

AVANT-PROPOS

Henri Vidal est un assassin. En décembre 1901, après deux tentatives infructueuses, il tue à l'aide d'un couteau de cuisine une fille publique et une jeune employée de magasin. Onze mois plus tard, au terme d'une longue et minutieuse instruction, il est condamné à mort par la cour d'assises des Alpes-Maritimes. Gracié par le président Emile Loubet, qui commue la peine capitale en celle des travaux forcés à perpétuité, il est transféré en Guyane, où il meurt en juillet 1906, à l'âge de 39 ans.

Vidal aurait pu être l'un de ces « engloutis », de ces « effacés¹ » que l'histoire ne cesse de produire ; l'écho de ses crimes l'en écarta. Figure noire, il survécut à sa mort par l'ampleur des discours que ses actes suscitèrent. Non qu'il appartienne à ce panthéon des assassins qu'entretiennent les causes célèbres ou les annales du crime, mais en raison de l'étonnant amoncellement de récits et de commentaires, judiciaires, médicaux, médiatiques, personnels, qui suivit ses méfaits, et qui finit par construire une nouvelle intrigue, peu à peu

1. Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Flammarion, 1998, p. 8.

dissociée de l'événement initial. C'est à Henri Vidal que les deux auteurs de ce livre doivent ainsi de s'être rencontrés presque quatre-vingt-dix ans après sa mort. L'un de nous avait croisé sa silhouette à la une des quotidiens populaires, l'autre remarqué son autobiographie dans un dépôt d'archives. Nous ne nous connaissons pas, Vidal nous présenta.

L'assassin ne songea pas longtemps à nier les faits dont il était accusé, et dont la matérialité sinistre était attestée par les cadavres de ses victimes. « Aucun doute ne peut subsister sur la réalité des faits pour lesquels Vidal a été condamné », note avec raison le procureur général d'Aix-en-Provence¹. Il n'y a donc à revenir ni sur la « réalité » de ces crimes, ni sur la culpabilité de Vidal. La question de sa « responsabilité » n'offre pas davantage d'intérêt. On en disserta longuement à l'époque. Plusieurs expertises, médicales et psychiatriques, furent réalisées : des savants examinèrent le corps et le passé de Vidal ; ils scrutèrent son cerveau, évaluèrent ses compétences. Diverses interprétations furent avancées, parfois contradictoires, qu'on résuma au procès en évoquant une « responsabilité légèrement atténuée ». Nous ne désirons pas non plus rouvrir ce dossier-là. À quoi bon cela servirait-il ? Vidal est mort depuis longtemps, ses parents, ses proches, ceux de ses victimes et tous les autres acteurs du drame aussi. L'historien, de plus, n'a pas vocation à nos yeux à se faire policier, avocat, ou artisan d'une expertise judiciaire du passé. S'en tenir à une

1. Lettre au garde des Sceaux, 13 novembre 1902, AN BB24 2089, dossier 6961 So2.

approche strictement compréhensive n'équivaut pas pour autant, nous essaierons de le montrer, à verser dans une pratique d'antiquaire, sans finalité ni justification. Nous n'avons enfin, ni l'un ni l'autre, dans l'expérience de cette rencontre, été « subjugués » par le destin de Vidal, l'égorgeur « aux yeux de loup¹ ». Nous n'avons ressenti pour lui ni estime, ni affection particulières, qui pouvaient nous engager à lui rendre un quelconque « hommage² », pas plus d'ailleurs que de dégoût ou de répulsion, qui nous auraient fait garder vivante l'abomination de ses crimes. L'affaire est donc bien close, et loin de nous l'idée de réinscrire aujourd'hui le procès.

Notre intérêt pour Vidal est ailleurs. Dans l'émergence soudaine d'une existence neuve, qui naît simultanément au crime et à la représentation ; dans le destin dès lors essentiellement discursif de cette identité, produit de l'emballlement de la machine graphomane qu'actionnent les différents protagonistes de l'affaire. Car tous, au lendemain de la découverte des crimes, se mettent à écrire la vie de Vidal, tandis que lui-même, dans sa cellule, se fait le chroniqueur

1. L'expression est celle d'un chroniqueur du *Matin*, 4 novembre 1902.
2. En ce sens, notre approche initiale diffère de celle adoptée par Michel Foucault et les autres auteurs de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard/Julliard, 1973. Voir sur ce point la discussion rouverte par Philippe Lejeune et Daniel Fabre, et la réponse de Jean-Pierre Peter, « Le cas Pierre Rivière : pour une relecture », *Le Débat*, n° 66, 1991, p. 92-132.

