (épisode 2). Elle accueille l'information favorablement, l'accepte et l'encourage. Cette bonne réception normalise encore davantage ses actes et constitue une justification implicite supplémentaire. Au-delà de ça, Gein a un dialogue récurrent avec sa mère (qui sont des hallucinations), ce qui lui permet de pouvoir dialoguer, d'une certaine manière, sur ses crimes. La série construit la mère à la fois comme bourreau (Ed dit : « J'ai suivi les ordres de maman », épisode 7) et comme forme rédemptrice (dans l'hallucination finale, elle est douce et le félicite). Cette ambivalence est une forme de victimisation : Gein est victime de sa mère, tout comme il est victime de sa schizophrénie.

Thème 3 : Désengagement moral et justification : un tueur excusable

La série *Monster* (Dahmer comme Gein) met en place tout un dispositif narratif qui offre au spectateur des justifications implicites aux actes des tueurs. Conformément aux travaux de Shafer et Raney (2012), les épisodes accumulent des indices qui facilitent la suspension du jugement moral et permettent au spectateur de continuer à s'intéresser au personnage sans être submergé par la réprobation.

3.1. Des justifications biographiques

Les flashbacks sur l'enfance (détaillés dans le thème 2 intitulé « Humanisation et construction de l'empathie ») ne sont pas de simples informations contextuelles. Ils constituent de véritables justifications implicites chez Dahmer. Les lésions cérébrales prétendument dues à l'opération d'une hernie, une mère instable et dépressive, une grossesse exposée à des médicaments, ainsi que des parents en conflit permanent constituent autant d'éléments mis en avant. Les flashbacks sont disséminés tout au long de la série pour que le spectateur n'oublie pas les difficultés traversées.

Chez Gein. La mère dit que seule une mère peut l'aimer, elle interdit à Ed de toucher une femme et elle le rabaisse. La série joue sur l'emprise maternelle. Dès le premier épisode, la mère le culpabilise en lui disant qu'il a fait entrer le péché. L'épisode 3 la montre traitant Bernice de diable et de péché, et elle surnomme toute autre femme Jézabel²⁴. Ce discours internalisé par Ed pourrait justifier sa peur des femmes vivantes et son attirance pour les corps morts, qui ne peuvent plus pécher (voir 9.2.1 « La religion via la mère »).

Ainsi qu'il a été dit plus haut, les récits peuvent contenir des indices qui facilitent le processus de désengagement moral et orientent le traitement de l'information en justifiant le comportement immoral d'un personnage (Shafer et Raney, 2012). En montrant une enfance dysfonctionnelle, la série invite le spectateur à comprendre (voire, selon la force des justifications, à excuser) les dérives futures du personnage, conformément à la distinction établie plus haut entre explication factuelle et excuse atténuant la responsabilité (cf. supra, 1.4.1 « Le concept de désengagement moral »). La notion de victimisation est centrale : le tueur n'est pas seulement un meurtrier, il est aussi victime de son passé, une double posture typique des anti-héros qui permet au spectateur de maintenir une forme d'affection tout en condamnant ses actes (Shafer et Raney, 2012).

3.2. Les justifications médicales : le cerveau, l'alcool, la schizophrénie et la compulsion

Dahmer. Il déclare que la compulsion avait pris le dessus dans l'épisode 5. Son père répète que c'était une compulsion dans l'épisode 8. Dahmer lui-même affirme qu'il savait qu'il était malade ou maléfique, ou les deux. L'alcool est constamment présenté comme une cause majeure : sa grand-mère dit que le problème de Jeff est l'alcool dans l'épisode 4, et Dahmer renchérit en disant qu'il croit que c'était son problème dans l'épisode 10.

Gein. La série mobilise abondamment l'explication médicale. Dès l'épisode 2, des personnages disent que Gein est schizophrène et qu'il ne saisit pas en quoi ses actes sont mauvais. L'épisode 7 est entièrement consacré à son diagnostic : le docteur lui dit qu'il a un

²⁴ Il s'agit d'une reine figurant dans l'Ancien Testament, « elle y est présentée comme une étrangère vicieuse et malfaisante qui incite le roi et le peuple à se détourner de l'Éternel ». En d'autres termes, surnommer les femmes de Jézabel est une manière de diaboliser les autres femmes et de renforcer, chez Ed, l'idée qu'elles sont des sources de péché et de damnation.— *Wikipédia* (Collectif), « Jézabel », s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Jézabel>

trouble schizoïde, qu'il entend des voix et qu'il a des hallucinations. On le voit prendre des médicaments, pleurer et supplier qu'on lui dise ce qui ne va pas chez lui.

Ces justifications relèvent de l'atténuation de la responsabilité (Shafer et Raney, 2012). Si Dahmer est malade, victime d'une compulsion, alcoolique, ou si Gein est schizophrène sans conscience de ses actes, alors leur responsabilité est diminuée. Le spectateur n'est pas confronté à un choix délibéré du mal, mais à une pathologie. Cette stratégie narrative est d'autant plus efficace qu'elle s'appuie sur des discours scientifiques (cerveau, compulsion, schizophrénie) qui confèrent une apparence d'objectivité. Elle fait écho aux travaux de Herbert Croft (1780) qui, déjà, reconstruisait l'identité du meurtrier James Hackman²⁵ autour d'une « forme contagieuse de folie », le rendant « pas complètement responsable pour son crime passionnel » (McGuire, 2011, p. 56, traduit par nous).

3.3. L'échec des institutions : police, justice, famille, psychiatrie (voir thème 8 intitulé « Échec institutionnel »)

La série critique systématiquement les institutions censées protéger les citoyens, ce qui a pour effet de détourner une partie de la responsabilité du tueur vers le système (Warwick, 2006). Dowler et Zawilski (2007) parle d'agression symbolique : l'agresseur principal (le tueur) étant humanisé, l'agression symbolique se déplace vers la société, les parents, la police inefficace.

Dahmer. La voisine appelle la police à plusieurs reprises, en vain (épisode 7). Les policiers rendent une victime à Dahmer alors qu'elle est en sang et droguée (épisode 2). Le juge offre à Dahmer une seconde chance (épisode 5). La grand-mère ferme les yeux sur l'odeur, les bruits, les allées et venues d'hommes. Le père suspecte mais n'agit pas vraiment.

Gein. Dans l'épisode 1, la police conclut à une asphyxie accidentelle pour Henry malgré des hématomes suspects. Dans l'épisode 3, les policiers interrogent brièvement Ed puis le laissent repartir. Dans l'épisode 6, la police met du temps à intervenir, et quand elle arrive, elle est submergée. Dans l'épisode 7, le docteur traite Ed avec froideur, le qualifiant de « diable défectueux » alors qu'il est en crise d'épilepsie (il s'agissait d'une hallucination mais le

²⁵ James Hackmann est un pasteur anglais qui, en 1779, tua Martha Ray puis tenta de se suicider. Arrêté, jugé et exécuté, son histoire fut romancée par Herbert Croft dans *Love and Madness* (1780), qui le présente comme influencé par le *Wether effect* de Goethe dans le cadre d'une réflexion sur la contagion suicidaire par la lecture (McGuire, 2011).

spectateur ne l'apprend que plus tard dans l'épisode). La psychiatrie est montrée comme impuissante, voire cruelle (épisode 9 montrant la nouvelle infirmière très dure avec Ed). La famille (la mère) est clairement désignée comme la cause première.

En conséquence, Dahmer et Gein n'apparaissent pas comme des monstres isolés, mais comme le produit d'un système défaillant. Cette lecture idéologique (au sens de Liebes, 1994) oriente le spectateur vers une compréhension sociale des crimes, ce qui atténue la responsabilité individuelle.

3.4. Les dialogues justificatifs

Dahmer prononce des phrases qui reconstruisent ses actes de manière à les rendre moins répréhensibles : « Je ne voulais pas qu'ils souffrent » (épisode 5), « Je les droguais pour qu'ils ne ressentent rien » (épisode 10). Ce sont des exemples typiques de ce que Bandura (1991) appelle la « reconstruction de la conduite » (p. 67) : l'acte meurtrier est reformulé comme un geste presque compatissant. Le père participe également : il dit « je t'ai donné cette partie de moi » (hérédité), accuse la mère en disant que les médicaments sont à la base de tout ça. La belle-mère rapporte que le père avait des fantasmes comme lui. Cette mise en cause de la famille et de l'hérédité disperse la responsabilité : Dahmer n'est pas seul coupable ; ses parents le sont aussi.

Gein bénéficie de dialogues similaires. Dans l'épisode 2, Bloch et Hitchcock discutent : « Gein était schizophrène, il ne saisissait pas en quoi c'était mal ». Dans l'épisode 4, Adeline dit « je ne comprends pas pourquoi les gens chipotent sur la mort ». Dans l'épisode 7, Ilse (dans l'hallucination) lui dit « ne laisse personne t'appeler monstre, tu es un être humain ». Ces paroles déplacent la responsabilité vers la maladie ou l'influence maternelle

3.5. La culture comme bouc émissaire

Dahmer. Un moment particulièrement révélateur se trouve dans l'épisode 8, lorsque le père évoque la lecture d'une bande dessinée dans sa jeunesse : « Tout vient de là, de la culture ». C'est une justification ultime : la culture, les médias, les représentations violentes seraient en partie responsables des actes de Dahmer. C'est un argument qui fait écho aux débats sur les effets des médias (Surette, 2014), mais aussi une stratégie narrative qui déplace encore la responsabilité. Le spectateur est invité à considérer que Dahmer est le produit d'une culture qui

glorifie la violence ce qui, paradoxalement, le rend plus 'normal' et moins exceptionnellement monstrueux.

Gein. À l'épisode 2, on apprend qu'il a lu dès l'enfance des bandes dessinées mêlant sang et sexe, et qu'il a vu des photos des atrocités nazies. Un personnage dit que, s'il ne les avait pas vues, il serait resté un simple benêt. Un autre personnage, représentant Alfred Hitchcock, déclare clairement que sa schizophrénie s'est déclenchée suite aux images violentes des nazis qu'Ed a vues dans les bandes dessinées. Or, aucune source officielle ne confirme cette causalité. Surette (2007) rappelle que « la connaissance est socialement créée » (p. 187, traduit par nous). La série construit dans l'esprit du public une idée non vérifiée, celle que la schizophrénie pourrait se déclencher en voyant des images. Cette stratégie déplace encore la responsabilité : le tueur devient le produit d'une culture malsaine.

Thème 4 : Esthétisation de la violence : quand le crime devient spectacle

L'un des mécanismes les plus troublants de *Monster* réside dans sa capacité à rendre la violence esthétiquement tolérable, voire attrayante. Loin de se limiter à une représentation crue et documentaire des crimes, la série déploie tout un arsenal de techniques cinématographiques (lumière, musique, montage, mise en valeur du corps) qui transforme l'horreur en spectacle. Conformément aux travaux de Helfgott (2015), cette esthétisation « brouille la frontière entre fantasme et réalité » (p. 49, traduit par nous) et contribue puissamment à la romantisation du tueur.

4.1. Une photographie qui enveloppe le mal

Dahmer. L'appartement de Dahmer baigne dans une lumière chaude et tamisée, aux couleurs presque ambrées, créant une atmosphère intimiste qui contraste violemment avec ce qui s'y déroule. Cette lumière n'est pas neutre : elle rend le mal familier, domestique. Ryan Murphy avoue avoir explicitement choisi une palette jaune ambrée pour l'appartement de Dahmer, afin de créer une atmosphère à la fois intime et étouffante²⁶. Dahmer n'est pas filmé comme un monstre tapi dans l'ombre, mais comme un personnage de théâtre éclairé avec soin.

²⁶Netflix, « *Making DAHMER: A conversation with the cast and Ryan Murphy* » (vidéo), YouTube, 28 novembre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://youtu.be/BEhCB1RH-IO?is=Soobm9dzDyaEvqhH>

Gein. Les scènes de crime sont souvent éclairées par une lumière chaude à l'intérieur de sa maison, tandis qu'à l'extérieur, la lumière est froide. Dans l'épisode 2, le corps décomposé d'une femme est assis sur une chaise, bien habillé, les cheveux intacts ; un plan presque pictural. Dans l'épisode 4, la scène de la tronçonneuse dans la neige est filmée avec des ralentis, le sang éclaboussant la blancheur de la neige ; la caméra est placée en hauteur, permettant au spectateur de voir la scène en plongée. Dans l'épisode 6, la découverte des objets morbides (lampe en peau, masques, cœurs dans une casserole) est traitée comme une nature morte, avec des plans rapprochés et une musique spécialement composée.

4.2. Une bande-son qui romantise l'horreur

Dahmer. Dès l'épisode 1, *Nite and Day* de Al B. Sure! Est joué dans la boîte de nuit fréquentée par Dahmer (c'est également la musique que le vrai Dahmer utilisait pour mettre ses victimes en confiance). Ce standard du jazz, « créant une atmosphère de sensualité et de romance »²⁷(traduit par nous) devient ici un outil de manipulation, brouillant la frontière entre charme et prédation. Dans l'épisode 2, lors de la danse avec un mannequin, *Please Don't Go* de KC and the Sunshine Band résonne en écho direct à sa peur de l'abandon : les paroles suppliantes transforment le tueur en amoureux transi, incapable de supporter la séparation, ce qui humanise sa détresse. Dans l'épisode 3, le meurtre de l'autostoppeur est accompagné de *Fool* de Chris Rea, dont la mélodie douce et mélancolique contraste violemment avec l'acte sanglant ; la chanson s'arrête brutalement au moment de l'agonie, créant un silence sidéré qui laisse le spectateur seul face à l'horreur. Dans l'épisode 10, *Death and Baptism* de Nick Cave et Warren Ellis confère une dimension presque sacrée au repentir de Dahmer : la musique lente, grave et religieuse transforme sa mort en une forme de rédemption tragique, invitant le spectateur à la pitié plutôt qu'à la réprobation.

Gein. Dans l'épisode 1, *Why Don't You Do Right* de Peggy Lee accompagne la découverte des photos des camps de concentration. La voix sensuelle et l'ambiance jazz de la chanson créent un dérangent contraste avec l'horreur des images, suggérant une banalisation de la violence. Dans l'épisode 5, Ed interrompt la musique qu'il juge inadaptée pour cette situation et joue à l'accordéon *La vie en rose* d'Edith Piaf avant d'avoir des relations sexuelles avec un cadavre. Ce choix est éloquent : la chanson symboliquement associée à l'amour

²⁷ Al B. Sure, « Nite And Day », dans *Singersroom*, 15 janvier 2006, consulté le 11 mai 2026 sur <https://singersroom.com/content/2006-01-15/al-b-sure-nite-and-day/>

romantique, l'espoir et la beauté²⁸, est ici détournée pour accompagner un acte nécrophile, transformant l'horreur en une parodie de tendresse. Dans l'épisode 7, il danse en soutien-gorge sur *Flower Drum Song* de Rodgers et Hammerstein, éclairé comme sur une scène : la musique de comédie musicale et la mise en lumière théâtrale le transforment en performer, esthétisant sa déviance. Dans l'épisode 8, *Owner of a Lonely Heart* de Yes souligne sa solitude et sa mort prochaine : les paroles sur la quête d'amour et la fragmentation intérieure font écho à son isolement, renforçant la compassion du spectateur.

Parfois, l'absence de musique rend la scène plus intime et plus crue. Dans l'épisode 5, lorsque Ed a ses premières relations sexuelles avec le cadavre de Mme Adams, aucun fond musical ne vient distancier le spectateur, tout comme lors de l'agonie de l'autostoppeur dans Dahmer. Comme évoqué précédemment à partir des travaux de Khalifé (2020), le silence peut, mieux que la musique, prolonger une continuité émotionnelle faite d'angoisse ou de malaise et produire des effets plus saisissants sur le spectateur. Dans les deux séries, l'absence de musique supprime toute distance esthétique et plonge le spectateur dans une proximité crue avec le personnage, générant ainsi un sentiment de malaise, d'angoisse, voire une forme d'intimité malsaine.

Ces choix musicaux ne sont pas anodins. Helfgott (2015) relève, à travers plusieurs cas de *copycat crime*, que certaines œuvres musicales sont associées aux comportements imitatifs, suggérant que la musique peut participer à la glamourisation, voire à la romantisation, de la figure criminelle. La musique ne se contente pas d'accompagner ; elle commente, elle oriente l'émotion. Les chansons d'amour transforment le tueur en amoureux transi, détournant l'attention de ses actes. La musique mélancolique l'enveloppe d'une aura de tragédie, le présentant comme une victime du destin plutôt que comme bourreau. Le silence, parfois, est utilisé pour provoquer un malaise ou, au contraire, pour intensifier l'intimité avec le personnage. Ainsi, la bande-son participe pleinement au processus de romantisation : elle modèle la réception émotionnelle du spectateur, l'invite à compatir, et estompe la frontière entre l'horreur et la fascination.

²⁸ MusicLic, « La vie en rose – Edith Piaf », *MusicLic*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.musiclic.com/analyses-chansons-edith-piaf>

4.3. La violence suggérée : l'horreur hors champ

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'une série sur un tueur en série, *Monster* montre finalement assez peu la violence de manière explicite.

Dahmer. On voit une scie remplie de sang, mais on ne voit pas la découpe. On voit une tache de sang sur le lit, mais on ne voit pas l'acte. On entend un bruit de scie, mais on ne voit rien. Parfois, la violence est filmée de manière à la rendre presque artistique : lorsque la victime accepte de rentrer avec Dahmer, on a un plan ralenti où l'on ne peut le voir que lui, tout le reste est flou, et une bande son suspendue accompagne la scène. Au moment où il s'approche de la victime avec une scie, l'image devient floue, on entend en voix off la voix de Dahmer, et l'image devient noire. Ces ralentis et ces flous éloignent le spectateur du réalisme cru. La violence devient un tableau, une composition artistique plutôt qu'un acte à juger. Le spectateur peut alors admirer la beauté de l'image sans être submergé par l'horreur.

Gein. L'oscillation est plus marquée. Dans l'épisode 1, on voit Ed frapper Henry à la tête et le sang est visible. Dans l'épisode 3, la baby-sitter est attachée mais on ne voit pas l'impact du marteau. Dans l'épisode 4, la tronçonneuse est très explicite. Lors du meurtre de Bernice, on voit l'impact de la balle au milieu de son visage. Dans l'épisode 7, le meurtre de Roz est filmé comme un slasher²⁹ avec une tronçonneuse, une poursuite et du sang dans les égouts. Cette oscillation maintient le spectateur dans une position de voyeur (Biber et al., 2013) tout en l'épargnant parfois, ce qui rend la violence plus consommable.

Ce choix de suggérer la violence plutôt que de la montrer explicitement relève d'une esthétique particulière. Comme développé au point 2.1.2 intitulé « L'éthique du regard et le *perving* », la diffusion d'images de crimes peut transformer le spectateur en voyeur plutôt qu'en observateur informé, notamment lorsque la caméra s'attarde sur les détails morbides ou adopte un regard complice (Biber, Doyle et Rossmanith, 2013). Dans les séries *Monster*, la violence est souvent montrée hors champ (bruits de scie, flous, coupures avant l'impact) ; ainsi, l'horreur n'est pas supprimée mais déplacée vers l'imaginaire du spectateur. Ce procédé, inspiré des codes du théâtre classique où les scènes de violence se déroulent en coulisse pour renforcer la tension dramatique (Gili, 1999), évite le gore gratuit mais crée une forme de complicité : le

²⁹ Il s'agit d'un « sous-genre cinématographique du film d'horreur mettant systématiquement en scène les meurtres d'un tueur psychopathe, parfois défiguré ou masqué, qui élimine méthodiquement d'autres personnes à l'arme blanche ». — *Wikipédia* (Collectif), « Slasher », s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Slasher>

spectateur est invité à combler les blancs par son imagination, devenant ainsi acteur de l'horreur. Cette violence suggérée est peut-être plus dangereuse encore que la violence montrée, car elle laisse le spectateur complice par l'imagination, renforçant son immersion dans le point de vue du tueur et, donc, participe à la romantisation.