de son propre destin. Autour de cet assassin finalement très ordinaire se constitue presque d'emblée un extraordinaire dispositif discursif où s'entremêle une multitude de récits et de représentations. Ceux, bien sûr, lourdement et presque mécaniquement mis en scène par la presse à grand tirage, qui s'estime alors porte-parole et vecteur de la conscience sociale, et que prolongent dans ses marges les derniers canards, leurs feuilles volantes et leurs plaintes. Ceux des acteurs de la scène judiciaire, policiers, magistrats, avocats, personnels pénitentiaires, dont la voix se tisse aussi de toutes celles qu'ils enregistrent ou suscitent en amont : parents, voisins, témoins, victimes. Ceux des nombreux experts, médecins, aliénistes, criminalistes, graphologues, etc., qui produisent sur « le Tueur de femmes » une quantité considérable de savoirs. Ceux de Vidal enfin, qui, spontanément ou « sous contrainte », noircit plus de quatorze cahiers de notes, dessins, schémas, souvenirs, et d'où émergent les soixante pages de ses Mémoires.

Des crimes de Vidal émane ainsi un énorme manuscrit, dont certaines pages d'ailleurs ont pu nous échapper, un texte interminable, brutal, contradictoire, qui mêle tant de lieux, de destins et de paroles diverses. La solennité du bureau du juge ou de la salle d'audience y côtoie la colère de la rue, le langage clinique du médecin y compose avec celui, racoleur, des journaux, les propos autorisés et les discours officiels y butent sur l'écriture intime, la déposition d'un voisin, la lettre d'un parent. C'est dans la complexité de ce prisme discursif et dans la pluralité des voix qui le composent que réside pour nous tout l'intérêt

de l'affaire Vidal. Le vacarme, voire la cacophonie, comme point de départ¹.



Mais comment rendre compte de ce tumulte, comment restituer ce moment singulier où, une fois le crime commis, les paroles et les discours construisent une existence nouvelle? Nous n'y parvenons pas par les voies habituelles du récit historique. Ni le principe du dossier², ni celui de la citation, ni même celui de l'assemblage commenté des paroles de l'archive³ ne permettraient de saisir la dynamique de cette construction. Il fallait donc se risquer ailleurs, importer et adapter d'autres manières de faire. Le procédé du montage, que le jeune cinématographe élabore dans ces mêmes années⁴, nous sembla pouvoir répondre à ces exigences. Non pas tant le cinéma de fiction, toujours libre de son scénario, de ses prises de vues et de leur mise en scène⁵, mais le documentaire histo-

1. Bien des textes littéraires sont construits sur un tel régime. C'est le cas notamment de *Tandis que j'agonise* de William Faulkner.
2. Tel que l'a pratiqué par exemple la collection « Archives » (Gallimard/Julliard).
3. Arlette Farge, *Le Cours ordinaire des choses dans la cité du XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1996.
4. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema, 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, updated and expanded edition 1998, p. 102-178.
5. Ce qui ne signifie pas, bien sûr, que les images de fiction ne puissent être mises au service d'un projet de restitution

rique, limité tout comme nous par le stock des représentations conservées et héritées du passé. Reconstituant l'histoire du cinéma à partir des images mêmes du cinéma, Jean-Luc Godard semblait nous indiquer une voie¹. Nous résolûmes de l'emprunter sans états d'âme. Monter des discours donc, comme on monte des images; refuser l'ordre asséchant dont les textes sont l'objet pour les inscrire dans des séquences ou des plans qui leur donnent vie et mouvement; fragmenter les séries, en recomposer d'autres; accélérer les scènes, les surimprimer ou bien les isoler; accoler les paroles du juge à celle de la victime, l'énoncé du médecin et ceux du reporter, couper ici, coller là. Faire tourner la bobine enfin, pour projeter les images en une synthèse animée capable de restituer la multiplicité des voix et des points de vue qui constituent le réel. Comme si la forme cinématographique, appliquée au matériau et au corps même de l'histoire, venait relancer le projet romantique de « résurrection de la vie intégrale² », dans toute sa complexité et sa mobilité.

du social, comme le font par exemple René Allio (*Moi, Pierre Rivière...*, 1975), Michael Cimino (*Heaven's Gate*, 1978) ou Agnès Varda (*Sans toit ni loi*, 1987).

1. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard/Gaumont, 4 vol., 1998. Sur la capacité du cinéma à endosser la pratique historienne, voir Antoine de Baecque, « À la recherche d'une forme cinématographique de l'histoire », *Critique*, n° 632-633, 2000, p. 154-165, ainsi que *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 15-19.
2. Jules Michelet, *Préface à l'Histoire de France* (1869), dans *Œuvres complètes*, rééd. Paris, Flammarion, 1974, T. 4, p. 12.

Le genre biographique nous est rapidement apparu comme le plus évident pour mener à bien une telle entreprise. La rigidité de son cadre, la platitude et la linéarité apparentes de sa forme offraient à la fois un espace cohérent de montage, où donner à voir les différents épisodes de cette vie, et une garantie immédiate de lisibilité. La démarche, bien sûr, n'allait pas sans quelque paradoxe. Récusant toute approche « objective » ou univoque, nous demandions à la biographie de s'instituer, à son corps défendant, en instrument d'analyse dialogique, capable de restituer un peu de l'incohérence ou des contradictions d'une identité sociale nécessairement fragmentée et fragmentaire, d'associer certitudes et potentialités, documents officiels et rumeurs, souci de soi et représentations collectives. Endosser en quelque sorte les habits du biographe pour se faire le fossoyeur de... « l'illusion biographique »¹.

C'est donc d'un assemblage de textes, tous produits à compter du moment où est commis le premier crime, que se compose cette vie d'Henri Vidal. À l'exception de quelques dates, insérées par endroits en tête de section, nous n'avons pas ajouté le moindre mot aux propos des contemporains, qui constituent tout le matériau de ce livre, titres et intertitres inclus. En revanche a-t-il fallu opérer des choix pour tailler à même cette masse de récits. Nous avons respecté là quelques principes

1. Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, p. 69-72. Sur les divers usages de la biographie et son potentiel expérimental, voir Giovanni Lévi, « Les usages de la biographie », *Annales ESC*, 1989, n° 6, p. 1325-1336.

simples : restituer sans anachronisme les volumes et les équilibres discursifs du moment, éviter les redondances sauf lorsqu'elles rendaient compte du bégaiement ou des contradictions de l'histoire, privilégier cette dynamique qui construisait publiquement la figure du criminel. Aux découpes trop fines ou à la multiplication de citations minuscules, nous avons préféré les blocs discursifs, qui pouvaient constituer autant de paragraphes. Deux raisons guidaient ce choix. Mieux rendre compte d'abord des logiques narratives propres à chacune des sources utilisées, mais éviter aussi tout « exercice de style », qui pouvait nous conduire à réécrire un texte avec les mots d'un autre¹, versant ainsi dans la fiction. Il était à l'inverse essentiel d'indiquer précisément l'origine de chaque fragment. Habitué aux indécicatesses des journaux de son temps, Vidal avait interdit que l'on utilise ses carnets : « Je ne veux donc pas que personne, que je suis vivant ou mort, puisse faire exploitation de mes écrits [...] on en fera des feuillets, on en fera des livres vrais ou faux, mais l'auteur n'en sera jamais connu² ». Nous avons passé outre parce que notre souci était bien de restituer toutes les paroles d'auteur. Diverses voies étaient possibles. Tentés un moment par les ressources de la typographie (usage de polices, de caractères ou d'attributs différents, voire d'encre de couleur comme l'expérimente le poète Maurice Roche dans *Compact*), nous avons finalement récusé tout ce qui pouvait introduire une quelconque

1. À la façon de l'Oulipo.

2. Lettre d'Henri Vidal à M^e Tribes, 6 décembre 1902, BM Lyon, Ms 5263.

hiérarchie entre les documents convoqués. Aussi avons-nous limité les marques du montage aux seules notes de bas de page – didascalies silencieuses – ainsi qu’aux titres et intertitres, équivalents livresques des cartons du cinéma muet.

Mais le recours au récit biographique avait à nos yeux une autre vertu. Autant que de Vidal, la biographie à venir était celle des textes qui le faisaient assassin. Celle de son ombre, ou de son double textuel, depuis le premier entrefilet relatant brièvement une « Tentative de meurtre sur une fille galante¹ » jusqu’à cette note finale d’un fonctionnaire du bagne qui, neuf mois après la mort de Vidal, fait savoir à sa mère « que [son] fils Henri Vidal, n° 32870, est décédé à Saint-Laurent le 9 juillet 1906 des suites de cachexie palustre² ». L’assassin, nul doute, avait une existence graphique tout autant que physique, sa naissance comme sa mort s’inscrivaient dans du texte. Et c’était bien sûr de ces événements de papier dont il s’agissait aussi de dresser la biographie.