4.4. Présentation externe et physique du tueur

Un aspect troublant de l'esthétisation réside dans la manière dont le corps du tueur est filmé.

Dahmer. Il est montré torse nu, musclé et désirable. L'épisode 3 le montre faisant du sport avec les muscles abdominaux saillants. À plusieurs reprises, Dahmer précise qu'il est passionné par le sport. Dans l'épisode 4, il se regarde nu dans le miroir, se touche et boit du sang. Dans l'épisode 6, il danse torse nu avec Tony et la caméra caresse ses muscles. Sa belle-mère s'exclame sur sa beauté. Ses victimes sont attirées par lui, et plusieurs d'entre eux disent qu'il est particulièrement beau et attirant, comme Tony Hughes dans l'épisode 6 lors d'une discussion avec ses amis.

Gein. Il n'est pas musclé comme Dahmer, mais l'esthétisation passe par les gestes et la théâtralité. Dans l'épisode 4, il met le visage d'une femme morte comme une perruque, enfle son buste, ses parties génitales, et danse devant un miroir. Le miroir n'est pas un simple accessoire, selon Carl Demaille (2017), il porte une symbolique riche. Associé tantôt à la quête de connaissance et à l'introspection, tantôt à la vanité et à la mort, il fonctionne aussi comme une métaphore de la peinture : il propose, comme elle, une image qui se substitue à la réalité. On ne regarde plus un homme, mais l'image d'un homme. Au cinéma, sa présence peut enrichir le sens d'une scène et introduire un effet de mise en abyme (Demaille Carl, 2017). Ici, le miroir transforme la scène en un autoportrait performé, invitant le spectateur à contempler Gein comme un acteur sur une scène, mais aussi comme une image en abyme de sa propre déviance.

Dans l'épisode 6, on le voit travesti, portant un costume fait de la peau de ses victimes, s'insérant une vulve au niveau du bassin, se masturbant. La caméra ne détourne pas le regard ; elle s'attarde, composant un tableau macabre susceptible de troubler tout en révélant une construction visuelle soignée.

Lors de l'épisode suivant, il porte un soutien-gorge en satin et danse sous un projecteur. Le projecteur, qui n'a pas de justification réaliste, éclaire Ed comme une vedette sur une scène,

théâtralisant l'instant. Ainsi, si le contenu de ces scènes est objectivement dérangeant, leur mise en scène (miroir, danse, projecteur, gestes lents) relève d'une véritable esthétisation : l'horreur devient spectacle, et le spectateur est invité à une fascination malsaine mais formellement construite.

Comme vu dans la partie théorique (cf. supra, 3.2.1 « La glorification du tueur par l'image »), Helfgott (2015) note que « l'élévation du tueur en série au rang de figure mythique a élevé son statut à celui d'être surnaturel » (p. 51, traduit par nous). Ici, Dahmer est littéralement élevé par l'image : il est beau, musclé, désirable. Gein, par son travestissement, devient une figure troublante mais aussi fascinante. Cette mise en valeur corporelle contraste avec l'absence de représentation des corps des victimes, souvent réduits à des parties (têtes, organes, os). Le tueur devient un héros, tandis que ses victimes sont réduites à l'état de choses (Warwick, 2006).

Néanmoins, un élément vient démystifier les personnages : l'odeur. Les personnages se plaignent constamment de l'odeur désagréable de la maison de Gein ou de l'appartement de Dahmer, l'odeur devient presque un personnage. Ryan Murphy a voulu une immersion sensorielle complète, affirmant que dans la série « on a l'impression de pouvoir sentir l'odeur »³⁰ (nous traduisons). Eden et al. (2015) relèvent d'ailleurs cette caractéristique pour décrire les « vilains » (p. 191, traduit par nous). Une autre caractéristique : « Les vilains sont souvent caractérisés avec un accent, illustrant une violation du domaine ingroup, là où les héros sont souvent représentés comme des hommes ordinaires stéréotypés » (p. 191, traduit par nous). Gein est remarquable par sa voix très aiguë qui donne une impression de sensibilité et de fragilité, une voix qui le différencie du stéréotype de l'homme ordinaire à la voix rauque.

Ces éléments ne participent pas directement à la romantisation du tueur ; ils rappellent au contraire sa dimension repoussante ou anormale. Il faut donc reconnaître que tous les procédés narratifs et esthétiques des séries ne vont pas dans le sens d'une glorification. L'hypothèse d'une romantisation systématique doit être nuancée : si la majorité des choix (humanisation, esthétisation, empathie) tend à rendre le tueur fascinant, certains détails viennent contrecarrer ce mouvement et maintenir une forme de distance critique. Ainsi, les producteurs eux-mêmes prennent soin d'introduire des contrepoints pour éviter que la romantisation ne devienne trop flagrante et ne bascule dans l'apologie. Cette tension permanente entre

³⁰ Netflix, « *Making DAHMER: A conversation with the cast and Ryan Murphy* » (vidéo), YouTube, 28 novembre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://youtu.be/BEhCB1RH-Io?is=Soobm9dzDyaEvhqH>

fascination et répulsion nourrit la curiosité morbide tout en rappelant, par petites touches, la réalité sordide des personnages.

4.5. L'intertextualité : ancrer l'horreur dans la culture

Enfin, la série multiplie les références à d'autres œuvres. **Dahmer** regarde *L'Exorciste* dans l'épisode 1 et *Le Retour du Jedi* dans l'épisode 2, et il se compare à l'empereur Palpatine. L'épisode 8 mentionne explicitement Ed Gein.

Gein. La série cite un tas de références : *Psychose* et *Massacre à la tronçonneuse*, qui sont des films inspirés de l'histoire d'Ed Gein. Elle cite également Ted Bundy, Richard Speck, Ed Kemper, Charles Manson, c'est-à-dire d'autres tueurs en série. Enfin, elle cite Alfred Hitchcock, le producteur de certains films inspirés d'Ed Gein.

En intégrant des références à d'autres tueurs et à des œuvres de fiction, la série ancre son récit dans une boucle médiatique (Manning, 1998), une tradition culturelle déjà mythifiée. Dahmer et Gein ne sont plus des criminels isolés ; ils deviennent des maillons d'une chaîne de figures monstrueuses qui peuplent l'imaginaire collectif. Cette intertextualité brouille encore la frontière entre réalité et fiction (Helfgott, 2015), et renforce le sentiment que l'on assiste non pas à un documentaire, mais à un spectacle (Biber et. al, 2013). Ces références donnent surtout une touche de réel dans la fiction (Warwick, 2006).

Thème 5 : Fascination et identification : l'attrait pour le tueur

La fascination exercée par *Monster* ne repose pas seulement sur l'humanisation de Dahmer ou de Gein, ni sur l'esthétisation de la violence. Elle active également des mécanismes psychologiques profonds qui invitent le spectateur à s'identifier au tueur, à comprendre ses motivations, et à explorer son univers intérieur. Conformément aux travaux de Glaser (1956), Liebes (1994), Scrivner (2021) et Anderson, Cameron et Beaty (2025), la série construit un dispositif qui transforme le spectateur en explorateur de la psyché criminelle.

5.1. L'identification différentielle : se mettre à la place du tueur

Selon la thèse de Glaser (1956) déjà mentionnée, le spectateur peut adopter temporairement le point de vue d'un personnage sans approuver toutes ses actions. Dans *Monster*, cette identification est facilitée par l'accès privilégié aux pensées et aux émotions du tueur.

Dahmer. Tout le long de la série, le spectateur est placé dans la position d'un observateur proche. On suit Dahmer constamment et on est toujours avec lui ou pas loin. L'épisode 2 utilise des plans subjectifs, par exemple lorsqu'il regarde le mannequin, avec des plans rapprochés de ses yeux. L'épisode 3 montre sa masturbation et la dissection de poissons, avec des plans alternés de ses yeux et des organes. Dans l'épisode 4, lors de sa tentative de confession à son père, la caméra s'attarde sur son visage en gros plan sans bande son, ce qui force le spectateur à lire ses émotions sur ses traits..

Gein. Dès l'épisode 1, la caméra suit le regard de Gein et utilise une caméra subjective pour espionner les filles. L'épisode 2 nous plonge dans ses hallucinations avec les Juifs qui courent et Ilse qui apparaît à la place de la serveuse. L'épisode 3 fait vivre l'hallucination où Henry se relève et parle. L'épisode 7 est le plus radical : on croit que Gein échange avec Ilse et Christine par radio, puis on apprend que c'étaient des hallucinations, que la radio n'était même pas branchée, et que Gein imitait les deux voix. Le spectateur est trompé : il partage la folie du personnage.

Ces procédés invitent le spectateur à partager l'intimité du tueur, à voir le monde à travers ses yeux, à ressentir ses pulsions. Comme le note Glaser (1956), l'identification n'a pas besoin d'être complète ou consciente ; il suffit que le spectateur puisse, ne serait-ce qu'un instant, se mettre à la place du tueur. On comprend sa solitude, on compatit à ses échecs, on partage sa peur de l'abandon.

Dowler et Zawilski (2007) distingue quatre catégories d'emplacement social du spectateur face aux médias : la thèse de la vulnérabilité, la thèse de la substitution, la thèse de la résonance et la thèse de l'affinité. Les deux dernières semblent pertinentes ici. La thèse de la résonance avance que les spectateurs sont affectés par ce qu'ils voient si cela fait écho à leur propre expérience. La thèse de l'affinité avance que les spectateurs s'identifient davantage à des personnages qui leur ressemblent (démographiquement, socialement). En partageant l'intimité des tueurs, la série permet une identification, encourage à se mettre à leur place et à comprendre leurs actes.

5.2. L'empathie créative : imaginer l'esprit du tueur

Rappelons-le, Anderson, Cameron et Beaty (2025) définissent l'empathie créative comme la capacité à « générer des représentations nouvelles et appropriées des états mentaux d'autrui » (p. 72, traduit par nous). Appliqué à *Monster*, ce concept éclaire la manière dont la

série invite le spectateur à ne pas se contenter d'une compréhension simpliste, mais à explorer activement les recoins de la psyché criminelle.

La série ne donne jamais de réponse définitive à la question du 'pourquoi ?'. Elle propose des hypothèses : l'enfance difficile, les lésions cérébrales, l'alcool, la compulsion, la solitude, la peur de l'abandon, la schizophrénie, les BD. Mais elle laisse aussi des zones d'ombre (notamment le meurtre d'Henry, jamais élucidé). Pourquoi Dahmer conserve-t-il les corps ? Pourquoi les photographie-t-il ? Pourquoi tente-t-il de ranimer ses victimes ? Le spectateur est invité à imaginer des réponses, à construire son propre récit. Cette participation active ce que Liebes (1994) appelle la participation ludique, et est un puissant vecteur de fascination.

L'épisode 4 illustre bien ce mécanisme : Dahmer veut parler de ses fantasmes à son père, mais celui-ci le coupe. Le spectateur, lui, n'est pas coupé : il a accès aux pensées de Dahmer, il peut imaginer ce que ces fantasmes contiennent. L'ellipse narrative stimule l'imagination, transformant le spectateur en co-auteur de la psychologie du tueur.

5.3. Les émotions sollicitées : pitié, compassion, malaise, admiration

Shafer et Raney (2012) montrent que l'appréciation des anti-héros repose sur des émotions ambivalentes : pitié, compassion, admiration, peur. *Monster* sollicite cette palette émotionnelle de manière systématique.

5.3.1. Pitié et compassion

Dahmer. Dès l'épisode 2, le jeune Jeffrey, encore enfant, supplie son père de ne pas partir. À ce moment, on ne voit pas encore le tueur ; on voit un enfant perdu, victime d'un foyer instable (parents qui se disputent, mère en overdose, tentative de suicide), ce qui suscite immédiatement la pitié du spectateur. Devenu adulte, Dahmer exprime sa solitude de manière récurrente. « Je suis tout seul depuis tout ce temps » (épisode 3), « Je veux juste un ami » (épisode 4). Le spectateur ne peut dès lors s'empêcher de ressentir une forme de compassion pour cet être demeuré isolé de l'enfance à l'âge adulte. La scène du meurtre de l'autostoppeur (épisode 3) est particulièrement ambivalente. Après l'avoir étranglé, Dahmer tente de le réanimer, le secoue, pleure, s'insulte. Il ne voulait pas qu'il meure. Ce regret post-crime, ce désarroi, suscite une forme de pitié malsaine pour cet être esclave de ses propres pulsions. Le spectateur est partagé entre l'horreur et une compassion troublée. La relation avec Tony Hughes (épisode 6) constitue l'un des sommets émotionnels de la série. On découvre un Dahmer

attentionné et transformé. Pendant un instant, le spectateur espère que cette relation pourra le sauver, le détourner du meurtre. Cette émotion est alors celle d'un espoir fragile qui rend la chute d'autant plus cruelle. Enfin, l'épisode 10 montre un Dahmer repentant qui se fait baptiser, demande pardon et accepte sa mort sans se défendre face à son agresseur. Les larmes aux yeux, il accepte son sort, avant de recevoir les coups mortels. Le spectateur assiste à une véritable rédemption tragique, et c'est alors la pitié qui l'emporte sur la répulsion. Sa mort, filmée longuement, devient un moment de pure compassion.

Gein. Le même travail émotionnel est à l'œuvre, et il est peut-être même plus intense encore, car Gein est présenté comme un malade avant d'être un criminel. Dès l'épisode 1, sa mère le rabaisse : « Seule une mère peut t'aimer ». Le spectateur ressent de la compassion pour l'enfant humilié. Après avoir tué son frère Henry, Gein lui parle comme s'il était vivant, se frappe la tête, dit « je ne voulais pas faire ça. Je pensais que je rêvais ». Cette confusion, ce déni suscite la pitié : il n'a pas vraiment conscience de son acte, car il est déjà en proie à la folie. Lors de l'enterrement de sa mère, il pleure abondamment, se couche par terre près de la tombe. La douleur du fils est authentique, et le spectateur ne peut s'empêcher de compatir. À Adeline, il confie qu'il n'aime personne et que personne ne l'aime, une solitude absolue qui arrache un pincement au cœur. L'un des moments les plus poignants se déroule lors de ses consultations avec le docteur (épisodes 5 à 7). Gein, les yeux remplis de larmes, supplie : « S'il-vous-plait, juste dites moi ce qui ne va pas avec moi ». Sa voix chevrote, il prend ses médicaments en tremblant, avoue qu'il a « l'impression d'être un puzzle dont aucun morceau ne s'emboîte ». À un autre moment, il dit « je ne suis peut-être qu'une créature, une sorte de monstre ». Alors, le spectateur est submergé par une compassion viscérale. On ne voit plus un tueur mais un homme malade, perdu, qui souffre réellement. Enfin, dans l'épisode 8, il avoue : « Je déterrais des corps parce que je cherchais ma mère ». Cette justification tragique d'un amour filial dévoyé éveille une pitié profonde.

Ces moments ne sont en aucun cas rares ou marginaux. Ils sont disséminés sur la quasi-totalité des épisodes et constituent une part essentielle du dispositif narratif. Le spectateur ne devient pas un admirateur inconditionnel, mais il est invité à ressentir avec le tueur, à partager sa souffrance, à le plaindre.

5.3.2. *Peur*

La peur est présente tout le long des épisodes. Les scènes de violence, même suggérées, génèrent une tension. Le spectateur craint pour les victimes, mais aussi, et surtout, pour le tueur lui-même lorsqu'il est sur le point de se faire prendre, lorsqu'il est agressé ou arrêté. Cette peur pour le tueur est un signe d'identification : on ne craint pas pour un monstre, on craint pour un personnage auquel on s'est attaché.

5.3.3. *Admiration*

L'admiration pour le tueur naît de sa compétence technique et de sa ruse. Eden et al. (2015) notent que les méchants sont souvent perçus comme compétents (intelligents, efficaces) mais froids. C'est précisément ce qui se produit pour Dahmer et Gein.

Dahmer est constamment dépeint comme un manipulateur : il ment au juge qui lui offre une seconde chance (épisode 5), trompe la police qui lui rend une victime encore droguée (épisode 2), et échappe à la justice pendant des années. Sa froide efficacité et son sang-froid suscitent une admiration ambivalente : on réproouve ses actes, mais on ne peut nier son intelligence sociale.

Gein offre un cas encore plus frappant. Dans l'épisode 8, la police fait appel à lui pour attraper Ted Bundy. Gein analyse les photos des scènes de crime, déduit que le meurtrier est un solitaire, et explique la technique la plus efficace pour décapiter (avec une scie à métaux). Le policier reconnaît qu'il a « trouvé en quelques heures ce que les enquêteurs n'avaient pas vu en deux ans ». Cette expertise macabre force l'admiration du spectateur, même si elle est liée à des actes horribles.

Ainsi, l'admiration ne repose pas sur une supposée culture ou moralité supérieure, mais sur une intelligence pratique et une compétence technique qui, paradoxalement, rendent le tueur fascinant. Comme le souligne Lacoste (2011), l'identification fonctionne lorsqu'on dépeint des criminels « très au-dessus de la moyenne » (p. 173), et c'est le cas ici, mais de l'ordre du savoir-faire criminel, et non de la culture lettrée.

5.4. La curiosité morbide : le spectateur en explorateur des ténèbres

Dahmer. L'épisode 1 révèle une tête d'humain dans le frigo, deux cœurs dans le congélateur, des organes génitaux également, cinq crânes dans la chambre, un squelette complet et de l'acide avec trois torsos. L'épisode 3 montre la manipulation d'organes dans l'acide avec

des plans rapprochés des bulles. L'épisode 4 détaille comment il a détruit les os en les cuisant, les séchant et les réduisant en poudre. L'épisode 5 détaille ses méthodes, à savoir la drogue, l'étranglement et l'acide. L'épisode 10 montre la manipulation de son cerveau après sa mort.

Gein. L'épisode 2 dévoile qu'il rapportait des os au cimetière, arrachait la chair avec de l'acide. L'épisode 3 le montre déterrant un corps pour prendre une bague. L'épisode 4 montre la scène de la tronçonneuse et le corps éventré. L'épisode 5 le montre découpant la peau des cadavres. L'épisode 6 détaille l'autopsie des objets (lampes en peau, masques, cœurs dans une casserole).

Ces détails ne sont pas nécessaires à la compréhension de l'histoire. Ils sont là pour satisfaire la curiosité morbide du spectateur. Scrivner (2021) distingue quatre facteurs dans sa curiosité morbide : les esprits des personnes dangereuses, la violation du corps, le danger paranormal, et la violence interpersonnelle. *Monster* excelle dans les deux premiers : on veut comprendre ce qui se passe dans la tête du tueur, et on veut voir ce qui arrive aux corps. La série transforme le spectateur en explorateur des ténèbres, en lui offrant un accès privilégié à l'horreur.

5.5. La participation ludique et idéologique (Liebes, 1994)

Comme exposé au chapitre 4, section 4.3 intitulé « Participation », Liebes (1994) distingue quatre modes de participation du spectateur : réel ('je pourrais être comme lui'), ludique ('et si c'était moi ?'), idéologique (dénonciation du système), esthétique (analyse de la mise en scène). *Monster* active principalement les modes ludique et idéologique.

Participation ludique. Elle est sollicitée par les moments où le récit multiplie les hypothèses. Chez Dahmer : 'et si son père avait écouté sa confession ?', 'et si Tony était resté ?', 'et si son père ne lui avait jamais appris la dissection des animaux ?'. Chez Gein : la schizophrénie aurait été déclenchée par les images atroces des BD. Ces moments invitent le spectateur à jouer avec les possibles, à réécrire l'histoire mentalement. C'est une forme d'engagement actif qui renforce la fascination.