En proposant de « lire ensemble », comme une source dense, ces écritures parallèles, ces textes issus de registres discursifs différents, en les écrasant, sans respect immédiat pour leur construction initiale ou leur logique interne, dans un schéma biographique

1. *L’Éclaireur de Nice*, 25 novembre 1901.

2. Lettre du directeur, 2^e bureau, Saint-Laurent, à M^{me} Vidal mère, 23 mars 1907. CAOM, dossier 4060.

paradoxalement transformé en espace d'expérimentation historique, nous souhaitons surtout poursuivre deux desseins complémentaires.

Le premier concerne la construction des figures du criminel. Qu'est-ce que le crime au vrai pour l'historien? Que reste-t-il de lui une fois escamotés les cadavres, qui l'incarnent provisoirement dans l'ordre matériel, et retournés au silence les souffrances et les deuils qui le prolongent dans la dimension affective ou sensible? Rien le plus souvent. Parfois quelques récits, qui en maintiennent le souvenir dans la culture locale, dans la mémoire savante ou la jurisprudence; parfois davantage, et jusqu'à ces nébuleuses discursives que quelques assassins seulement parviennent à susciter. Dans la plupart des cas cependant, c'est autour de « l'homme criminel » que se noue l'essentiel. C'est dans la biographie alors reconstituée de cet auteur du crime que se résorbe toute la signification de son acte; c'est dans son parcours relu par tant de regards différents, éclairé de tant de motivations concurrentes, infléchi par tant de contraintes et de logiques diverses que résident au final le crime et ses enjeux. Comme si « le crime » ne pouvait s'appréhender autrement que dans cette construction à la fois sociale et culturelle, qui accouche progressivement de la figure du criminel, telle que les jurés, la conscience sociale, puis la mémoire nationale vont avoir à évaluer. Que dans cet écheveau de normes, d'écarts et de rationalités distinctes que composent les acteurs de l'histoire. Or c'est bien cette construction, et le portrait collectif qui en émane, que l'affaire Vidal donne à lire dans toutes ses nuances et sa complexité. La diversité et la pluralité

des discours convergeant sur Vidal, le sien inclus, font de lui un « lieu », un observatoire exemplaire où saisir et déconstruire, en ce début de siècle tant obsédé par la question du crime, les modes d'élaboration de la figure d'un criminel. Vidal l'assassin se construit sous nos yeux, exhibant peu à peu les matériaux, les figures et les tropes nécessaires à son édification. Composé à partir des seuls textes écrits ou publiés une fois ses crimes connus, cet essai de biographie sociale montre comment le crime, événement indicible, sorte de point aveugle ou dont la brutalité aveugle, ne devient intelligible qu'au travers des représentations qui le donnent à lire. Il montre comment Vidal, devenu assassin, échappe peu à peu à lui-même et aux siens pour devenir une création collective, le Tueur de femmes, l'Égorgeur du Sud-Est ou le nouveau Pranzini. Gros-sier raccourci, mais où s'exprime peut-être la nature même du crime, événement social et culturel.

De quoi se constitue le matériau de l'histoire? Qu'est-ce donc que ce « social » que l'historien s'emploie à restituer? Au prix de quels coups de force construit-il son récit? C'est à de telles questions, étroitement articulées aux précédentes, que s'adosse la seconde intention de ce livre. En choisissant de donner à lire cette profusion de discours et de représentations qui édifient, de façon concurrente et parfois conflictuelle, la figure du criminel, en préférant à la mise en scène des régularités celle de l'éclatement des regards ou de la multitude des points de vue, nous pensons demeurer au plus près du « monde social », rendre quelque chose de sa texture éparse, de son grain infime, de son opacité. Si, comme l'écrit Jacques

Revel, le social n'est pas un objet doté de propriétés, mais bien « un ensemble d'interrelations mouvantes à l'intérieur de configurations en constante adaptation¹ », alors convient-il de prendre tous ses acteurs au sérieux², quels qu'ils soient et quoi qu'ils disent. Que la dimension « cognitive » et la visée de connaissance propres à l'historien lui impose un contrat de scientificité est une chose, que celui-ci limite sa tâche à démêler le vrai du faux en est une autre, infiniment plus étriquée³. La plénitude et les contrastes de cet immense discours social qui s'édifie par et autour de Vidal peuvent au contraire permettre à l'historien, sans qu'il n'abdique rien de son exigence de vérité, de voir vaciller la notion même de réel au profit d'un miroitement de représentations enchevêtrées ou stratifiées, convergentes ou divergentes, mais dont le spectre seul dessine la complexité, donc la vérité, du monde social. À cet égard, cet essai s'apparente au travail d'un artiste comme David Hockney, dont les paysages panoramiques superposent en une image unique plusieurs