Participation idéologique. Elle est suscitée par la critique des institutions (police raciste, justice complaisante, famille dans le déni). Le spectateur est invité à dénoncer le système, ce qui permet de prendre ses distances par rapport au tueur tout en restant engagé dans le récit. Cette participation est souvent la plus intense émotionnellement. Le spectateur rejette

les actes du tueur, mais il est captivé par le récit et par la critique sociale qui l'accompagne. Cette ambivalence est au cœur de la fascination durable qu'exercent ces séries.

Thème 6 : Sexualité et romantisation : l'érotisation du tueur

La représentation de la sexualité dans *Monster* est l'un des aspects les plus ambivalents et les plus troublants de la série. Dahmer est à la fois hypersexualisé (corps mis en valeur, scènes de masturbation, orgasme pendant la dissection, nudité, câlins post-mortem) et romantisé (relation amoureuse avec Tony pour Dahmer, lettres de fans, désir de rédemption). Cette double stratégie narrative correspond aux analyses de Hall (2025), Strutz (2022) et MacDonald (2014), qui montrent comment la culture populaire transforme les tueurs en série en figures à la fois désirables et fascinantes.

6.1. L'hypersexualisation : un corps érigé en objet de désir

Comme souligné au point 4.4 relatif à la « Présentation externe et physique du tueur », les deux séries mettent en scène le corps de manière éminemment sexualisée. Chez **Dahmer**, la caméra insiste sur sa musculature, sa nudité, ses gestes masturbatoires et sa beauté soulignée par les personnages. Il est littéralement érigé en objet de désir. Chez **Gein**, l'hypersexualisation passe par le travestissement et la théâtralisation du corps : danses face au miroir, exhibition des parties génitales des cadavres, jusqu'à la scène où il se masturbe en portant un costume de peau humaine. Le travestissement et la théâtralisation le transforment en une figure d'ambiguïté fascinante : on ne sait plus si l'on regarde un monstre ou une performance (Biber et. al, 2013).

Cette mise en scène du corps participe directement à la romantisation. Helfgott (2015) note que les médias contemporains tendent à glorifier les tueurs en série. *Monster* relève de l'hypersexualisation (Strutz, 2022), et c'est précisément elle qui contribue à transformer le tueur en objet de fascination, voire de désir. Or, rien dans les archives ne correspond à cette représentation : Jeffrey Dahmer n'y apparaît pas comme étant particulièrement musclé, et Ed Gein n'y est pas décrit comme ayant une vie sexuelle aussi théâtralisée. Comme précisé en introduction, l'enjeu n'est pas d'évaluer la fidélité historique des séries ; il s'agit plutôt de souligner que la série fait le choix délibéré de montrer le corps sous cet angle. Choix qui, en nourrissant l'imaginaire du spectateur, participe à la romantisation, au détriment de l'exactitude factuelle.

6.2. Un motif récurrent de la sexualité fétichiste

Dahmer. Le mannequin. L'épisode 2 introduit un objet qui revient comme un *leitmotiv*³¹ visuel tout au long de la série : le mannequin. Dahmer vole un mannequin dans un magasin, le cache dans sa chambre, et a des rapports sexuels avec lui pendant la nuit. Dans l'épisode 5, on apprend que Dahmer a déterré un corps pour s'allonger à côté de lui, comme avec le mannequin. Ce motif illustre le lien entre sexualité, contrôle et mort. Le mannequin est inerte, silencieux, ne part jamais (exactement ce que Dahmer recherche). La scène de l'hôtel de luxe (épisode 4) y fait écho : après avoir tué un homme, Dahmer se couche sur lui en position de câlin, reproduisant le geste qu'il avait avec le mannequin. L'épisode 5 renforce ce parallélisme : pendant qu'il étrangle un homme, il ne l'embrasse qu'une fois inconscient. Encore une fois, le contact physique n'est possible que lorsque l'autre n'est plus conscient, réduit à l'état d'objet.

Gein- les vêtements féminins. Dès l'épisode 1, l'intérêt d'Ed Gein pour les sous-vêtements est mis en évidence à travers une scène de voyeurisme, dans laquelle il observe Adeline à travers le trou d'une serrure alors qu'elle porte des sous-vêtements. Dans ce même épisode, on voit Ed se masturber en portant les sous-vêtements de sa mère. Dans l'épisode 5, il porte des sous-vêtements et se regarde dans le miroir. Les sous-vêtements reviennent aussi lors de sa romance avec Bernice : il lui demande d'essayer ses sous-vêtements, elle lui en offre plus tard.

Cette fétichisation des objets et des parties du corps correspond à ce que MacDonald (2014) analyse comme la fétichisation des victimes dans les représentations de tueurs en série. Le mannequin, puis les corps inconscients ou morts, deviennent des substituts de l'autre vivant. La sexualité du tueur est une sexualité de l'absence, de l'objet, du contrôle absolu. La série répète ce motif obsessionnellement, créant une cohérence troublante entre les scènes.

Ce motif récurrent de la sexualité fétichiste n'est pourtant pas anodin. En le soulignant avec insistance, la série ne se contente pas de décrire une pathologie ; elle construit une logique psychologique propre au tueur. Dahmer n'agit pas par pure cruauté : il cherche à combler son vide existentiel par la possession d'un corps inerte qui ne peut ni partir ni le trahir. Gein, quant à lui, cherche à posséder l'essence féminine à travers des vêtements et des parties du corps.

³¹ Il s'agit d'une « idée, formule qui revient de façon constante avec une valeur symbolique et pour exprimer une préoccupation dominante » — *TLFi* (sous la dir. du Centre national de ressources textuelles et lexicales), « Leitmotiv », Nancy, CNRS / ATILF, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/leitmotiv>

Cette quête désespérée de contrôle et de fusion rend le personnage plus complexe que le simple stéréotype du tueur en série. Le spectateur peut ainsi comprendre la logique interne du tueur, ce qui participe à le rendre fascinant (cf. supra, 4.1.1 « L'identification différentielle »).

Par ailleurs, la répétition de ces motifs confère à la déviance une certaine cohérence: l'objet (mannequin, sous-vêtement) devient un *leitmotiv* visuel qui structure le récit. Cette mise en forme esthétique de la perversion contribue à la romantisation : le spectateur n'est plus devant une violence gratuite, mais devant une obsession stylisée, ce que Helfgott (2015) nomme l'« esthétique du crime » (p. 49, traduit par nous), et ce que Biber, Doyle et Rossmanith (2013) analysent comme la transformation de la violence en spectacle.

6.3. La romantisation par l'amour (en complément du thème 2 relatif à l'« Humanisation et construction de l'empathie »)

Il a déjà été mentionné de la relation de Dahmer avec Tony Hughes (épisode 6) et celle de Gein avec Adeline (cf. supra, 2.3 « Une humanisation par l'amour »). Ces relations ne sont pas seulement des vecteurs d'humanisation ; elles sont aussi des instruments de romantisation. En montrant Dahmer capable d'aimer, d'être tendre, la série crée un contraste saisissant avec ses actes. Le spectateur est invité à espérer que cette relation sauvera le tueur, qu'elle le détournera du meurtre. C'est un puissant vecteur d'identification et d'empathie, mais aussi d'érotisation : le tueur devient un partenaire romantique potentiel, une figure désirable ce qui peut susciter une forme d'hybristophilie, une attirance sexuelle pour les criminels (Strutz, 2022). Pour Gein, Adeline normalise et encourage ses pulsions : elle n'est pas choquée, elle participe. Cette complicité féminine ajoute une couche de fascination troublante.

Thème 7 : Traitement des victimes : de l'invisibilisation à la réparation tardive

Dans les séries *Monster*, les victimes occupent une place paradoxale. D'un côté, certaines sont nommées, montrées, voire individualisées ; de l'autre, elles restent largement anonymes, interchangeables, et leur souffrance est souvent éludée au profit du récit centré sur le tueur. Ce traitement ambivalent correspond à l'analyse de Greer et Jewkes (2004) sur la distinction entre autres absolus (le tueur) et autres stigmatisés (ses victimes), ainsi qu'à la thèse de Warwick (2006) sur l'invisibilisation des victimes dans les récits de tueurs en série.

7.1. Individualisation partielle : des noms, mais peu d'histoires

Dahmer. Dès l'épisode 1, le spectateur voit des affiches de personnes disparues : Oliver Lacy (24 ans, homme noir), Errol Lindsey. L'épisode 2 montre une affiche de Curtis Durrell Straughter. L'épisode 3 donne le prénom de l'autostoppeur : Steven. L'épisode 5 mentionne Daniel Ciczek avec sa photo et ses années de naissance et de mort. L'épisode 6 présente longuement Tony Hughes : on assiste à sa naissance, on apprend sa surdité, ses rêves de mannequin et sa vie familiale. L'épisode 8 donne la parole aux familles des victimes, notamment les parents de Tony, le père de Konerak et la mère d'Eddie. L'épisode 10 termine par un diaporama montrant toutes les victimes avec leurs noms, leurs âges et leurs photos.

Gein. Henry (le frère) est la première victime : on connaît son nom, on voit son corps, mais on ne sait presque rien de sa vie. Le personnage de Bernice Worden (la femme de la quincaillerie) est un peu plus développé : son fils Frank est policier, on la voit vouloir offrir des sous-vêtements à Ed. Mais sa souffrance est éludée : on voit son corps pendu, éventré, sans tête. La baby-sitter (épisode 3) n'est pas nommée. Les deux hommes de la grange (épisode 4) sont anonymes. Mary (la barmaid, épisode 2) est à peine esquissée.

Ces éléments pourraient laisser croire que la série respecte la mémoire des victimes. Pourtant, sur les 17 victimes réelles de Dahmer, seules quelques-unes sont nommées ; quant à celles de Gein, la plupart restent anonymes. Leur histoire est rarement racontée. On sait qu'Oliver Lacy était un homme noir de 24 ans, mais rien de sa vie, de ses rêves, de sa personnalité. La série offre des visages, mais rarement des personnes. Comme le note Warwick (2006), les victimes deviennent des corps interchangeables.

7.2. L'anonymat persistant et l'invisibilisation

Le contraste est frappant entre le temps d'écran consacré au tueur (omniprésent) et celui consacré aux victimes (très réduit).

Dahmer. L'épisode 6 fait figure d'exception avec Tony, mais c'est justement parce que Tony est présenté comme l'amoureux de Dahmer, et non seulement comme une victime. Sa vie est racontée, mais elle sert aussi à humaniser Dahmer (celui-ci apprend la langue des signes, se montre attentionné). Les autres victimes sont souvent réduites à leur rôle fonctionnel : elles sont celles que Dahmer attire, drogue, tue, découpe.

Gein. Le contraste est tout aussi frappant. L'épisode 6, lors de la découverte de la maison, montre des objets macabres, mais les personnes à qui ils ont appartenu sont réduites à des noms sur des photos. Les familles des victimes n'apparaissent presque pas (sauf Frank, le fils de Bernice, dans l'épisode 6). Greer et Jewkes (2004) montrent que les victimes des autres absolus sont souvent reléguées au second plan. La série participe de cette dynamique.

Comme indiqué plus haut, Warwick (2006) note que dans les récits de tueurs en série, les victimes sont souvent invisibilisées au profit du tueur. Jack l'Éventreur éclipse les femmes qu'il a assassinées ; tout comme Dahmer et Gein éclipsent les leurs. La série se concentre sur la psyché du tueur, ses traumatismes, ses pulsions, ses regrets. Les victimes deviennent des faire-valoir, des objets passifs, des éléments du décor macabre.

7.3. Mise en avant de certaines victimes

7.3.1. Tony Hughes (Dahmer). L'épisode 6 lui est presque entièrement consacré. Il a une personnalité, une famille, des amis. Dahmer, avec lui, n'est pas qu'un prédateur ; il est un amoureux. Tony est traité comme un personnage à part entière, pas seulement comme une victime. Son handicap (la surdité) renforce l'empathie du spectateur. Pourtant, cette empathie est ambiguë : elle sert autant à le rendre humain qu'à humaniser Dahmer. Sachant que la série montre quelques échecs amoureux de Tony dus à son handicap, elle suggère que Dahmer n'est pas complètement dépourvu d'humanité. Tony devient le vecteur de la rédemption potentielle de Dahmer ce qui, paradoxalement, le réduit encore une fois à son rôle dans l'histoire du tueur. Il est la victime que Dahmer a failli ne pas tuer, l'amoureux qui aurait pu le sauver. Son individualisation exceptionnelle profite finalement à la romantisation du bourreau.

7.3.2. Konerak (Dahmer). Jeune garçon d'origine laotienne. L'épisode 2 montre que son frère aîné avait déjà été victime de Dahmer par le passé. L'épisode 5 montre sa famille au tribunal. L'épisode 9 montre ses funérailles. La série insiste à plusieurs reprises sur son âge : mineur (14 ans). Cette insistance transforme Konerak en victime particulièrement innocente et vulnérable. Pourtant, même ici, le récit reste centré sur Dahmer. On voit la famille de Konerak, on voit ses funérailles, mais on n'apprend presque rien de sa vie, de ses goûts, de ses rêves. Konerak est une figure tragique abstraite (l'enfant tué, victime du racisme) plus qu'il n'est Konerak. Greer et Jewkes (2004) notent que les victimes sont souvent réduites à des stéréotypes (l'enfant, le marginal, le minoritaire) qui les rendent à la fois plus émouvantes et moins individualisées.

7.3.3. *Bernice (Gein)*. Bernice Worden apparaît dans l'épisode 4 comme une figure à la fois fragile et troublante. Femme plus âgée qu'Ed, visiblement seule, elle s'attache à lui avec une rapidité qui révèle sa propre solitude. Elle trouve en lui un réconfort inattendu : elle lui dit qu'il est le seul à faire preuve de gentillesse envers elle. Elle accepte sans jugement qu'il porte son soutien-gorge, le lui donne même avec une forme d'excitation. L'idylle se déroule en un seul épisode, à la fois rapide et intense. Pourtant, elle bascule dans l'horreur lorsqu'Ed a une hallucination où sa mère dénigre Bernice (cf. infra, 9.2.1 « La religion via la mère »), et finit par la tuer. Son corps sera plus tard retrouvé pendu, éventré. Comme pour Tony Hughes chez Dahmer, Bernice bénéficie d'une certaine individualisation – un nom, un métier (la quincaillerie), un fils (Frank) – mais cette individualisation profite paradoxalement au récit du tueur. Elle rend Ed plus humain parce qu'il a su se faire aimer d'elle, et plus malade parce qu'il tue la femme qu'il aime, guidé par ses hallucinations. Comme le suggèrent Greer et Jewkes (2004), la victime est individualisée juste assez pour susciter l'empathie, mais toujours au service de la romantisation du bourreau.

7.4. La souffrance montrée ou éludée

La série ne cache pas la souffrance des victimes, mais elle la traite de manière inégale.

Dahmer. L'épisode 3 montre l'agonie de l'autostoppeur qui se débat, se fait étrangler et agonise longuement. L'épisode 2 montre un adolescent drogué, en sang, incapable de parler. L'épisode 4 montre le corps de l'homme de l'hôtel couvert d'hématomes et le visage en sang. Cependant, la plupart du temps, la souffrance est éludée. La caméra s'attarde sur Dahmer et non pas sur les victimes. On voit les conséquences, c'est-à-dire les corps découpés, les têtes dans le frigo et les organes dans l'acide, mais on voit rarement le moment de la mort ou l'agonie. Dans l'épisode 7, la voisine entend des cris et des bruits de scie, mais on ne voit rien. Cette stratégie, déjà analysée au thème 4 intitulé « Esthétisation de la violence », a pour effet de distancier le spectateur de la réalité de la souffrance. On sait que les victimes ont souffert, mais on ne la voit pas vraiment, ou du moins, on ne la voit pas autant que l'on voit la souffrance de Dahmer lui-même (ses pleurs, ses regrets, sa peur de l'abandon).

Gein. Certaines scènes montrent la souffrance comme l'agonie de la baby-sitter attachée (épisode 3), ou les cris de Roz (épisode 7). Ces scènes sont crues et peuvent susciter l'empathie pour les victimes. Mais d'autres scènes de violences sont un peu plus implicites ; on entend le bruit de la tronçonneuse ou de la scie sans voir ce qu'il fait. On aperçoit un corps éventré et

suspendu, sans que le processus de découpe soit montré. L'identité de la victime reste également inconnue. Cependant, comme pour Dahmer, la caméra s'attarde plus souvent sur Ed que sur ses victimes. La souffrance des victimes est ainsi partiellement invisibilisée.

7.5. Les familles des victimes : une apparition tardive

Dahmer. L'épisode 8 est consacré en grande partie aux témoignages des familles : le père de Tony, la mère d'Eddie, le père de Konerak, et d'autres familles dont on ne connaît pas l'affiliation. L'épisode 9 montre les funérailles de Konerak. Dans l'épisode 10, la mère de Tony exprime son incapacité à pardonner. Ces scènes sont poignantes et rétablissent un certain équilibre. Pourtant, elles arrivent tard, c'est-à-dire à l'épisode 8 sur 10. Pendant sept épisodes, le spectateur a été principalement exposé au point de vue de Dahmer, à sa souffrance et à ses justifications. Les familles des victimes sont presque absentes des premiers épisodes. Le diaporama final de l'épisode 10, qui liste toutes les victimes avec leurs noms, âges et photos, constitue une tentative louable de ne pas les oublier. Mais ce diaporama intervient après que la série a déjà construit son empathie pour Dahmer. Cette structure narrative privilégie le tueur et relègue les victimes au second plan, avant de tenter une réparation tardive.

Gein. Seul Frank, le fils de Bernice, apparaît dans plusieurs épisodes. Ce n'est toutefois qu'à l'épisode 5 que son lien avec la victime est révélé ; auparavant, il n'était présenté que comme un policier. On le voit souffrir, hurler et frapper Ed (épisode 5). Dans l'épisode 6, il a des hallucinations où il voit Ed découper sa mère. Les autres familles sont absentes. La série ne tente pas de réparation comme dans Dahmer avec le diaporama final.

Thème 8 : Échec institutionnel : la responsabilité partagée

L'un des ressorts narratifs les plus puissants de *Monster* réside dans sa critique systématique des institutions censées protéger les citoyens : police, justice, famille, psychiatrie. Toutes sont montrées comme défaillantes, complices par leur inaction, ou directement racistes. Cette représentation a un effet majeur sur la perception du spectateur : en détournant une partie de la responsabilité vers le système, elle atténue la culpabilité individuelle de Dahmer et renforce le désengagement moral (Shafer et Raney, 2012). Comme le note Warwick (2006), les récits de tueurs en série intègrent souvent une critique des institutions, qui détourne la responsabilité du tueur vers le système. Dans les séries sur les tueurs en série, l'agresseur évident est le tueur, mais l'humanisation de celui-ci déplace l'agression symbolique vers

d'autres cibles, telles que la société, les parents ou la police jugée inefficace (Dowler et Zawilski, 2007).

8.1. La police : incompétence, racisme et passivité criminelle

Dahmer. La série consacre de nombreuses scènes à montrer l'incapacité ou le refus de la police à intervenir. La voisine Glenda Cleveland appelle à plusieurs reprises pour signaler des bruits suspects, une odeur insoutenable, des allées et venues étranges. Rien n'est fait. L'épisode 2 est particulièrement accablant : un adolescent nu, en sang, drogué, parvient à s'échapper de l'appartement de Dahmer. Malgré les supplications de Glenda, les policiers rendent l'adolescent (Konerak) à Dahmer, qui affirme qu'il s'agit de son petit ami. Ce n'est qu'après cet épisode que la série utilise un document d'archive réel : l'enregistrement téléphonique de la véritable Glenda Cleveland appelant la police. Elle insiste sur l'état de l'adolescent. Les policiers minimisent la situation et évoquent des « *gay stuff*³² », sous-entendant une dispute entre partenaires homosexuels plutôt qu'une agression. L'utilisation de l'archive authentique ancre la critique dans le factuel et souligne l'homophobie institutionnelle. Sontag (1977) rappelle qu'une photo (ou un enregistrement) n'est pas simplement une image, mais une trace matérielle du réel, cela crée une illusion d'authenticité qui pousse le spectateur à croire tout ce que la série montre.

Tout le long, la série montre l'incompétence de la police. Dans l'épisode 5, Ron, une victime qui a réussi à s'enfuir, se plaint à la police et on lui répond que ce n'est pas facile de prouver ce genre de choses. Le policier va voir Dahmer, mais ce dernier s'en sort par son charme et ses mensonges. Dans l'épisode 7, Glenda appelle une énième fois et déclare clairement qu'elle entend quelqu'un qui se fait tuer. Le policier répond qu'il va envoyer quelqu'un, mais ne demande même pas le numéro de l'appartement. Aucune intervention n'a lieu. Le lendemain, on découvre une nouvelle victime. La série montre la pile de plaintes déposées par Glenda. Dans l'épisode 8, deux policiers sont suspendus pour avoir rendu Konerak à Dahmer. Mais l'épisode 9 montre une cérémonie où l'on félicite ces mêmes policiers pour leur courage et leur honneur, tandis qu'une cérémonie beaucoup moins spectaculaire honore Glenda. Le contraste est saisissant.

Au-delà de l'incompétence, la série dénonce le racisme institutionnel : les victimes de Dahmer sont majoritairement des hommes noirs ou asiatiques, souvent homosexuels. La police

³² Traduction de l'anglais : « trucs gays » (traduit par nous).

ne les recherche pas activement. Dans l'épisode 5, Ron dit à un policier que ce dernier croit plus un blanc avec un casier plutôt qu'un noir sans casier. Dans l'épisode 7, un officier admet que Glenda a été ignorée parce qu'elle est noire. L'épisode 9 montre que la famille de Konerak reçoit des appels téléphoniques racistes. Des inconnus les insultent et leur disent de rentrer chez eux. Le spectateur découvre alors, dans un retournement saisissant, que ces harceleurs sont en réalité des policiers. Cette révélation est accablante : non seulement la police n'a pas protégé Konerak, non seulement elle a rendu la victime à Dahmer (épisode 2), mais elle insulte et menace sa famille après sa mort (épisode 9). Ce traitement montre l'ampleur du racisme institutionnel par une victimisation secondaire : la famille est doublement victime, d'abord de Dahmer, ensuite de la police.

Gein. Les rares représentations de la police ne sont pas plus glorieuses. Dans l'épisode 1, la police conclut à une asphyxie accidentelle pour Henry malgré des bleus suspects. Dans l'épisode 2, les policiers interrogent brièvement Ed puis le laissent repartir sans perquisition. Dans l'épisode 3, ils viennent l'interroger sur Mary, le voient travesti, criant après sa mère morte, et repartent sans rien faire. Dans l'épisode 6, la police met du temps à intervenir, et quand elle arrive, elle est submergée par l'horreur. Dans l'épisode 8, des policiers font appel à Ed pour les aider à attraper Ted Bundy ; ils le traitent comme un expert, ce qui souligne à la fois la compétence d'Ed et l'incompétence policière. D'autant plus qu'ils avaient d'abord contacté un autre tueur en série, moins compétent. Cette reconnaissance par la police est une forme de validation. L'incompétence policière détourne une partie de la responsabilité vers le système.

8.2. Justice : partialité, inéquité et absence

Dahmer. La justice n'est pas mieux traitée. L'épisode 5, Dahmer est arrêté pour agression sexuelle. Le juge se montre très compatissant et lui offre une seconde chance : 40 heures de travaux d'intérêt général, et le tribunal ne révélera pas les causes de la condamnation. Le juge dit même à Dahmer : « Vous me rappelez mon fils ». Cette complaisance judiciaire est un autre facteur de désengagement moral : si la justice elle-même est laxiste, pourquoi le spectateur serait-il plus sévère ?

L'épisode 8, lors du procès, le père de Konerak tente de lire une lettre. Le juge l'interrompt, demande une traduction, puis coupe court. La famille asiatique est traitée avec une froideur bureaucratique, contrastant avec la compassion accordée à Dahmer. La justice est

montrée comme partielle, raciste, et plus soucieuse des apparences que de la vérité. Ryan Murphy, le producteur de la série, a lui-même déclaré que la série portait avant tout sur le privilège blanc, l'homophobie et le racisme, et sur la manière dont Dahmer a pu échapper à la justice à dix reprises³³.

Gein. La justice n'est quasiment pas montrée. Gein n'est jamais jugé dans la série (il est interné d'office). On voit seulement, dans l'épisode 7, le docteur annoncer qu'il est trop fou pour aller en prison. L'absence de procès, de condamnation, de punition explicite contribue à l'impression que Gein est avant tout un malade, pas un criminel responsable.

8.3. La famille : défaillance, silence et autorité

Dahmer. La famille de Dahmer est également pointée du doigt. Sa grand-mère, chez qui il vit pendant une partie de la série, ferme les yeux sur l'odeur, les bruits, les allées et venues d'hommes. Elle découvre l'autel macabre dans la cave, mais se laisse convaincre par les explications de Dahmer. Elle préfère croire que le problème de Dahmer est l'alcool plutôt que d'affronter la réalité. Son père, Lionel, suspecte des choses mais n'agit pas vraiment. Dahmer essaie de lui parler de ses fantasmes (épisode 4) ; Lionel le coupe. Ce n'est qu'après l'arrestation qu'il réalise et reconnaît sa propre défaillance.

Gein. La mère d'Ed est clairement désignée comme une cause de ses troubles. Elle lui interdit de toucher une femme, le rabaisse, l'humilie. Dans l'épisode 8, un flashback tendre (elle le coiffe) montre l'ambivalence, mais l'emprise reste. La série suggère que si sa mère avait été différente, Ed n'aurait peut-être pas basculé. C'est une forme de justification implicite : la famille est défaillante, donc le tueur est aussi victime.

Warwick (2006) montre, à travers l'exemple des enquêtes policières, que l'absence de réaction ou la passivité des institutions peut être interprétée comme un échec institutionnel. Par extension, la passivité de la famille relèverait du même type de défaillance : elle échoue à protéger, à écouter, à intervenir. Cet échec familial est une forme de justification implicite (Shafer et Raney, 2012) : si les parents de Dahmer avaient été plus présents, s'ils avaient écouté, peut-être les choses auraient-elles été différentes.

³³ Netflix, « *Making DAHMER: A conversation with the cast and Ryan Murphy* » (vidéo), YouTube, 28 novembre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://youtu.be/BEhCB1RH-Io?is=Soobm9dzDyaEvhqH>

8.4. La psychiatrie : absence, critique

Dahmer. La psychiatrie est presque totalement absente. Dahmer sort de prison sans avoir vu aucun psychiatre. Son père s'en étonne en demandant s'il n'a vu aucun psychologue dans l'épisode 5. Dans l'épisode 8, un psychiatre est commis pour l'évaluer, mais son rapport, qui conclut à la responsabilité, n'est qu'un élément de procédure. Aucun suivi et aucune tentative de soin n'ont lieu. Dahmer est jugé sain d'esprit, mais la série suggère que s'il avait été pris en charge plus tôt, les choses auraient pu être différentes.

Dans l'épisode 10, un prisonnier se dit envoyé par Dieu pour tuer Dahmer. Ce prisonnier a des antécédents psychiatriques et n'avait pas le droit d'avoir de la documentation sur Dahmer. Pourtant, la bibliothécaire de la prison lui autorise l'accès, c'est ce qui déclenche sa haine envers Dahmer. Cette absence de la psychiatrie en prison est une critique indirecte du système de santé mentale américain. Elle renforce l'idée que Dahmer n'est pas seulement responsable de ses actes ; il est aussi victime d'un système qui n'a pas su le diagnostiquer, le soigner, le protéger de lui-même et de son meurtrier.

Gein. La psychiatrie a une place plus importante mais tout aussi critique. L'épisode 7 est une charge contre la psychiatrie. Le docteur traite Ed avec froideur, le qualifie de « diable défectueux » alors qu'il est en crise d'épilepsie (il s'agissait d'une hallucination). Il ne lui apporte aucune aide réelle. Ed prend des médicaments qui semblent le calmer, mais on ne voit pas de véritable thérapie. Dans l'épisode 9, une nouvelle infirmière dure avec Ed lui dit : « Je ne crois pas que tu es fou mais que tu es très malin ». La série montre un système psychiatrique qui enferme, médicamente, mais ne guérit pas.

Cette lecture idéologique, ici la dénonciation d'une institution défaillante, est très présente dans le traitement de Gein, tout comme l'était, dans Dahmer, la critique de la police et de la justice. En insistant sur les carences du système, la série invite le spectateur à déplacer une partie de la responsabilité du tueur vers les institutions censées le protéger ou le soigner. Ce mécanisme fait écho à ce que Shafer et Raney (2012) analysent sous le nom de désengagement moral (cf. supra, 1.4.1 « Le concept de désengagement moral ») : en présentant Gein comme une victime collatérale d'un système défaillant, le récit offre au spectateur une justification implicite qui atténue la condamnation morale. Dès lors, la critique idéologique a pour effet d'éloigner d'autres types de lectures, participant ainsi à la romantisation, car elle détourne le regard de la seule responsabilité individuelle du tueur.

Thème 9 : Religion : une approche différente mais omniprésence de la foi

La religion traverse les séries *Monster* comme un fil conducteur discret mais puissant, avec une différence fondamentale entre les deux récits. Dahmer connaît une conversion tardive qui lui offre une forme de rédemption, tandis que Gein reste enfermé dans une religiosité maternelle culpabilisatrice et perversie. La religion peut ainsi servir à la fois de justification (atténuation de la responsabilité par le repentir ou par la volonté divine) et de condamnation (culpabilisation internalisée).

9.1. Dahmer : de l'athéisme vers la conversion, puis à la mort en martyr

9.1.1. Athéisme. Dès le premier épisode, on aperçoit une bible satanique dans l'appartement de Dahmer. L'épisode 4 révèle qu'il a installé un autel au diable dans sa chambre. L'épisode 10, il avoue au prêtre qu'il allait à l'église déguisé en diable quand il était enfant, et qu'il a toujours préféré les méchants (dans *Star Wars*, il admire l'empereur Palpatine). Pendant les premiers épisodes, il affirme ne pas croire en Dieu et se moque de la foi de sa grand-mère. Cette spiritualité inversée rend sa conversion ultérieure d'autant plus spectaculaire.

9.1.2. La conversion. En prison, Dahmer visionne une vidéo sur John Wayne Gacy, un autre tueur en série. Gacy est un fervent croyant, persuadé que Dieu pardonnera ses crimes. Cette vidéo est un déclic. Dahmer décide à son tour de se faire baptiser. La série montre clairement ce lien de causalité. L'épisode 10 juxtapose l'exécution de Gacy et le baptême de Dahmer, le premier meurt physiquement et l'autre renaît spirituellement. Cette simultanéité crée une puissante opposition symbolique entre la mort et la vie, le châtimement et la grâce, la justice des hommes et le pardon divin.

Cette conversion est troublante à plus d'un titre. D'une part, elle est historiquement attestée (Dahmer s'est effectivement converti en prison³⁴, le même jour que la mort de Wayne Gacy³⁵). D'autre part, elle fonctionne comme une réparation symbolique : le tueur qui se repent devient plus humain, plus proche du spectateur (Shafer et Raney, 2012). Ici, la rédemption est totale : le baptême efface les péchés, du moins aux yeux de Dieu (et, potentiellement, aux yeux du spectateur). D'autant plus que le prêtre raconte l'histoire de Jésus et des deux criminels crucifiés avec lui : l'un est damné, l'autre entre au paradis parce qu'il a cru. Cette parabole est

³⁴ Jeffrey Dahmer s'est converti en prison le 10 mai 1994. — Corley Peel, « Cleansing a cannibal: The baptism of Jeffrey Dahmer », *KJRH News*, 11 novembre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.kjrh.com/news/local-news/cleansing-a-cannibal-the-baptism-of-jeffrey-dahmer>

³⁵ John Wayne Gacy est décédé le 10 mai 1994. — *Wikipédia* (Collectif), « John Wayne Gacy », s.d., consulté le 15 mai 2026 sur https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Wayne_Gacy

un puissant vecteur de désengagement moral : elle suggère que la foi peut effacer les crimes les plus horribles.

9.1.3. La mort en martyr. Peu après son baptême, Dahmer est tué par un autre prisonnier, Christopher Scarver, qui se dit envoyé par Dieu pour le punir. Dahmer, les larmes aux yeux, accepte son sort. Il ne se défend pas. Il ne se débat pas. Il reste calme, presque résigné. Cette scène est exceptionnelle dans la série : c'est l'un des rares moments où la violence est montrée de manière explicite et crue. On voit Scarver frapper Dahmer à plusieurs reprises avec un haltère, on le voit agoniser, le visage défiguré.

Ce choix est significatif. Pendant toute la série, la violence de Dahmer a été esthétisée, suggérée, hors champ. On a entendu des scies, vu du sang, mais rarement l'acte lui-même. Ici, c'est l'inverse : la violence subie par Dahmer est pleinement montrée. Ce renversement a un effet puissant sur le spectateur. La compassion pour Dahmer est maximisée : il ne se défend pas, il accepte son sort, il meurt en victime. Shafer et Raney (2012) notent que la sympathie pour l'anti-héros peut être renforcée par des fins tragiques. La mort de Dahmer est tragique : il venait de se faire baptiser, il avait trouvé la foi, il demandait pardon et il est tué. Cette mort est une punition, mais elle est aussi une délivrance. La série ne l'épargne pas, mais elle le montre comme une victime.

9.2. Gein : La Bible comme justification et condamnation

Contrairement à Dahmer, la religion, chez Ed Gein, est présente dès son enfance, sous la forme d'une mère puritaine qui utilise la Bible pour condamner le péché, mais aussi pour justifier sa propre emprise. La série tisse un rapport complexe où les versets bibliques servent à la fois à culpabiliser Ed et à normaliser ses actes (par détournement).

9.2.1. La religion via la mère. Dès l'épisode 1, la mère d'Ed lui dit « tu as fait entrer le péché » après l'avoir surpris en train de se masturber. Cette phrase installe un lien immédiat entre sexualité, péché et culpabilité. Dans l'épisode 3, elle parle de religion et du Seigneur pour contrer Bernice la traitant de diable et de péché, affirmant que toute femme autre qu'elle-même est une tentation maléfique. Elle les surnomme toutes Jézabel³⁶. À la suite de cet échange (qui

³⁶ Il s'agit d'une reine figurant dans l'Ancien Testament, « elle y est présentée comme une étrangère vicieuse et malfaisante qui incite le roi et le peuple à se détourner de l'Éternel ». En d'autres termes, surnommer les femmes de Jézabel est une manière de diaboliser les autres femmes et de renforcer, chez Ed, l'idée qu'elles sont des sources de péché et de damnation.— *Wikipédia* (Collectif), « Jézabel », s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Jézabel>

est une hallucination), Ed Gein se rend chez Bernice pour la tuer, laissant entendre un lien de causalité direct entre cette conversation et son passage à l'acte. La succession de scène suggère en effet que c'est cette interaction (imaginaire) qui précipite le meurtre. Ce discours, intériorisé par Ed Gein et attribué à sa mère, peut ainsi justifier sa peur des femmes vivantes et son attirance pour les corps morts, incapables de pécher.

9.2.2. *La religion via Adeline.* Dans l'épisode 5, Adeline dit explicitement : « Tu es poussière et tu redeviendras poussière » (Genèse 3, 19). Elle utilise ce verset pour normaliser la nécrophilie et la manipulation des cadavres : si la mort ramène à la poussière, alors le corps n'a plus de sacralité. On peut le découper, le posséder, en faire un objet. Cette interprétation pervertie de l'Écriture est une justification implicite (Shafer et Raney, 2012) : Adeline offre à Ed une légitimité théologique à ses pulsions. La série montre ainsi comment la religion peut être détournée pour excuser l'horreur.

Dans cette série, la religion reste une force de culpabilisation (la mère) et de justification pervertie (Adeline), mais elle n'offre pas de rédemption. Cela rend le personnage encore plus tragique : il est damné à la fois par sa mère et par ses actes, sans issue spirituelle.

La religion, dans les deux séries, est un puissant vecteur de désengagement moral : elle offre soit une issue rédemptrice (Dahmer), soit une explication causale (Gein). Dans les deux cas, elle atténue la responsabilité individuelle du tueur.

Thème 10 : Notoriété et célébrité criminelle : le tueur comme star

L'un des aspects les plus troublants de *Monster* est sa représentation de la célébrité des tueurs. La série ne se contente pas de montrer des criminels ; elle montre aussi comment ils deviennent des stars médiatiques, admirés par des fans, encensés par d'autres criminels, et transformés en figures mythiques par la culture populaire. Ce faisant, elle expose un phénomène que Greer et Jewkes (2004) et Helfgott (2015) analysent comme la construction de la notoriété criminelle. Mais elle participe aussi, malgré elle, à cette même célébrité.

10.1. Les médias : une couverture omniprésente et complice

Dahmer. Dès l'épisode 1, les médias sont présents avec des journaux télévisés qui annoncent l'arrestation. L'épisode 2 montre des caméras qui filment l'immeuble. L'épisode 7 montre des foules qui se pressent devant l'appartement. L'épisode 8 montre Dahmer en

couverture de Newsweek et People. Dans l'épisode 9, son père publie un livre qui fait la une. La série ne critique pas ce traitement médiatique et elle le montre comme un simple fait.

Gein. Dans l'épisode 6, des médias attendent Adeline à sa sortie. L'épisode 7 mentionne que Gein est dans Life Magazine. L'épisode 8, des journaux titrent *Nobody will ever forget about Ed Gein*³⁷.

Là encore, la série ne prend pas de distance critique ; elle montre les médias comme un fait, non comme un problème. Helfgott (2015) souligne que la glorification des crimes extrêmement violents envoie le message que commettre des actes de violence est une voie vers la gloire et la notoriété. Ici, les séries construisent Dahmer et Gein comme des figures incontournables du paysage médiatique. Elles ne dénoncent pas le sensationnalisme ; elles le reproduisent. En cela, elles participent à la romantisation des criminels en les érigeant en figures fascinantes et médiatiquement incontournables.

10.2. Les fans : admiration, argent et autographes

Dahmer. L'épisode 9 est le plus frappant. En prison, Dahmer reçoit des lettres de fans. Une femme lui écrit qu'elle prie pour lui. Un fan lui envoie une carte de vœux personnalisée avec sa tête et une tête dans la main, et il signe en se présentant comme son plus grand fan. Une autre fan lui envoie de l'argent. Dahmer sourit, presque fier, et dit à son père que ses fans aiment ça. Il vend ses autographes cinquante dollars, en précisant qu'en vrai cela vaut cent dollars. Une fan lui fait même une robe pour son baptême. L'épisode 9 montre également une interview de Dahmer diffusée à la télévision : tout le monde est absorbé par l'écran, que ce soit dans un restaurant, une famille, Glenda Cleveland ou les familles des victimes. Dahmer est au centre de l'attention nationale. Même après sa mort dans l'épisode 10, il continue de faire la une des magazines. Des gens veulent garder son cerveau pour faire des recherches. Cette fascination exercée par d'autres personnages constitue un puissant vecteur de romantisation.