1. Jacques Revel, « L'histoire au ras du sol », préface à Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1989, p. XII.
2. Bernard Lepetit, « L'Histoire prend-elle les acteurs au sérieux ? », *EspacesTemps*, n° 59-61, 1995, p. 112-122.
3. Nous renvoyons sur ce point aux justifications de l'un d'entre nous : « Usages du faux. Faits divers et roman criminel au XIX^e siècle », *Annales HSS*, n° 6, 1999, p. 1345-1362. Pour une approche plus générale, voir Joyce Appleby, Lynn Hunt & Margaret Jacob (dir.), *Telling the Truth about History*, New York/London, Norton & Cie, 1994.

dizaines de photographies, prises avec des points de vue différents¹.

Rendre compte de ce chatolement en isolant au préalable les textes des divers systèmes de contraintes qui les façonnent pour les greffer arbitrairement dans le cours forcé d'un destin biographique peut à première vue relever de l'épreuve de force. Nous savons bien sûr l'importance des supports, des modalités de la production ou des formes de la réception dans la constitution des textes, et c'est tout l'objet de la dernière partie de ce travail que de tenter de rétablir ces textes dans ce qui les constitue comme tel, d'explicitier leur « co-texte² ». Nous savons aussi que les discours, le langage et plus généralement l'archive ne suffisent pas à restituer toute l'épaisseur de la vie. Le statut d'essai que nous revendiquons comporte sa part de risques, et nous avons l'un comme l'autre consenti dans ce livre à mettre à l'épreuve certaines de nos pratiques et de nos certitudes. Ce travail est le produit d'une rencontre, ou plutôt d'une série de rencontres, et n'a pas pour ambition de s'ériger en modèle. Il constitue une expérience³, pas un programme. Il est probable aussi que de nouveaux

1. David Hockney, *Grand Canyon. Rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, 1999.
2. « Tout ce qui s'écrit avec le texte mais sans être nécessairement textualisé, tout ce qui est lu avec le texte sans être pourtant concrétisé, sans être littéralement exprimé », Claude Duchet, « Sociocritique et génétique », *Genesis*, n° 6, 1994, p. 117.
3. À l'image de celle, analogue dans l'esprit, tentée naguère par Philippe Boutry et Jacques Nassif, *Martin l'Archange*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de l'Inconscient », 1985.

outils, tels que le média électronique, auraient pu apporter d'autres réponses à un projet de ce type. Il nous semble cependant que notre tentative, par-delà le mirage du retour à une « histoire totale », permet de rendre compte de ce que le crime engendre, des figures qu'il est capable de mettre en œuvre et des reconstructions auxquelles il aboutit. Que la biographie, ce lieu de la certitude épistémologique, du « c'est ainsi », se transforme en champ d'expérimentation où la figure de l'acteur – ici le criminel – émerge de la confrontation permanente et finalement insoluble des diverses représentations de lui-même ; que s'y conjuguent, dans leur plus grande diversité, les instances d'énonciation ; que l'historien, enfin, s'y fasse en même temps compilateur effréné et auteur effacé, ne va pas sans nous séduire.

Nouvelle transgression de Vidal en quelque sorte, par effet de texte interposé, que d'introduire ainsi du jeu dans les usages de la biographie et l'écriture de l'histoire.



ASSASSINAT DE GERTRUDE HISBRUNNER

LE CRIME D'ÈZE

Par ces temps de République, on nous parle de royauté du cuivre, de l'acier, du pétrole, etc., en parlant des milliardaires du nouveau monde. Nous pouvons donner à Henri Vidal, l'égorgeur de femmes, le titre de roi des assassins, car aucun de ces sinistres héros du crime n'a opéré avec autant d'astuce, d'audace et de cynisme que celui dont nous retraçons les crimes qui passionnent l'opinion de tous les pays.

Page précédente:
Extrait de *L'Égorgeur de femmes. Un nouveau Pranzini.*
Arrestation et aveux de l'assassin.
Paris, Baudot, sd. (1902). BNF: Ln 27 49199