Gein. Dans l'épisode 8, Gein reçoit également des lettres de fans, mais aussi de l'argent, des cigarettes, des culottes, des mèches de cheveux. Les personnages le qualifient de populaire. Dans l'épisode 10, sa mère lui dit : « Ils ont fait des films sur toi ». D'autres tueurs en série (Ed Kemper, Jerry Brudos, Richard Speck) le considèrent comme un modèle. Cette glorification par d'autres personnages est un puissant vecteur de romantisation.

³⁷Nous traduisons : Personne n'oubliera jamais Ed Gein.

Ces scènes sont sidérantes. Elles montrent que le tueur est devenu une célébrité, qu'il est très clairement élevé « au rang de figure mythique » (Helfgott, 2015, p. 51, traduit par nous). Les fans lui envoient de l'argent, des cadeaux, des lettres d'amour. Les fans de Dahmer (surtout les femmes) illustrent le concept d'hybristophilie, défini par Strutz (2022), comme l'attraction sexuelle pour les criminels. La série ne condamne pas ce phénomène ; elle le montre, sans le commenter. Ce faisant, elle risque de le normaliser.

10.3. La bande dessinée et la culture populaire

Dahmer. L'épisode 9 montre qu'une bande dessinée est créée sur Dahmer. On le voit en couverture, stylisé et presque héroïque. Son père dit qu'ils le rendent comme un super héros. Cette transposition dans la culture populaire ancre Dahmer dans l'imaginaire collectif.

Gein. Tout au long de la série, on retrouve des parallélismes entre l'histoire d'Ed et les productions cinématographiques qui s'inspirent de son histoire pour faire des films. L'épisode 8 mentionne que des films ont été faits sur lui (*Psychose*, *Massacre à la tronçonneuse*). Des personnages emblématiques comme Alfred Hitchcock et Tobe Hooper s'inspirent de lui.

Dahmer et Gein inspirent des œuvres qui renforcent leur célébrité. La série elle-même, en montrant cette bande dessinée ou ces références, participe à cette boucle. Ils ne sont plus seulement des criminels ; ils sont des personnages de la mythologie populaire.

Thème 11 : Copycat et dangerosité : la transmission des scripts criminels

L'un des enjeux les plus sensibles de *Monster* réside dans sa capacité potentielle à fournir un script criminel à des spectateurs vulnérables. Surette (2002, 2014) a montré qu'environ un quart des délinquants graves déclarent avoir copié des crimes vus dans les médias. La série, par son souci du détail technique, par sa glamourisation de tueurs, et par sa représentation de la notoriété criminelle, pourrait constituer un terrain fertile pour l'émergence de comportements d'imitation. *Monster* fournit un script criminel implicite, comme l'ont fait de nombreux films qui ont inspiré des spectateurs vulnérables, tels que *Battle of Algiers* générant des mouvements terroristes (Surette, 2016).

11.1. Le script criminel : des méthodes détaillées et répétées

Dahmer. La série détaille les méthodes de Dahmer de manière précise et répétée. L'épisode 1 montre comment il drogue ses victimes. Dans l'épisode 2, il offre un verre à l'adolescent, ce qui sous-entend la répétition du même procédé. Dans l'épisode 3, Dahmer frappe l'autostoppeur, l'étrangle et transporte le corps à la cave. Dans l'épisode 4, il drogue un homme à l'hôtel et contrôle les effets des sédatifs. Dans l'épisode 5, il explique aux policiers comment il attirait ses victimes (en allant dans des bars, en proposant de l'argent, ou en fournissant de l'aide), comment il les droguait et comment il les étranglait jusqu'à l'inconscience. Dans le même épisode, il décrit la manipulation des corps avec l'acide, la découpe, la cuisson des os et la réduction en poudre. Enfin, dans l'épisode 7, les bruits de scie et d'outils laissent libre arbitre à l'imagination du spectateur (voir 4.3 « La violence suggérée »).

Gein. La série détaille également ses méthodes. Dans l'épisode 2, il fabrique un bol avec le crâne d'une de ses victimes. Dans l'épisode 3, il attache la baby-sitter et l'attaque avec un marteau, et cette scène est mise en parallèle avec le tournage d'un film inspiré de Gein qui la reproduit à l'identique. Le fait que le film reprenne cette scène confirme que la série propose la représentation juste des méthodes de Gein. Dans l'épisode 4, il utilise une tronçonneuse et découpe les corps. Dans l'épisode 5, on le voit découper la peau des cadavres. Dans l'épisode 8, il explique à la police la meilleure façon de couper une tête, c'est-à-dire avec une scie à métaux.

Ces détails techniques sont des instructions étape par étape (Surette, 2014). En montrant comment repérer les victimes, les attirer, les droguer, les tuer, et se débarrasser des corps, la série fournit un mode d'emploi implicite. La scène de l'épisode 4 où Dahmer se drogue accidentellement puis parvient à droguer à nouveau sa victime ajoute une couche supplémentaire : elle montre comment surmonter un contretemps. Un spectateur mal intentionné pourrait y puiser des idées, des méthodes, des astuces. La répétition des procédés (le verre drogué, l'étranglement, l'acide) renforce leur mémorisation. Surette (2016) rappelle que « l'industrie cinématographique a adopté un code auto-imposé qui interdisait au cinéma d'enseigner les méthodes de crimes, d'inspirer les criminels potentiels ayant un désir d'imitation, ou de faire paraître les criminels héroïques et justifiés » (p. 39, traduit par nous). *Monster* viole cet esprit.

11.2. La glamourisation : tueur comme modèle attractif (en complément du point 4.4 intitulé « Présentation externe et physique du tueur »)

La série ne se contente pas de montrer les méthodes ; elle glamourise le tueur.

Dahmer. Il est présenté comme beau (corps musclé, visage séduisant), charismatique (il attire ses victimes facilement, il convainc la police), et malin (il trouve toujours une excuse, il manipule son entourage). La scène de l'hôtel où il parvient à contrer les effets de la drogue (épisode 4) renforce cette image de puissance et de contrôle. L'épisode 3 le montre torse nu faisant du sport. L'épisode 4, sa belle-mère s'exclame sur sa beauté. L'épisode 9, il a des fans, vend des autographes, une bande dessinée le transforme en super-héros.

Gein. Il n'est pas charismatique ou beau comme Dahmer, mais il est présenté comme un génie méconnu, un expert en dissection, un homme qui a inspiré des films cultes. Dans l'épisode 8, d'autres tueurs en série le considèrent comme un modèle. Un policier dit que les tueurs l'admirent et qu'ils « se sentent validés par lui ». L'un d'eux dit à Gein : « Tu es un modèle pour moi ». De même, un autre dit : « J'ai appris ça grâce à Ed Gein ». Cette admiration par d'autres criminels renforce son attractivité pour des spectateurs vulnérables.

Jonason et al. (2012) montrent que les traits de la Triade noire (narcissisme, psychopathie, machiavélisme) peuvent être perçus comme attractifs. Eden et al. (2015) ajoutent que les méchants sont souvent jugés compétents (intelligents, efficaces). Dahmer et Gein sont compétents dans l'exercice de leurs crimes. Cette compétence, jointe à la beauté ou au génie méconnu, en fait des modèles potentiels. Glaser (1956) parle d'identification différentielle : un spectateur vulnérable pourrait s'identifier au tueur non pas pour ses actes criminels, mais pour sa puissance, son intelligence, sa liberté transgressive. Lacoste (2011) ajoute que cette compétence permet l'identification.

11.3. Les raisons d'imiter : une revanche contre la société ?

La série ne donne pas explicitement de raisons d'imiter, mais elle suggère des motifs réappropriables. Dahmer et Gein sont dépeints comme des victimes de la société : enfance malheureuse, rejets, solitude, échecs, emprise maternelle, folie. Leur violence est présentée comme une réponse à ces souffrances. Un spectateur vulnérable pourrait se reconnaître dans ce parcours et voir dans le crime une forme de revanche ou d'affirmation de soi. Surette (2014) note que les justifications peuvent être réappropriées. La série ne dit pas 'il a bien fait', mais

elle montre que le tueur a souffert, et cette souffrance peut être perçue comme une excuse. Le discours d'Ilse dans *Gein* (épisode 7) : « Nous sommes la prochaine étape de l'évolution humaine » est particulièrement dangereux, et la série ne le condamne pas explicitement.

11.4. La notoriété : le crime comme voie vers la célébrité (renforcé par le thème 10 relatif à la « Notoriété et célébrité criminelle »)

Comme développé dans le thème précédent, la série montre que le crime peut mener à la célébrité, aux fans, à l'argent, aux autographes, à la couverture des magazines, à l'immortalité culturelle (bandes dessinées, films). C'est un puissant attracteur pour des personnes en quête de reconnaissance, de célébrité ou de gloire. Greer et Jewkes (2004) montrent que la notoriété criminelle peut inspirer des *copycats crime* et que les médias participent à la construction de la notoriété criminelle. Helfgott (2015) ajoute que le tueur se voit conférer un « statut de star » (p. 51, traduit par nous) par sa représentation médiatique, ce qui peut inspirer des *copycats crime* en quête de reconnaissance. Un spectateur en quête de gloire pourrait, ainsi, voir dans le crime une voie d'accès à la notoriété

11.5. Les mises en garde : une absence remarquée

La série inclut-elle des mises en garde explicites ? Notre analyse n'en a relevé aucune.

Dahmer. Il n'y a pas de carton d'avertissement en début d'épisode, pas de discours critique sur la célébrité criminelle, pas d'entretien avec des experts pour déconstruire le mythe. L'épisode 10 termine sur un diaporama des victimes : une forme de mise en garde implicite, mais tardive et faible.

Gein. La seule forme de mise en garde est dans l'épisode 2, lorsqu'un personnage dit « on ne peut pas montrer ça aux gens, c'est immoral », mais ce personnage est présenté comme porteur d'un discours dépassé. La série ne soutient pas cette position.

Surette (2014) recommande des mises en garde explicites pour contrer l'effet *copycat*. Ici, elles sont absentes. L'absence de distance critique, combinée à la glamourisation, au script détaillé et à la représentation de la notoriété, rend la série potentiellement dangereuse pour des spectateurs vulnérables.

Conclusion

L'analyse croisée des séries *Monster* à travers les onze thèmes développés met en évidence un processus systématique de romantisation du tueur en série. Loin de se limiter à de simples reconstitutions des faits, ces fictions construisent des personnages complexes, ambivalents, fascinants, des anti-héros au sens que Shafer et Raney (2012) donnent à ce terme.

En définitive, *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* et *Monster : The Ed Gein Story* sont des objets culturels paradoxaux. D'un côté, elles documentent l'horreur des crimes (corps éventrés, nécrophilie, découpe), donnent parfois la parole aux familles (épisode 8 de *Dahmer*, apparition de Frank dans *Gein*), et terminent sur un hommage tardif aux victimes (diaporama final de *Dahmer*). De l'autre, elles construisent un récit de romantisation qui humanise, justifie, esthétise et érotise le tueur. Elles participent ainsi à la fabrication de l'invention du tueur en série (Warwick, 2006) : une figure emblématique, fascinante, dont la popularité dépasse de loin l'atrocité de ses actes.

PARTIE 5 : DISCUSSION

L'analyse des séries *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (2022) et *Monster : The Ed Gein Story* (2025) a mis au jour un ensemble cohérent de procédés narratifs, esthétiques et éditoriaux qui participent à une véritable romantisation des tueurs en série. Plutôt que de se limiter à une simple reconstitution des faits, ces productions construisent des personnages ambivalents, à la fois repoussants et fascinants, et invitent le spectateur à un rapport empathique complexe. Trois enjeux transversaux méritent d'être discutés : l'articulation entre humanisation et atténuation de la responsabilité, le détournement de l'empathie au détriment des victimes, et les risques éthiques et sociaux liés à la glorification du crime.

1. Articulation entre humanisation et atténuation de la responsabilité

D'emblée, l'humanisation des tueurs ne va pas sans une forme de déresponsabilisation. Les deux séries humanisent massivement les tueurs (flashbacks, solitude, échecs affectifs, tentatives de réanimation, etc.). Ce faisant, elles ne les transforment pas seulement en personnages complexes ; elles les construisent comme des produits de leur passé, des êtres contraints par leur histoire familiale, leur maladie mentale ou leur isolement. Or, ce glissement du décrire vers l'excuser (ou du moins l'atténuer) est central dans la romantisation. Murphy résume cette tension en une question : « On se demande toujours à qui la faute ? »³⁸ (traduit par nous), formule qui condense l'ambivalence du spectateur face au tueur.

Ce processus fonctionne d'autant mieux que les séries adoptent le point de vue interne du tueur (plans subjectifs, voix off, accès aux pensées et aux fantasmes). On ne voit jamais Dahmer ou Gein de l'extérieur comme des monstres inhumains ; on est toujours avec eux, à l'intérieur de leur détresse. Cette immersion systématique produit ce que Chadee et Surette (2015) appellent un effet de persuasion narrative : le spectateur est transporté, et son jugement moral s'en trouve suspendu. Dès lors, la question n'est plus 'a-t-il bien fait ?' mais 'comment en est-il arrivé là ?'. Le déplacement est subtil mais fondamental.

Pourtant, les séries ne se privent pas de montrer des actes de cruauté ou de manipulation (Dahmer qui drogue ses victimes, Gein qui trafique les cadavres). Il y a donc une tension

³⁸ Netflix, « *Making DAHMER: A conversation with the cast and Ryan Murphy* » (vidéo), YouTube, 28 novembre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://youtu.be/BEhCB1RH-Io?is=Soobm9dzDyaEvqhH>

permanente : d'un côté, la volonté de faire compatir ; de l'autre, le rappel de l'horreur. Cette tension est le ressort même de la fascination. C'est parce que le tueur n'est ni totalement monstrueux ni totalement sympathique, mais les deux à la fois que le spectateur reste fasciné. À notre sens, c'est peut-être là le mécanisme le plus puissant de la romantisation : non pas gommer le mal, mais le rendre ambivalent, et donc psychologiquement plus réel.

2. Le détournement de l'empathie au détriment des victimes

Un second enjeu concerne le traitement des victimes et le détournement de l'empathie. L'analyse montre un contraste frappant entre le temps d'écran consacré au tueur (omniprésent) et celui accordé aux victimes (souvent anonymes, interchangeables, réduites à des corps fétichisés). Ce déséquilibre n'est pas anodin : il oriente l'empathie du spectateur vers le bourreau plutôt que vers ceux qui subissent la violence

Les travaux de Chadee et Surette (2015) apportent un éclairage utile : ils montrent que la faible empathie est un facteur de risque pour l'imitation criminelle, alors que la forte empathie (se soucier de la souffrance d'autrui) est un frein. Dans les séries *Monster*, l'empathie du spectateur moyen est constamment sollicitée pour le tueur (pleurs, solitude, enfance malheureuse), et rarement pour ses victimes. Ce biais n'est pas dangereux pour la majorité des spectateurs, qui distinguent fiction et réalité. En revanche, pour un individu déjà peu empathique, cette représentation peut renforcer l'idée que la souffrance des autres est secondaire, et que la seule trajectoire digne d'intérêt est celle du criminel. Autrement dit, les séries ne *fabriquent* pas le manque d'empathie, mais elles peuvent le normaliser en le rendant esthétiquement et narrativement attractif.

La question du *copycat crime* est souvent brandie dans les débats publics, et l'analyse fournit des éléments pour la nuancer. Il est vrai que les deux séries détaillent les méthodes criminelles (repérage des victimes, drogues, étranglement, acide, dissection, confection d'objets macabres) et présentent les tueurs comme des figures compétentes, voire charismatiques. Elles offrent donc un script criminel potentiellement imitable. Faut-il pour autant conclure qu'elles "fabriquent" des imitateurs ?

Surette (2016) apporte une réponse nuancée. En analysant 53 crimes médiatiquement qualifiés de *copycat crime*, il constate que seule une minorité (environ 40 %) résiste à un examen rigoureux. La plupart des cas sont des coïncidences ou des constructions médiatiques hâtives. Le simple fait qu'un crime ressemble à une œuvre ne prouve pas l'imitation. Pour qu'il

y ait *copycat crime* avéré, il faut des indicateurs forts : visionnage répété, déclarations explicites du criminel, mimétisme de scènes très spécifiques, etc.

Ce constat, appliqué aux deux séries, invite à la prudence. Rien ne prouve que *Monster* ait déclenché des passages à l'acte. Il est même probable que les rares personnes qui passent à l'acte le feraient de toute façon, avec ou sans ces séries. Ce qui change, en revanche, c'est la banalisation esthétique de la violence et la glamourisation du tueur. Surette (2007) rappelle que les médias ne reflètent pas passivement la réalité criminelle : ils la construisent en sélectionnant certains traits et en ignorant d'autres. *Monster* construit un tueur fascinant, complexe, presque admirable par sa ruse ou sa sensibilité. Cette construction participe à un imaginaire collectif où le crime devient une forme de stature, où la notoriété criminelle est une célébrité comme une autre. Et c'est peut-être là le vrai risque : non pas l'imitation technique, mais l'érosion symbolique de la frontière entre le bien et le mal.

3. Les risques éthiques et sociaux liés à la glorification du crime

L'angle éthique, souvent négligé dans les débats sur le *true crime*, mérite une attention particulière. L'un des apports les plus nets de l'analyse est la mise en évidence du décalage entre la prétention documentaire des séries et leur traitement des victimes. Les familles des victimes sont presque absentes (sauf tardivement), leur souffrance est éludée, et les corps deviennent des objets d'exposition esthétisée. Ce constat rejoint les critiques formulées par Krammer (2024) à propos de *Dahmer* : Netflix a exploité une tragédie réelle sans obtenir le consentement des proches, provoquant un traumatisme secondaire. Jackie Strause (2022), dans un article pour *The Hollywood Reporter*, rapporte que plusieurs familles de victimes ont publiquement dénoncé cette absence de consultation et le caractère ravivant de la série. Dès lors, une question s'impose : jusqu'où peut-on raconter un tueur en série sans revictimiser ceux qui ont perdu un être cher ? La liberté artistique a des limites, et celles-ci sont franchies lorsque l'œuvre transforme la douleur réelle en divertissement sans même avertir ceux qui l'ont vécue. C'est sans doute la critique la plus solide à adresser aux productions *Monster* : non pas qu'elles risquent de créer des *copycats crime* (le lien est ténu), mais qu'elles participent, par omission et par esthétisation, à l'effacement des victimes derrière le spectacle du tueur.

Les limites et ouvertures

Notre discussion ne prétend pas clore le débat. Plusieurs limites doivent être rappelées :

- Corpus restreint : deux séries seulement, toutes deux produites par Netflix. On ne peut donc généraliser à l'ensemble du *true crime* (podcasts, documentaires, autres plateformes).
- Approche qualitative et interprétative : bien que la grille d'analyse ait été construite systématiquement, l'identification des thèmes repose sur l'interprétation de l'analyste. Une validation par plusieurs juges (inter-coder reliability) serait souhaitable.
- Absence de mesure de réception : nous n'avons pas interrogé de spectateurs, et donc nous ne pouvons pas affirmer que les mécanismes de romantisation sont effectivement perçus comme tels, ni qu'ils produisent des effets d'empathie ou d'identification mesurables. Les travaux de Chadee et Surette (2015) le font sur des populations à risque, mais pas sur notre corpus.

Ces limites ouvrent plusieurs pistes pour des recherches futures :

- Ouverture méthodologique : des recherches futures pourraient s'appuyer sur des échelles validées sur la curiosité morbide (Scrivner, 2021) ou l'empathie (Davis, 1983) pour évaluer l'impact de ces séries sur publics variés.
- Étendre l'analyse à d'autres séries *true crime* (par ex. *The Keepers*, *Making a Murderer*, *Le Serpent*) et à d'autres plateformes (Apple TV+, HBO) pour voir si la grammaire de la romantisation est similaire.
- Étudier la réception réelle : questionnaires ou entretiens avec des spectateurs réguliers de *true crime*, mesurant leur empathie, leur degré d'identification au tueur, leur perception des victimes, et leur éventuelle curiosité morbide (échelle de Scrivner, 2021).
- Comparer des séries avec et sans avertissements éthiques (cartes d'avertissement, témoignages de familles en début d'épisode) pour voir si ces dispositifs réduisent l'effet de romantisation.
- Explorer le rôle des réseaux sociaux (TikTok, Twitter) dans la diffusion et la transformation des représentations.

Malgré ces limites, notre travail montre que la romantisation des tueurs en série dans *Monster* n'est pas un accident, mais un dispositif structuré : humanisation, immersion, esthétisation, critique des institutions, invisibilisation des victimes. Ce dispositif répond à une

logique de captation de l'attention et de maximisation de l'engagement. Mais il a des coûts éthiques réels, notamment pour les proches des victimes. En définitive, regarder ces séries, c'est accepter d'entrer dans une zone grise où le mal devient fascinant, et où la compassion pour le monstre l'emporte souvent sur le souvenir de celles et ceux qui en sont morts.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre recherche visait à examiner comment les productions audiovisuelles contemporaines, et plus particulièrement les séries *true crime* de Netflix, participent à une forme de romantisation des tueurs en série réels. À travers l'étude de deux cas emblématiques, *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (2022) et *Monster : The Ed Gein Story* (2025), et l'élaboration d'une grille d'analyse systématique fondée sur la criminologie médiatique, la psychologie sociale et les études sur la réception, il a été possible de mettre au jour les mécanismes narratifs, esthétiques et éditoriaux qui transforment des criminels abjects en personnages ambivalents, fascinants, voire admirables.

L'analyse s'ouvre par une clarification conceptuelle nécessaire : le tueur en série n'est pas une catégorie naturelle, mais une construction médiatique et discursive (Warwick, 2006). La romantisation a également été définie comme un ensemble de procédés qui idéalisent ou donnent un caractère attractif à des personnages dont les actes relèvent pourtant de l'horreur. L'ancrage théorique a mobilisé des notions complémentaires comme la curiosité morbide (Scrivner, 2021), le désengagement moral (Shafer et Raney, 2012), l'identification différentielle (Glaser, 1956), ainsi que des apports plus contemporains sur le *copycat crime* (Surette, 2016) et l'empathie (Chadee et Surette, 2015). Cette base théorique a permis de construire une grille d'analyse opérationnelle, appliquée systématiquement aux deux séries.

Les résultats ont mis en évidence onze thèmes transversaux. Les séries ouvrent par des scènes d'intimité domestique, humanisent immédiatement le tueur, puis déploient des flashbacks sur une enfance traumatique, des moments de vulnérabilité et de solitude, des tentatives de réanimation des victimes, autant d'éléments qui suscitent la pitié et brouillent le jugement moral. La violence, paradoxalement, est souvent esthétisée (lumière chaude, ralenti, musique mélancolique) ou suggérée hors champ, ce qui la rend plus tolérable, voire spectaculaire. Les procédés d'immersion (plans subjectifs, voix off, accès aux pensées) favorisent l'identification au tueur, tandis que les victimes restent largement anonymes, interchangeables, ou fétichisées. Par ailleurs, la critique systématique des institutions (police, justice, famille, psychiatrie) détourne une partie de la responsabilité du tueur vers le système, et la mise en scène de la notoriété criminelle (fans, autographes, couvertures de magazines, bandes dessinées) transforme le monstre en célébrité. Enfin, les séries détaillent les méthodes criminelles avec précision, offrant un script susceptible d'être réapproprié.

La discussion a permis de dépasser le simple constat descriptif pour interroger les enjeux sous-jacents. D'abord, l'humanisation des tueurs ne va pas sans une forme de déresponsabilisation : en montrant l'enfance malheureuse, la maladie ou l'échec des institutions, les séries invitent à comprendre plutôt qu'à condamner, et cette suspension du jugement moral est au cœur de la romantisation. Ensuite, le traitement inégal des victimes détourne l'empathie du spectateur vers le bourreau. Or, les travaux de Chadee et Surette (2015) indiquent que la faible empathie est un facteur de risque pour l'imitation criminelle, tandis que la persuasion narrative (immersion) en est un autre. Les séries *Monster* excellent dans ces deux registres, ce qui peut renforcer la vulnérabilité des individus déjà prédisposés, même si un lien de causalité direct ne saurait être établi.

À cet égard, l'analyse de Surette (2016) tempère les alarmismes : la plupart des crimes médiatiquement qualifiés de *copycat crime* ne résistent pas à un examen rigoureux. Le vrai danger n'est donc peut-être pas l'imitation technique, mais la banalisation esthétique de la violence et la glamourisation du tueur, qui participent à un imaginaire collectif où le crime devient une voie vers la célébrité. Cette dimension symbolique est d'autant plus problématique qu'elle s'accompagne d'un angle mort éthique : l'absence de consentement des familles des victimes, dénoncée par Krammer (2024) et par Jackie Strause (2022), transforme la douleur réelle en produit de consommation sans même avertir ceux qui l'ont vécue. La revictimisation symbolique des proches constitue sans doute la critique la plus décisive adressable aux productions *Monster*.

Une remarque sur la forme même de notre analyse semble nécessaire pour finir ce travail. Certains concepts, en particulier le désengagement moral, l'humanisation et l'identification différentielle, reviennent sous différents angles tout au long du travail. Cette apparente redondance n'est pas un défaut méthodologique : elle reflète l'entrelacement propre au dispositif de romantisation étudié. Dans les séries *Monster*, les procédés narratifs et esthétiques ne fonctionnent pas isolément ; ils se renforcent mutuellement. Un flashback sur l'enfance (humanisation) alimente directement une justification implicite (désengagement moral), laquelle facilite l'identification. C'est cette circularité, cette accumulation de couches, qui rend la romantisation si efficace. En répétant les mêmes motifs sous des angles différents, les séries installent une cohérence émotionnelle qui brouille les frontières entre compréhension et pardon. Notre grille d'analyse, en faisant apparaître ces recoupements, ne fait que révéler la logique interne d'un système narratif pensé pour saturer le spectateur.

En définitive, ce travail montre que la romantisation des tueurs en série dans *Monster : The Jeffrey Dahmer Story* (2022) et *Monster : The Ed Gein Story* (2025) n'est pas un accident ou un simple effet de style. Elle résulte d'un dispositif structuré (humanisation, immersion, esthétisation, critique des institutions, invisibilisation des victimes, glorification médiatique) qui répond à une logique industrielle de captation de l'attention. Ce dispositif favorise très nettement la fascination et l'identification, en offrant au spectateur un accès privilégié à l'intimité du tueur tout en esthétisant ses actes. Pour autant, cette romantisation n'a probablement pas pour effet de "fabriquer" des tueurs, mais elle contribue à un climat culturel où la frontière entre le bien et le mal s'érode, où la compassion pour le monstre l'emporte souvent sur le souvenir de ses victimes, et où la quête de notoriété peut passer par le crime. Dès lors, la responsabilité des producteurs, des plateformes et des spectateurs n'est pas de renoncer à ces récits, mais de les accompagner d'une vigilance éthique accrue : informer les familles, respecter leur consentement, donner une place substantielle aux victimes, et ne jamais oublier que derrière chaque plan esthétique se cache une souffrance bien réelle. C'est à cette condition que le *true crime* peut rester un genre réflexif et non un simple divertissement morbide.

BIBLIOGRAPHIE

Sources objets de la recherche (corpus médiatique)

- Boxoffice Pro, « Netflix : des résultats 2025 qui renforcent les ambitions pour 2026 », *Boxoffice Pro*, 31 janvier 2025, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.boxofficepro.fr/netflix-des-resultats-2025-qui-renforcent-les-ambitions-pour-2026/>
- Corley Peel, « Cleansing a cannibal: The baptism of Jeffrey Dahmer », *KJRH News*, 11 novembre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.kjrh.com/news/local-news/cleansing-a-cannibal-the-baptism-of-jeffrey-dahmer>
- Fifi Abou Dib, « La télévision au fil du temps », *L'Orient-Le Jour*, 3 février 2024, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.lorientlejour.com/article/1366694/la-television-au-fil-du-temps.html>
- Hollywood Reporter, « Jeffrey Dahmer Netflix series sparks backlash from victims' families », *The Hollywood Reporter*, 26 octobre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/jeffrey-dahmer-netflix-tv-show-victim-family-speaks-out-1235228196/>
- Le Petit Journal, « Fait divers - Meurtre de Jill Meagher », *Le Petit Journal*, 1er octobre 2012, consulté le 11 mai 2026 sur <https://lepetitjournal.com/melbourne/actualites/fait-divers-meurtre-de-jill-meagher-28146>
- Netflix, « Qu'est-ce que Netflix ? », *Centre d'aide Netflix*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://help.netflix.com/fr/node/412>
- Netflix, « La mini-série "DAHMER – Monstre : L'histoire de Jeffrey Dahmer" de Ryan Murphy, sortie il y a 12 jours, intègre la liste des plus gros succès avec près de 500 000 millions d'heures de visionnage », *About Netflix*, 5 octobre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://about.netflix.com/fr/news/top-10-week-of-september-26-after-just-12-days-dahmer-monster-by-ryan-murphy>
- Netflix, « Making DAHMER: A conversation with the cast and Ryan Murphy » (vidéo), *YouTube*, 28 novembre 2022, consulté le 11 mai 2026 sur <https://youtu.be/BEhCB1RH-Io?is=Soobm9dzDyaEvhqH>
- Netflix, « Bilan de Nos Visionnages au Premier Semestre 2025 », *About Netflix*, 18 juillet 2025, consulté le 11 mai 2026 sur <https://about.netflix.com/fr/news/what-we-watched-the-first-half-of-2025>
- Newsweek, « Nine horrible real-life crimes that were inspired by a movie or novel », *Newsweek*, 18 octobre 2016, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.newsweek.com/nine-horrible-real-life-crimes-were-inspired-movie-or-novel-583828>
- Thierry Coljon, « Après deux semaines et plus de 20 millions de vues, une nouvelle série détrône *Monster : L'histoire d'Ed Gein* en tant que série la plus populaire sur Netflix », *Purebreak*, 17 octobre 2025, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.purebreak.com/news/apres-deux-semaines-et-plus-de-20-millions-de-vues-une-nouvelle-serie-detrone-monster-l-histoire-d-ed-gein-en-tant-que-serie-la-plus-populaire-sur-netflix/254926>
- Vanity Fair, « *The Ripper* : La véritable histoire de l'Éventreur du Yorkshire, le monstre qui a terrorisé l'Angleterre », *Vanity Fair*, 5 octobre 2023, consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/story/l-eventreur-du-yorkshire-peter-sutcliffe-le-monstre-qui-a-terrorise-langleterre/13045>

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

- Albert Bandura, *Social foundations of thought & action: A social cognitive theory*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice Hall, 1986.
- Albert Bandura, « Social cognitive theory of moral thought and action », dans W. M. Kurtines et J. L. Gewirtz (dir.), *Handbook of moral behavior and development: Theory, research and applications*, vol. 1, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1991, pp. 45-129.
- Andrew MacDonald (dir.), *Murders and acquisitions: Representations of the serial killer in popular culture*, Londres/New York, Bloomsbury Academic, 2014.
- Eric W. Hickey, *Serial murderers and their victims*, Belmont (CA), Wadsworth Pub., 1991.
- Eric W. Hickey, *Serial murderers and their victims*, 4e éd., Belmont (CA), Wadsworth/Thomson Learning, 2006. Consulté le 11 mai 2026 sur https://archive.org/details/isbn_9780534648244/page/n6/mode/1up
- François Jost, *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Paris, Bayard, 2015.
- John Murley, *The rise of true crime: 20th-century murder and American popular culture*, Westport (CT), Praeger Publishers, 2008.
- Mark Seltzer, *Serial killers: Death and life in America's wound culture*, New York/Londres, Routledge, 1998.
- Max Scheler et Maurice Lefebvre, *Nature et formes de la sympathie : contribution à l'étude des lois de la vie émotionnelle*, Paris, Payot, 1950.
- Peter Manning, « Media loops », dans Frank Bailey et Donna Hale (dir.), *Popular culture, crime, and justice*, Belmont (CA), Wadsworth, 1998, pp. 25-39.
- Richard Christie et Florence L. Geis, *Studies in Machiavellianism*, New York, Academic Press, 1970.
- Robert J. Morton et Mark A. Hiltz (dir.), *Serial murder: Multi-disciplinary perspectives for investigators*, Quantico (VA), Federal Bureau of Investigation, 2005.
- Susan Sontag, *On photography*, New York, Picador, 1977.

Articles de revues scientifiques

- Alexandra Warwick, « The scene of the crime: Inventing the serial killer », dans *Social & Legal Studies*, n° 4, 2006, pp. 552-569. <https://doi.org/10.1177/0964663906069547>
- Allison Eden et al., « Perceptions of moral violations and personality traits among heroes and villains », dans *Mass Communication & Society*, n° 2, 2015, pp. 186-208. <https://doi.org/10.1080/15205436.2014.923462>
- Antonio Aluja-Fabregat, « Personality and curiosity about TV and films violence in adolescents », dans *Personality and Individual Differences*, n° 2, 2000, pp. 379-392. [https://doi.org/10.1016/S0191-8869\(99\)00200-7](https://doi.org/10.1016/S0191-8869(99)00200-7)
- Catherine Lacoste, « La fascination du mal : une nouvelle mode littéraire », dans *Cités*, n° 1, 2011, pp. 169-174. <https://doi.org/10.3917/cite.045.0169>
- Chris Greer et Yvonne Jewkes, « Extremes of otherness: Media images of social exclusion », dans *Social Justice*, n° 1, 2005, pp. 20-31.
- Coltan Scrivner, « An infectious curiosity: Morbid curiosity and media preferences during a pandemic », dans *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*, n° 1, 2021a, pp. 1-12. <https://doi.org/10.26613/esic.5.1.206>

- Coltan Scrivner, « The psychology of morbid curiosity: Development and initial validation of the morbid curiosity scale », dans *Personality and Individual Differences*, n° 183, 2021b, article 111139. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2021.111139>
- Daniel Glaser, « Criminality theories and behavioral images », dans *The American Journal of Sociology*, n° 5, 1956, pp. 433-444. <https://doi.org/10.1086/221802>
- Daniel M. Shafer et Arthur A. Raney, « Exploring how we enjoy antihero narratives », dans *Journal of Communication*, n° 6, 2012, pp. 1028-1046. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2012.01682.x>
- Derek Chadee et al., « Copycat crime dynamics: The interplay of empathy, narrative persuasion and risk with likelihood to commit future criminality », dans *Psychology of Popular Media Culture*, n° 2, 2017, pp. 142-158. <https://doi.org/10.1037/ppm0000088>
- Dominique Pasquier, « Performances collectives : la réception des séries sentimentales par les jeunes téléspectateurs », dans *Protée*, n° 1, 2002, pp. 67-78. <https://doi.org/10.7202/006701ar>
- Edwin H. Sutherland, « The development of the hypothesis of differential addociation », dans *The Ohio Valley Sociologist*, n° 1, vol. 15, 1942, pp. 3.
- Greg C. Butchart, « The communicology of Roland Barthes' *Camera Lucida*: Reflections on the sign-body experience of visual communication », dans *Visual Communication*, n° 2, 2016, pp. 199-219. <https://doi.org/10.1177/1470357215624308>
- J. Reid Meloy et al., « A comparative analysis of North American adolescent and adult mass murderers », dans *Behavioral Sciences & the Law*, n° 3, 2004, pp. 291-309. <https://doi.org/10.1002/bsl.586>
- Jacqueline B. Helfgott, « Criminal behavior and the copycat effect: Literature review and theoretical framework for empirical investigation », dans *Aggression and Violent Behavior*, vol. 22, 2015, pp. 46-64. <https://doi.org/10.1016/j.avb.2015.02.002>
- Jane Butler Boukouvala, « Imitation of affects and mirror neurons: Exploring empathy in Spinoza's theory and contemporary neuroscience », dans *Philosophia*, n° 3, 2017, pp. 1007-1017. <https://doi.org/10.1007/s11406-017-9857-5>
- Jean A. Gili, « La fascination du mal : Néron, antihéros du péplum », dans *Positif*, n° 456, février 1999, pp. 90-93.
- John Fiske, « Television: Polysemy and popularity », dans *Critical Studies in Mass Communication*, n° 4, 1986, pp. 391-408. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2006.11.005>
- Katherine Biber, Peter Doyle et Kate Rossmanith, « Perving at crime scenes: Authenticity, ethics, aesthetics: A conversation », dans *Griffith Law Review*, n° 3, 2013, pp. 804-814. <https://doi.org/10.1080/10383441.2013.10877023>
- Katherine McGuire, « True crime: Contagion, print culture, and Herbert Croft's *Love and Madness; or, A story too true* », dans *Eighteenth-Century Fiction*, n° 1, 2011, pp. 55-75. <https://doi.org/10.3138/ecf.24.1.55>
- Kenneth Dowler et Valerie Zawilski, « Public perceptions of police misconduct and discrimination: Examining the impact of media consumption », dans *Journal of Criminal Justice*, n° 2, 2007, pp. 193-203. <https://doi.org/10.1016/j.jcrimjus.2007.01.006>
- Mark H. Davis, « Measuring individual differences in empathy: Evidence for a multidimensional approach », dans *Journal of Personality and Social Psychology*, n° 1, 1983, pp. 113-126. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.44.1.113>
- Matthew Grizzard et al., « Being bad in a video game can make us morally sensitive », dans *Cyberpsychology, Behavior and Social Networking*, n° 8, 2014, pp. 499-504. <https://doi.org/10.1089/cyber.2013.0658>

- Peter K. Jonason et al., « The antihero in popular culture: Life history theory and the dark triad personality traits », dans *Review of General Psychology*, n° 2, 2012, pp. 192-199. <https://doi.org/10.1037/a0027914>
- Philippe Chassaigne, « Popular representations of crime: The crime broadside – a subculture of violence in Victorian Britain? », dans *Crime, Histoire & Sociétés*, n° 2, 1999, pp. 23-55. <https://doi.org/10.4000/chs.1039>
- Ray Surette, « Self-reported copycat crime among a population of serious and violent juvenile offenders », dans *Crime and Delinquency*, n° 1, 2002, pp. 46-69. <https://doi.org/10.1177/0011128702048001002>
- Ray Surette, « Estimating the prevalence of copycat crime: A research note », dans *Criminal Justice Policy Review*, n° 6, 2014, pp. 703-718. <https://doi.org/10.1177/0887403413499579>
- Ray Surette, « Measuring copycat crime », dans *Crime, Media, Culture*, n° 1, 2016, pp. 37-64. <https://doi.org/10.1177/1741659015601172>
- Rodney Carveth et Alison Alexander, « Soap opera viewing motivations and the cultivation process », dans *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, n° 3, 1985, pp. 259-273. <https://doi.org/10.1080/08838158509386584>
- Samson Anderson, C. Daryl Cameron et Roger E. Beaty, « Creative empathy », dans *Creativity Research Journal*, n° 1, 2025, pp. 71-93. <https://doi.org/10.1080/10400419.2023.2229649>
- Susan T. Fiske, Amy J. C. Cuddy et Peter Glick, « Universal dimensions of social cognition: Warmth and competence », dans *Trends in Cognitive Sciences*, n° 2, 2007, pp. 77-83. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2006.11.005>
- Tamar Liebes, « À propos de la participation du téléspectateur », dans *Réseaux*, n° 64, 1994, pp. 93-105. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2472>

Travaux universitaires (mémoires, thèses, honors theses)

- Abigail J. Hall, *Our obsession with serial killers: A Jeffrey Dahmer media analysis* (honors thesis), Vermillion, University of South Dakota, 2025. <https://red.library.usd.edu/honors-thesis/347>
- Ibtiassame Beda, *Sympathy for the devil : construction médiagénique et médiatisation du tueur en série au XXIe siècle, quand la narration et la représentation permettent la mythification. De l'étude des productions sérielles et des productions médiatiques dans le processus de mythification du tueur en série* (mémoire de master), Villeurbanne, CCSD, 2023. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04385348>
- Kaitlyn M. Strutz, *Extremely insensitive, shockingly misleading and dangerous: Exploring the implications of romanticizing serial killers in film* (honors thesis), San Marcos, Texas State University, 2022.

Recensions (comptes rendus d'ouvrages)

- Jules Odendahl-James et John Murley, « Review of *The rise of true crime: 20th-century murder and American popular culture*, par John Murley », dans *Crime, Media, Culture*, n° 2, 2010, pp. 243-247. <https://doi.org/10.1177/17416590100060020601>
- Karine Khalifé, « Review of *Silence, bruit et musique au cinéma*, par Yann Guglielmetti », dans *The French Review*, n° 2, 2020, p. 231. <https://doi.org/10.1353/tfr.2020.0289>
- Neil Websdale, « Using murder: The social construction of serial homicide », dans *Women and Criminal Justice*, n° 3, 1997, pp. 114-116.

- Philip Jenkins, « Review of *Using murder: The social construction of serial homicide*, par Neil Websdale », dans *Women & Criminal Justice*, n° 3, 1997, pp. 114-116.
- Ray Surette et Heather Anderson, « Review of *Media, crime, and criminal justice: Images, realities and policies* », dans *Media International Australia Incorporating Culture & Policy*, n° 123, 2007, p. 183.
- Sarah M. S. Krammer, « Review of *From Trauma to Entertainment : An Examination of Netflix's Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer story* », dans *Business Ethics Quarterly*, n° 2, 2024, pp. 369-373. <https://doi.org/10.1017/beq.2023.31>

Sites web de référence (dictionnaires, encyclopédies, statistiques)

- Al B. Sure, « Nite And Day », dans *Singersroom*, 15 janvier 2006, consulté le 11 mai 2026 sur <https://singersroom.com/content/2006-01-15/al-b-sure-nite-and-day/>
- Cross River Therapy, « Netflix statistics 2023 : Usage, revenue & subscribers », *Cross River Therapy*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.crossrivertherapy.com/research/netflix-statistics>
- ElectroIQ, « Netflix statistics – usage, subscribers and revenue », *ElectroIQ*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://electroi.com/stats/netflix-statistics/>
- Fondation Ramsay Santé, « Qu'est-ce que le “binge watching” ? Quelles en sont les conséquences ? », *Fondation Ramsay Santé*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://fondation-ramsaysante.com/questions/addiction-aux-ecrans/quest-ce-que-le-binge-watching-queelles-en-sont-les-consequences>
- *Grand dictionnaire terminologique* (sous la dir. de l'Office québécois de la langue française), « Leitmotiv », Québec, OQLF, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17011481/leitmotiv>
- *Larousse* (sous la dir. de la rédaction), « Romantiser », Paris, Larousse, s.d., consulté le 12 mai 2026 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/romantiser>
- *L'Internaute*, « Hybristophilie : définition », dans *Dictionnaire de L'Internaute*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/hybristophilie/>
- MusicLic, « La vie en rose – Edith Piaf », *MusicLic*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.musiclic.com/analyses-chansons-edith-piaf>
- Statista, « Netflix – statistics & facts », *Statista*, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.statista.com/topics/842/netflix/#topicOverview>
- *TLFi* (sous la dir. du Centre national de ressources textuelles et lexicales), « Leitmotiv », Nancy, CNRS / ATILF, s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/leitmotiv>
- *Wikipédia* (Collectif), « Antihéros », s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Antihéros>
- *Wikipédia* (Collectif), « Jézabel », s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Jézabel>
- *Wikipédia* (Collectif), « John Wayne Gacy », s.d., consulté le 15 mai 2026 sur https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Wayne_Gacy
- *Wikipédia* (Collectif), « Slasher », s.d., consulté le 11 mai 2026 sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Slasher>

Sources audiovisuelles faisant l'objet de l'étude

- Ryan Murphy et Ian Brennan (dir.), *Monstre : The Jeffrey Dahmer Story*, Los Angeles, Netflix, 2022.
- Ryan Murphy et Ian Brennan (dir.), *Monstre : The Ed Gein Story*, Los Angeles, Netflix, 2025.

ANNEXES

Annexe 1 — Grille d'analyse pour *Monster* (Dahmer / Ed Gein)

Objectif : Identifier les procédés narratifs, esthétiques et discursifs qui participent à construire le personnage du tueur, traitent la violence, peuvent susciter la fascination, et pourraient influencer un spectateur (fascination, identification, risque copycat).

Utilisation : Observer chaque série (épisode par épisode) et noter les occurrences, les exemples, les dialogues, et les choix de mise en scène.

I. CONSTRUCTION DU PERSONNAGE

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Humanisation	Le tueur est-il montré avec des moments de vulnérabilité, d'émotion, de doute ? Y a-t-il des flashbacks sur son enfance, ses traumatismes, des scènes où il semble souffrir ? Est-il humanisé dès le début (flashbacks, enfance) ?	Warwick	
Introduction	Introduction : en situation de crime ou en contexte intime ?	Warwick	
Complexité	Le personnage est-il présenté comme complexe ou tourmenté ? Est-ce que le récit montre des conflits intérieurs montrés (regrets, solitude, tentative de bien faire) et/ou des moments de vulnérabilité (pleurs, isolement) ?	Shafer et Raney	
Triade noire	Le tueur est-il dépeint comme narcissique (fierté, besoin d'admiration, mise en scène de son image, vanité, besoin d'admiration), comme psychopathe (absence d'empathie, froideur, manipulation), ou comme machiavélique (manipulateur, stratégique, mensonge, contrôle des autres) ?	Jonason et al.	

Justification morale	Le récit fournit-il des justifications (explicites ou implicites) pour ses actes ? (ex. : ‘il était malade’, ‘il n’a pas eu de chance’, ‘les institutions l’ont laissé tomber’). Ces justifications sont-elles présentées comme des explications ou comme des excuses ? Le récit fournit-il des justifications telles qu’une enfance difficile, des abus ou traumatismes, des rejets sociaux, des échecs affectifs ? Le récit présente-t-il le personnage comme une « victime de son passé » ? Le récit insiste-t-il sur la responsabilité personnelle du tueur ou sur les facteurs sociaux ?	Shafer et Raney	
Génie / compétence	Le tueur est-il présenté comme un génie ou compétent ? Y a-t-il une mise en avant de son intelligence, sa ruse, sa maîtrise technique, ou des comparaisons avec des figures de génie (artistiques, scientifiques) ?	Jonason et al. ; Eden et al. ; Helfgott	
Rédemption / fin	Le personnage connaît-il une forme de redemption ? Connaît-il une fin tragique (empathie) ou une fin neutre ? Si redemption : s’agit-il d’une prise de conscience, d’un sacrifice, d’une mort présentée comme une délivrance ? Des tentatives de rachat, mêmes avortées, sont-elles présentes ? Si la fin est tragique : la souffrance, l’isolement, la vulnérabilité du personnage sont-ils montrés ? La fin est-elle présentée comme une juste punition (tonalité punitive) ou comme un événement triste (tonalité tragique) ?	Shafer et Raney	

II. MISE EN SCÈNE DE LA VIOLENCE ET DES VICTIMES

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Violence explicite / implicite	La violence est-elle montrée à l'écran (explicite) ou suggérée (hors champ) ? La série multiplie-t-elle les détails techniques (comment il a commis ses crimes, comment il a échappé à la police) ? Des détails des actes criminels sont-ils montrés de façon insistante ? La série propose-t-elle des scènes d'autopsie, de décomposition, de manipulation des corps ?	Scrivner ; Biber et al.	
Point de vue	D'où voit-on la violence : du point de vue du tueur (caméra subjective), des victimes, d'un observateur extérieur ?	Warwick ; Glaser	
Traitement des victimes	Les victimes sont-elles individualisées (nom, histoire, famille) ou restent-elles anonymes ? Leur souffrance est-elle montrée de manière détaillée ou est-elle éludée ? Les corps des victimes sont-ils fétichisés (exposition érotisée, plans suggestifs, lumière flatteuse) ?	Warwick ; Greer et Jewkes ; MacDonald	
Désengagement moral	Le récit utilise-t-il des procédés qui facilitent le désengagement moral (ex. : 'ses actes étaient horribles mais il était malade', 'il a tué parce qu'il était rejeté', 'les victimes étaient vulnérables et faciles') ? Le récit met-il en avant une mission telle que punir les méchants ou nettoyer la société ? Le récit tend-il à effacer les conséquences réelles des actions ?	Shafer et Raney	

Justification morale (dialogues)	Le récit fournit-il des dialogues justifiant les actes ('la fin justifie les moyens', 'la victime le méritait') ? Le dialogue met-il en avant une mission à accomplir dans le dialogue ? Le dialogue minimise-t-il ou efface-t-il les conséquences réelles des actions évoquées ?	Shafer et Raney ; Bandura	
Institutions	Comment les autorités (police, justice) sont-elles dépeintes ? La série critique-t-elle la police, la justice, la psychiatrie, la famille ? Sont-elles compétentes ou incompetentes ? Le tueur est-il « plus malin » qu'elles ?	Warwick ; Shafer et Raney	

III. ESTHÉTIQUE ET MISE EN SCÈNE

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Esthétisation	La mise en scène de la violence est-elle belle (compositions soignées, éclairage, ralenti) ? Y a-t-il une dimension artistique qui pourrait rendre la violence plus « tolérable » ou « attrayante » ? Comment le montage, la lumière et la musique influencent-ils la perception de la violence ?	Helfgott	
Photographie / lumière	Quelle est la photographie / la lumière associée au tueur (lumières chaudes, éclairage flatteur, plans rapprochés, mise en valeur du corps) ?	Helfgott	
Bande-son	La bande-son / musique participe-t-elle à la romantisation à travers des musiques mélancoliques ou grandiloquentes, des chansons liées aux émotions (solitude, souffrance, révolte, etc.) ou des silences anxiogènes ?	Helfgott	

Intertextualité	Le récit utilise-t-il une intertextualité avec d'autres récits de tueurs ? Y a-t-il des références à d'autres œuvres ? Le récit utilise-t-il des archives réelles ?	Manning	
-----------------	---	---------	--

IV. FASCINATION ET IDENTIFICATION

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Identification	Le spectateur est-il invité à « se mettre à la place » du tueur (point de vue interne, voix off, accès aux pensées) ou aux victimes ? Le récit utilise-t-il des plans subjectifs adoptant le regard du tueur ? Le récit comporte-t-il des scènes dans lesquelles le tueur explique ses motivations ?	Glaser	
Empathie	Quelles émotions le récit cherche-t-il à susciter envers le tueur : pitié, compassion, admiration, ambivalence ?	Boukouvala ; Scheler ; Glaser	
Participation	Quelle position la série invite-t-elle le spectateur à adopter : réelle ('je pourrais être comme lui'), ludique ('et si c'était moi ?'), idéologique (dénonciation du système), esthétique ('analyse de la mise en scène') ?	Liebes	

V. COPYCAT ET DANGÉROSITÉ

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Script criminel	La série détaille-t-elle les méthodes (comment piéger, tuer, se débarrasser des corps) de manière explicite et répétée ? Ces	Surette	

	méthodes sont-elles présentées comme des astuces ou des ruses efficaces ?		
Glamourisation	Le tueur est-il présenté comme cool, charismatique, puissant, malin ? Ses actes sont-ils associés à une forme de liberté ou de transgression valorisée ?	Helfgott ; Beda ; Strutz	
Modèle	Le tueur est-il présenté comme un maître dans son domaine ? D'autres personnages le prennent-ils en modèle ? Le tueur bénéficie-t-il d'un succès social ou de l'admiration de son entourage ? D'autres personnages idéalisent-ils sa liberté ou sa puissance ?	Glaser	
Raisons d'imiter	Le récit donne-t-il des raisons d'imiter ? Propose-t-il des justifications susceptibles d'être réappropriées par des spectateurs vulnérables ? Met-il en avant des motifs tels que l'injustice sociale, la revanche, le sentiment d'être mal-aimé, la solitude ou la quête d'amour ?	Surette ; Strutz	
Notoriété	La série montre-t-elle l'intérêt médiatique pour l'affaire ? Le tueur cherche-t-il la célébrité ? Le traitement médiatique est-il critique ou complice ?	Dowler et Zawilski ; Warwick ; Helfgott	
Mises en garde	La série inclut-elle des mises en garde explicites ? Contient-elle des avertissements ou des discours critiques ? Intègre-t-elle des entretiens avec des proches de victimes ?	Surette	

VI. CONTEXTE SOCIAL

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Racisme / homophobie	Le récit met-il en lumière le rôle du racisme et de l'homophobie dans l'impunité du tueur (ex : victimes noires ou gays, police indifférente) ?	Greer et Jewkes	

Annexe 2 — Exemple de grille d'analyse complétée : Épisode 8 de la série *Monster : The Ed Gein Story*

Cet épisode apparaît comme étant le plus représentatifs des mécanismes de romantisation et de glamourisation des tueurs en série par les productions audiovisuelles. Il met en scène la transformation d'Ed Gein en icône culturelle : sollicité comme expert par la police, admiré par d'autres tueurs, couvert par les médias et entouré de fan. Surtout, l'épisode atteint un degré réflexif rare en montrant, par l'hallucination finale, comment le tueur devient un mythe durable (« Tu as changé le monde »). Ce matériau illustre ainsi la complicité des productions *true crime* dans la romantisation et la glamourisation.

Cette grille d'analyse reprend les notes prises pendant le visionnage. Les formulations ont été légèrement corrigées sur le plan orthographique afin d'en améliorer la lisibilité, sans modification du contenu analytique.

I. CONSTRUCTION DU PERSONNAGE

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Humanisation	Le tueur est-il montré avec des moments de vulnérabilité, d'émotion, de doute ? Y a-t-il des flashbacks sur son enfance, ses traumatismes, des scènes où il semble souffrir ? Est-il humanisé dès le début (flashbacks, enfance) ?	Warwick	- Ed demande à Roz de sortir de l'asile. On voit une femme folle attaquer Ed, le dépeignant comme une personne normale dans un asile. Pendant qu'il parle, on voit un homme faire une crise et deux agents s'occuper de lui en arrière-plan. 36:20. - Il dit qu'il fait tout ce qu'on lui demande, il aide même les autorités. Il vit l'asile comme une punition, un enfermement avec un faux but : qu'il aille mieux, alors que c'est faux.

			- Flashback de lui qui joue avec sa mère, rires aux éclats. De lui couché sur sa mère pendant qu'elle le coiffe. Des moments de tendresse.
Introduction	Introduction : en situation de crime ou en contexte intime ?	Warwick	- L'épisode commence à Washington avec Ted qui piège une femme et l'agresse. Elle est réveillée par une autre fille qui hurle et supplie qu'on ne lui fasse pas de mal. Ted les « fuck and kill », selon ses mots. On ne voit rien. - Dans la scène suivante, on le voit retirer une bâche et on découvre deux corps. Elles sont décomposées, avec un bruitage de mouches (référence à l'odeur), et Ted a des rapports sexuels avec ces corps décédés.
Complexité	Le personnage est-il présenté comme complexe ou tourmenté ? Est-ce que le récit montre des conflits intérieurs montrés (regrets, solitude, tentative de bien faire) et/ou des moments de vulnérabilité (pleurs, isolement) ?	Shafer et Raney	
Triade noire	Le tueur est-il dépeint comme narcissique (fierté, besoin	Jonason et al.	-Besoin d'admiration : il dit à Louise que c'est lui qui a aidé

	d'admiration, mise en scène de son image, vanité, besoin d'admiration), comme psychopathe (absence d'empathie, froideur, manipulation), ou comme machiavélique (manipulateur, stratégique, mensonge, contrôle des autres) ?		la police à coincer Ted. « J'ai résolu l'affaire ». Il le dit à l'infirmier aussi. -Fierté : il accroche des pages de journaux qui parle de lui.
Justification morale / biographique	Le récit fournit-il des justifications (explicites ou implicites) pour ses actes ? (ex. : 'il était malade', 'il n'a pas eu de chance', 'les institutions l'ont laissé tomber'). Ces justifications sont-elles présentées comme des explications ou comme des excuses ? Le récit fournit-il des justifications telles qu'une enfance difficile, des abus ou traumatismes, des rejets sociaux, des échecs affectifs ? Le récit présente-t-il le personnage comme une « victime de son passé » ? Le récit insiste-t-il sur la responsabilité personnelle du tueur ou sur les facteurs sociaux ?	Shafer et Raney	-La dernière scène : on voit Eddie assis avec sa mère qui tricote à côté de lui. Lumière lumineuse, bruit d'oiseaux, de coq et de vaches. Sa mère lui dit « Only a mother could love you » en rigolant, et lui rigole aussi. (Ce qui rappelle encore une fois que c'est à cause de sa mère).
Génie / compétence	Le tueur est-il présenté comme un génie ou compétent ? Y a-t-il une mise en avant de	Jonason ; Eden et	-Génie et compétent : les policiers se retournent vers lui pour lui demander de

	son intelligence, sa ruse, sa maîtrise technique, ou des comparaisons avec des figures de génie (artistiques, scientifiques) ?	al. ; Helfgott	l'aide concernant un autre tueur en série. -Lorsqu'ils lui montrent les photos des cadavres, zoom sur les yeux de Ed, mais ce n'est pas le même regard que dans les épisodes précédents. Il ne les trouve plus excitants (il le dit). -Rien qu'en regardant les photos, il dit que la personne est un solitaire. Il explique ensuite que retirer les têtes est quelque chose de difficile et que le meilleur moyen de couper est une scie à métaux (avec beaucoup de détails). -Ted n'a pas dit qu'il roulait en VW, mais parce qu'il a dit « 50 chevaux », Ed a compris que c'était une VW Coccinelle. Il dit que les meurtres de Washington sont de Ted parce que c'est la même coupure au crâne. Grâce à ses indications, Ted est arrêté.
Rédemption / fin	Le personnage connaît-il une forme de rédemption ? Connaît-il une fin tragique (empathie) ou une fin neutre ?	Shafer et Raney	-Il dit qu'il a déterré des corps et que maintenant il accepte que c'est quelque chose de mal, que le corps doit rester

	Si rédemption : s'agit-il d'une prise de conscience, d'un sacrifice, d'une mort présentée comme une délivrance ? Des tentatives de rachat, mêmes avortées, sont-elles présentes ? Si la fin est tragique : la souffrance, l'isolement, la vulnérabilité du personnage sont-ils montrés ? La fin est-elle présentée comme une juste punition (tonalité punitive) ou comme un événement triste (tonalité tragique) ?	(rest in peace). « I was just searching my mother ». -« J'ai rendu quelque chose au monde » (26:20) après avoir su qu'il avait aidé la police à coincer Ted. -L'avant-dernière scène est un plan rapproché du visage d'Ed, puis un plan qui s'éloigne et Ed qui danse avec sa tronçonneuse. -Adeline vient voir Ed. Elle ne lui a jamais écrit. Il lui demande pourquoi elle ne l'a jamais contacté, et pourquoi elle a dit qu'ils n'avaient jamais rien vécu ensemble. Il a beaucoup souffert de penser que cela n'existait pas. Elle lui dit qu'elle est aussi malade, dans sa tête comme lui. Elle fait également des crises, des dépressions profondes quand elle réalise son côté obscur. Elle lui donne une liste de personnes dont elle dit qu'elle doit se débarrasser. -À 15:04 : « On ne peut pas tuer des gens », dit Ed. Elle les considère comme des
--	---	--

			âmes sœurs, des personnes pareilles. Il dit qu'il l'aime. Il a donc des sentiments.
--	--	--	---

II. MISE EN SCÈNE DE LA VIOLENCE ET DES VICTIMES

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Violence explicite / implicite	La violence est-elle montrée à l'écran (explicite) ou suggérée (hors champ) ? La série multiplie-t-elle les détails techniques (comment il a commis ses crimes, comment il a échappé à la police) ? Des détails des actes criminels sont-ils montrés de façon insistante ? La série propose-t-elle des scènes d'autopsie, de décomposition, de manipulation des corps ?	Scrivner ; Biber et al.	-On voit Ted couper la tête avec une scie à métaux (comme Ed l'a dit dans la scène précédente). On ne voit pas la scie couper la peau, Ted cache le corps. On l'entend faire un effort.
Point de vue	D'où voit-on la violence : du point de vue du tueur (caméra subjective), des victimes, d'un observateur extérieur ?	Warwick ; Glaser	
Traitement des victimes	Les victimes sont-elles individualisées (nom, histoire, famille) ou restent-elles anonymes ? Leur souffrance est-elle montrée de manière détaillée ou est-elle éludée ? Les corps des victimes sont-ils fétichisés	Warwick ; Greer et Jewkes ; MacDonald	-Aucune mention de victimes, ni celles d'Ed, ni celles de Ted, ni celle du mec de la prison qui lime les talons. Personne.

	(exposition érotisée, plans suggestifs, lumière flatteuse) ?		
Désengagement moral	Le récit utilise-t-il des procédés qui facilitent le désengagement moral (ex. : ‘ses actes étaient horribles mais il était malade’, ‘il a tué parce qu’il était rejeté’, ‘les victimes étaient vulnérables et faciles’) ? Le récit met-il en avant une mission telle que punir les méchants ou nettoyer la société ? Le récit tend-il à effacer les conséquences réelles des actions ?	Shafer et Raney	
Justification morale (dialogues)	Le récit fournit-il des dialogues justifiant les actes (‘la fin justifie les moyens’, ‘la victime le méritait’) ? Le dialogue met-il en avant une mission à accomplir dans le dialogue ? Le dialogue minimise-t-il ou efface-t-il les conséquences réelles des actions évoquées ?	Shafer et Raney	
Institutions	Comment les autorités (police, justice) sont-elles dépeintes ? La série critique-t-elle la police, la justice, la psychiatrie, la famille ? Sont-	Warwick ; Shafer et Raney	-Deux agents spéciaux viennent pour parler à Jerry Brudos (c’est qui ?). Il s’agit d’un criminel, un tueur en série. La police

	elles compétentes ou incompetentes ? Le tueur est-il « plus malin » qu'elles ?	lui parle de Ted qui torture, viole et tue ses victimes et revient violer leurs cadavres. Il garde des trophées (leur tête). -Jerry gardait les chaussures comme trophées, lui aussi a découpé des corps « comme le type du Wisconsin » (57:14, cf. modèle). Sa mère l'a vu avec des talons et lui a mis une raclette. Il volait des culottes de filles du quartier pour les sentir. Mais il préférait les chaussures. Le policier lui apporte une paire de talons, Jerry demande du temps pour se branler, il se retourne pour le faire. -La police contacte Ed Gein pour qu'il les aide sur l'affaire de Ted. -Un homme vient voir Ed, Will Stanton (c'est qui ?). Il dit qu'il a fait ses recherches dans les journaux à propos du meurtrier. Et il dit à Will
--	---	---

			que son nom est Ted, qu'il conduit une VW Coccinelle, voiture volée. Ed dit que Ted a envoyé une lettre à Richard Speck, qui lui en a envoyé une.
--	--	--	---

III. ESTHÉTIQUE ET MISE EN SCÈNE

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Esthétisation	La mise en scène de la violence est-elle belle (compositions soignées, éclairage, ralenti) ? Y a-t-il une dimension artistique qui pourrait rendre la violence plus « tolérable » ou « attrayante » ? Comment le montage, la lumière et la musique influencent-ils la perception de la violence ?	Helfgott	
Photographie / lumière	Quelle est la photographie / la lumière associée au tueur (lumières chaudes, éclairage flatteur, plans rapprochés, mise en valeur du corps) ?	Helfgott	
Bande-son	La bande-son / musique participe-t-elle à la romantisation à travers des musiques mélancoliques ou grandiloquentes, des chansons liées aux émotions (solitude, souffrance, révolte, etc.) ou des silences anxiogènes ?	Helfgott	-Ed regarde MTV et la musique « Owner of a Lonely Heart » de Yes s'intensifie. Ed ferme les yeux. -Il se réveille avec une fête des infirmières et des autres patients sur

			cette musique, ainsi que les tueurs en série fans de lui. Les gens le félicitent. -En haut de l'escalier, il voit sa mère habillée en blanc. Il la rejoint et elle lui parle gentiment (première fois de tout le film).
Intertextualité	Le récit utilise-t-il une intertextualité avec d'autres récits de tueurs ? Y a-t-il des références à d'autres œuvres ? Le récit utilise-t-il des archives réelles ?	Manning	Ted est en réalité Théodore Bundy

IV. FASCINATION ET IDENTIFICATION

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Identification	Le spectateur est-il invité à « se mettre à la place » du tueur (point de vue interne, voix off, accès aux pensées) ou aux victimes ? Le récit utilise-t-il des plans subjectifs adoptant le regard du tueur ? Le récit comporte-t-il des scènes dans lesquelles le tueur explique ses motivations ?	Glaser	
Empathie	Quelles émotions le récit cherche-t-il à susciter envers le tueur : pitié, compassion, admiration, ambivalence ?	Boukouvala ; Scheler ; Glaser	-De la compassion : Ed semble vraiment avoir changé et être guéri de sa maladie.

			-22:00 : Roz lui annonce qu'il a un cancer du poumon, incurable. Donc on sait qu'il va mourir. -Du doute : Roz dit que beaucoup ont pris l'histoire d'Ed et s'en sont servi à leur avantage, en ajoutant des choses pas réelles. Elle lui propose de raconter son histoire lui-même. -On le voit regarder une partie de ping-pong, il crache dans un mouchoir, on voit du sang. Cela représente sa maladie et sa mort prochaine.
Participation	Quelle position la série invite-t-elle le spectateur à adopter : réelle ('je pourrais être comme lui'), ludique ('et si c'était moi ?'), idéologique (dénonciation du système), esthétique ('analyse de la mise en scène') ?	Liebes	

V. COPYCAT ET DANGÉROSITÉ

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Script criminel	La série détaille-t-elle les méthodes (comment piéger, tuer, se débarrasser des corps) de manière explicite et répétée ? Ces méthodes sont-elles présentées comme des astuces ou des ruses efficaces ?	Surette	
Glamourisation	Le tueur est-il présenté comme cool, charismatique, puissant, malin ? Ses actes sont-ils associés à une forme de liberté ou de transgression valorisée ?	Helfgott ; beda ; Strutz	
Modèle	Le tueur est-il présenté comme un maître dans son domaine ? D'autres personnages le prennent-ils en modèle ? Le tueur bénéficie-t-il d'un succès social ou de l'admiration de son entourage ? D'autres personnages idéalisent-ils sa liberté ou sa puissance ?	Glaser	-53:43 = discussion entre des policiers : l'un dit qu'un tueur a mentionné Ed Gein et l'autre répond « they all do. » Ils admirent sa notoriété. Ils se sentent validés par lui, légitimés même. -Ed Gein a un vrai fan club : il reçoit des cigarettes, des culottes, des mèches de cheveux. -La première question de l'inspecteur est : « ça fait quoi d'être connu ? ». Ed dit qu'il aime bien savoir que des

			gens pensent à lui et n'hésite pas à le dire. Mais les lettres ne valent pas pour lui, elles ne viennent pas de qui il voudrait (on ne sait pas qui). -Illinois : un homme se met de la crème, se travestit. On est dans une prison. Birdman (c'est qui ?). Il a une vraie poitrine. « J'ai appris ça grâce à Ed Gein ». Birdman dit qu'il a appris à berner le système comme Ed. 41:07. Son idole, il a tout : BD, magazines, articles. Tout. Son avocat dit qu'il est suicidaire pour le faire libérer « comme Ed Gein qui a fait semblant d'être fou. Maintenant il est dans un spa. Je voudrais être lui. » 39:41 -Ed reçoit du courrier, beaucoup de lettres. Parmi les lettres, il lit celle de Birdman. Il lui dit que de la même manière que lui idolâtrait Ed, un autre homme idolâtre Birdman et lui envoie aussi des lettres. Birdman est Richard Speck (c'est qui ?). -Ted va dans une soirée d'étudiants tandis que Birdman dit que Ted avait prévu de tuer tous ces étudiants. -24:18 = Ed s'endort puis une lumière l'attire. Il se retrouve entouré de plusieurs personnes : trois hommes courent vers lui, Charles
--	--	--	--

			Manson (c'est qui ?), tueur fan d'Ed. On le félicite d'avoir chopé Ted Bundy. Ed Kemper (qui ?) est aussi un gros fan : « just like you Ed Gein, je pratique la décapitation, le démembrement et la nécrophilie ». « Tu es un modèle pour moi ». Jerry Brudos aussi. Et enfin Birdman, Richard Speck. Il s'agit évidemment d'une hallucination. -Durant son hallucination avant de mourir, sa mère lui dit : « tu es devenu quelqu'un. Ils ont fait des films sur toi, et tous ces tueurs qui te trouvaient sensass. Finalement tu as accompli quelque chose. Tu as changé le monde. » (idéalisation ?) -On voit Ed fermer les yeux dans son lit pour son dernier souffle. -Des jeunes retirent sa pierre tombale lors d'une soirée Halloween. On voit Tony saluer un garçon, ainsi que tous les acteurs ayant joué le rôle d'Ed.
Raisons d'imiter	Le récit donne-t-il des raisons d'imiter ? Propose-t-il des justifications susceptibles d'être réappropriées par des spectateurs vulnérables ? Met-il en avant des motifs tels que l'injustice sociale,	Surette ; Strutz	-Tout le monde est fan de lui, tout le monde l'aime dans son hallucination finale.

	la revanche, le sentiment d'être mal-aimé, la solitude ou la quête d'amour ?		
Notoriété	La série montre-t-elle l'intérêt médiatique pour l'affaire ? Le tueur cherche-t-il la célébrité ? Le traitement médiatique est-il critique ou complice ?	Dowler et Zawilski ; Warwick ; Helfgott	-Journal : Nobody will ever Forget about Ed Gein 23 :20.
Mises en garde	La série inclut-elle des mises en garde explicites ? Contient-elle des avertissements ou des discours critiques ? Intègre-t-elle des entretiens avec des proches de victimes ?	Surette	

VI. CONTEXTE SOCIAL

Indicateur	Questions	Concepts associés	Exemples
Racisme / homophobie	Le récit met-il en lumière le rôle du racisme et de l'homophobie dans l'impunité du tueur (ex : victimes noires ou gays, police indifférente) ?	Greer et Jewkes ; Dowler et Zawilski	

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	7
PREMIÈRE PARTIE – DÉFINITIONS, MÉCANISMES ET ENJEUX	10
DEUXIÈME PARTIE – MÉTHODOLOGIE	19
TROISIÈME PARTIE – CADRE THÉORIQUE ET ÉLABORATION DE LA GRILLE D'ANALYSE	21
Introduction	21
Chapitre 1 : Construction du personnage	22
1.1. Humanisation	22
1.1.1. Le concept d'invention discursive du tueur en série	22
1.2. Complexité	23
1.2.1. Le concept d'anti-héros	23
1.3. Triade noire	24
1.3.1. Le concept de Triade noire	24
1.3.1.1. Narcissisme	24
1.3.1.2. Psychopathie	25
1.3.1.3. Machiavélisme.....	25
1.4. Justification morale	26
1.4.1. Le concept de désengagement moral.....	26
1.5. Génie, compétence	27
1.5.1. La compétence comme trait valorisé de la Triade noire	27
1.5.2. La perception des méchants comme compétents	28
1.6. Fin.....	28
1.6.1. Le concept de rédemption chez l'anti-héro	28
1.6.2. La fin tragique comme vecteur d'empathie.....	29
1.6.3. La fin neutre ou punitive	30
Chapitre 2 : Mise en scène de la violence et des victimes	31
2.1. Violence explicite / implicite	31
2.1.1. La curiosité morbide et l'attrait pour la violence explicite	31
2.1.2. L'éthique du regard et le perving	32
2.2. Point de vue	33
2.2.1. La confusion entre sujet et espace et l'identification différentielle.....	33
2.3. Traitement des victimes.....	35
2.3.1. La distinction entre autres absolus et autres stigmatisés	36
2.3.2. L'invisibilisation des victimes.....	36
2.4. Désengagement moral (indices narratifs).....	37
2.4.1. Le concept de désengagement moral dans les récits d'anti-héros.....	37
2.4.2. L'effacement des conséquences	38
2.5. Justification morale (dialogues)	38
2.5.1. Les dialogues comme vecteurs de désengagement moral	38
2.5.2. La mission comme justification dialoguée	39
2.5.3. L'effacement des conséquences réelles dans les dialogues.....	40

2.6. Institutions	40
2.6.1. La critique des institutions dans les récits de tueurs en série	40
2.6.2. La compétence ou l'incompétence des autorités comme ressort narratif.....	42
Chapitre 3 : Esthétique et mise en scène	42
3.1. Esthétisation de la violence	42
3.1.1. L'esthétisation du crime comme vecteur de brouillage réalité/fiction	42
3.2. Photographie / lumière associée au tueur	43
3.2.1. La glorification du tueur par l'image	43
3.3. Mise en scène de la violence (vue d'ensemble)	44
3.3.1. La caméra complice et le regard voyeuriste	44
3.4. Bande son	44
3.4.1. La musique comme vecteur de romantisation	44
3.5. Intertextualité.....	45
3.5.1. Les boucles médiatiques.....	45
Chapitre 4 : Fascination et identification.....	46
4.1. Identification	46
4.1.1. L'identification différentielle	46
4.2. Empathie.....	47
4.2.1. La sympathie pour l'anti-héros.....	47
4.3. Participation.....	49
4.3.1. Jeu narratif.....	49
Chapitre 5 : Copycat et dangerosité	50
5.1. Script criminel	50
5.1.1. Les scripts criminels comme apprentissage	50
5.2. Glamourisation	51
5.2.1. La glorification des tueurs	51
5.3. Modèle.....	52
5.3.1. L'identification à des modèles criminels.....	52
5.4. Raisons d'imiter	53
5.4.1. Les justifications comme déclencheur	53
5.5. Notoriété.....	54
5.5.1. La construction de la notoriété des criminels	54
5.6. Mises en garde.....	55
5.6.1. Les mises en garde comme contre-mesure	55
Chapitre 6 : Contexte social	56
6.1. Racisme et homophobie	56
6.1.1. La relation des autorités et des minorités	56
Chapitre 7 : Conclusion (du cadre théorique).....	56
QUATRIÈME PARTIE — PRÉSENTATION DES RÉSULTATS : ONZE THÈMES TRANSVERSAUX.....	58
Introduction	58
Thème 1 : L'ouverture de la série.....	59

1.1. L'homme ordinaire.....	59
Thème 2 : Humanisation et construction de l'empathie	60
2.1. Les flashbacks : une enfance comme justification implicite	60
2.2. Vulnérabilité et solitude : le tueur en série comme victime de son passé	61
2.3. Une humanisation par l'amour	62
2.4. Les regrets et les tentatives de réanimation	64
2.5. La confession.....	64
Thème 3 : Désengagement moral et justification : un tueur excusable.....	65
3.1. Des justifications biographiques	65
3.2. Les justifications médicales : le cerveau, l'alcool, la schizophrénie et la compulsion	66
3.3. L'échec des institutions : police, justice, famille, psychiatrie.....	67
3.4. Les dialogues justificatifs	68
3.5. La culture comme bouc émissaire	68
Thème 4 : Esthétisation de la violence ; quand le crime devient spectacle	69
4.1. Une photographie qui enveloppe le mal.....	69
4.2. Une bande son qui romantise l'horreur	70
4.3. La violence suggérée : l'horreur hors champ	72
4.4. Présentation externe et physique du tueur	73
4.5. L'intertextualité : ancrer l'horreur dans la culture	75
Thème 5 : Fascination et identification : l'attrait pour le tueur	75
5.1. L'identification différentielle : se mettre à la place du tueur	75
5.2. L'empathie créative : imaginer l'esprit du tueur	76
5.3. Les émotions sollicitées : pitié, compassion, malaise, admiration.....	77
5.3.1. Pitié et compassion	77
5.3.2. Peur	79
5.3.3. Admiration.....	79
5.4. La curiosité morbide : le spectateur en explorateur des ténèbres.....	79
5.5. La participation négative et ludique	80
Thème 6 : Sexualité et romantisation : l'érotisation du tueur	81
6.1. L'hypersexualisation : un corps érigé en objet de désir	81
6.2. Un motif récurrent de la sexualité fétichiste	82
6.3. La romantisation par l'amour	83
Thème 7 : Traitement des victimes : de l'invisibilisation à la réparation tardive.....	83
7.1. Individualisation partielle : des noms, mais peu d'histoires	84
7.2. L'anonymat persistant et l'invisibilisation	84
7.3. Mise en avant de certaines victimes	85
7.3.1. Tony Hughes (Dahmer).....	85
7.3.2. Konerak (Dahmer)	85
7.3.3. Bernice (Gein)	86
7.4. La souffrance montrée ou éludée	86
7.5. Les familles des victimes : une apparition tardive	87
Thème 8 : Échec institutionnel, la responsabilité partagée	87
8.1. La police : incompétence, racisme et passivité criminelle	88

8.2. Justice : partialité, non-équitable et absence	89
8.3. La famille : défaillance, silence et autorité.....	90
8.4. La psychiatrie : absence, critique	91
Thème 9 : Religion, une approche différente mais omniprésence de la foi.....	92
9.1. Dahmer : de l'athéisme vers la conversion, puis à la mort en martyr	92
9.1.1. Athéisme.....	92
9.1.2. La conversion	92
9.1.3. La mort en martyr.....	93
9.2. Gein : la Bible comme justification et condamnation	93
9.2.1. La religion via la mère.....	93
9.2.2. La religion via Adeline.....	94
Thème 10 : Notoriété et célébrité criminelle : le tueur comme star.....	94
10.1. Les médias : une couverture omniprésente et complice.....	94
10.2. Les fans : admiration, argent et autographes	95
10.3. La bande dessinée et la culture populaire.....	96
Thème 11 : Copycat et dangerosité : la transmission des scripts criminels.....	96
11.1. Le script criminel : des méthodes détaillées et répétées.....	97
11.2. La glamourisation : tueur comme modèle attractif	98
11.3. Les raisons d'imiter : une revanche contre la société ?	98
11.4. La notoriété : le crime comme voie vers la célébrité	99
11.5. Les mises en garde : une absence remarquée	99
Chapitre 12 : Conclusion (de la quatrième partie).....	100
CINQUIÈME PARTIE : DISCUSSION	101
1. Articulation entre humanisation et atténuation de la responsabilité.....	101
2. Le détournement de l'empathie au détriment des victimes	102
3. Les risques éthiques et sociaux liés à la glorification du crime	103
4. Les limites et ouvertures.....	104
CONCLUSION GÉNÉRALE	106
BIBLIOGRAPHIE	109
ANNEXES	115
Annexe 1 – Grille d'analyse pour <i>Monster</i>	115
Annexe 2 — Exemple de grille d'analyse complétée : épisode 8 de la série <i>Monster : The Ed Gein Story</i>	122
TABLE DES MATIÈRES.....	139