

Forensique, représentations et régimes de vérité Forensics: Representations and Regimes of Truth

Vincent Lavoie

Number 93, Winter 2013

Forensique
Forensics

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68424ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, V. (2013). Forensique, représentations et régimes de vérité / Forensics: Representations and Regimes of Truth. *Ciel variable*, (93), 8–20.



Robert Nickelsberg, *The Body of Mengele*, 1985, source : Liaison, Getty Images *

Forensique, représentations et régimes de vérité

VINCENT LAVOIE

Le 6 juin 1985, la presse internationale est convoquée dans le petit cimetière d'Embu das Artes au Brésil pour témoigner d'une découverte extraordinaire. Une équipe de policiers et d'experts en médecine légale vient de procéder à l'exhumation des restes présumés du médecin nazi d'Auschwitz Josef Mengele, dont le crâne est exhibé fièrement devant micros et caméras. Une série de photographies prises à cette occasion par le reporter Robert Nickelsberg montre l'engouement de la presse pour cet événement qui, au-delà de sa dimension historique, confère à la forensique une puissance probatoire inédite. Comme l'explique Thomas Keenan et Eyal Weizman, « the Mengele investigation opened up what can now be seen as a third narrative in war crime investigations – not that of the *document* or the *witness* but rather the birth of forensic approach to understanding war crimes and crimes against humanity¹. » L'actuel prestige culturel de la forensique a partie liée avec la médiatisation de cette exhumation qui institue la figure de l'expert en le montrant faisant des gestes déictiques, s'attardant au détail de telle structure osseuse, discourant sur les

Forensics: Representations and Regimes of Truth

On 6 June 1985, the international press was invited to the small Embu das Artes cemetery in Brazil to witness an extraordinary discovery. A team of police officers and medico-legal experts had just exhumed the presumed remains of Josef Mengele, the Nazi doctor at Auschwitz. A series of photographs taken on this occasion by reporter Robert Nickelsberg show the press's infatuation with this event, which, beyond its historical dimension, conferred upon forensics an unprecedented probative power. As Thomas Keenan and Eyal Weizman explain, "The Mengele investigation opened up what can now be seen as a third narrative in war crime investigations – not that of the *document* or the *witness* but rather the birth of *forensic* approach to understanding war crimes and crimes against humanity."¹ The current cultural

signes distinctifs du spécimen. Quelques années plus tard, la spectacularisation de la forensique est consacrée avec le procès O.J. Simpson et sa retransmission télévisuelle. Que ce soit au moyen de débats entourant la contamination des preuves ADN ou de l'essayage théâtral d'un gant noir taché de sang, les interminables plaidoiries et les prestations senties des témoins ont relégué la preuve visuelle à sa portion congrue dans l'établissement de la vérité. Il est vrai que l'époque est marquée par une dévaluation des propriétés de persuasion historiquement reconnues aux images médiatiques. L'introduction à ce moment dans les rédactions des outils informatiques ébranle la crédibilité du journalisme visuel qui doit alors revoir sa déontologie à l'aulne de cette évolution technologique². L'admissibilité en preuve de la photographie numérique pose les mêmes problèmes. Les manipulations qu'elle est susceptible de subir minent sa valeur juridique croient plusieurs observateurs³. L'image n'est plus le siège de la croyance absolue; la vérité est désormais logée dans l'univers infravisible des fibres, fluides corporels, molécules et autres preuves indiciales mises au jour dans les laboratoires de la police technique et scientifique. Le sort de l'image en est-il pour autant jeté? Devant l'irréfutabilité réputée de la preuve scientifique, quel statut reconnaître à la représentation visuelle? La destitution de l'image en tant que pourvoyeuse de vérités est-elle irrévocable? Les pratiques artistiques réunies dans le présent numéro rouvrent le dossier de l'image en prenant fait et cause pour une refonte des visibilités de la preuve judiciaire. Telles des plaidoiries, ces propositions artistiques nous persuadent de la nécessité d'interroger cette spectacularisation de la criminalistique qui convoque un ensemble de considérations que l'on croyait à jamais discréditées par la critique postmoderne – la preuve, l'authenticité, l'attestation – autant de notions faisant subodorer le retour suspect des discours de la vérité.

Du genre au syndrome CSI. Les représentations culturelles contemporaines, qu'elles soient télévisuelles ou littéraires, s'intéressent particulièrement au volet scientifique de la criminalistique, notamment aux protocoles d'investigation et d'analyse que l'on décrit avec une rare minutie. Cette réalité est observable dans la littérature actuelle pensons notamment aux romans de Kathy Reichs (*Déjà Dead*, 1997), elle-même anthropologue judiciaire de profession, ou encore à ceux de Patricia Cornwell (*Body of Evidence*, 1991), de Ridley Pearson (*The Chain of Evidence*, 1995), de Thomas T. Noguchi et Arthur Lyons (*Physical Evidence*, 1991), autant d'œuvres à succès mettant en scène les exploits de cette nouvelle figure de la probité judiciaire qu'est l'expert en criminalistique. Comme le révèlent d'emblée les intitulés de ces romans, la recherche de preuves (*evidence*), surtout les plus discrètes (fibres, fluides, empreintes), sous-tend le développement narratif de ces fictions souvent inspirées de situations réelles. Plusieurs séries télévisées parmi les plus populaires (*Crime Scene Investigation*, 2000; *Forensic Files*, 2000) entretiennent pour leur part la croyance en l'infaillibilité des expertises médico-légales. La rationalité scientifique y apparaît comme l'antidote absolu du doute. L'un des traits caractéristiques de ces séries télévisées est de montrer des experts émaillant leurs brillantes démonstrations de justifications et d'explications à caractère pédagogique. Outre de cautionner les savoirs à portée objective, les démonstrations des experts apparaissent aux yeux de certains spectateurs comme une forme d'enseignement

prestige of forensics is due, in part, to the media coverage of this exhumation, which established the figure of the expert by showing him making deictic gestures, dwelling on the details of the skeleton, holding forth on the distinctive marks on the specimen. A few years later, the spectacularization of forensics was sanctified during the O. J. Simpson trial, which was broadcast on television. Whether through the debates surrounding the contamination of DNA evidence or the theatrical trying on of a blood-stained black glove, the interminable lawyers' speeches and the blunt performances of the witnesses relegated the visual evidence to a supporting role in the establishment of truth. In

The art practices brought together in this issue reopen the case on the image, looking at the facts and making an argument for a recasting of the visibilities of legal evidence.

fact, at the time the historically acknowledged power of persuasion of media images was undergoing a devaluation. The introduction of computerized tools into the editorial process was raising doubts about the credibility of visual journalism, and its code of ethics had to be reviewed in light of this technological evolution.² The admissibility of digital photographs as evidence posed a similar problem. Because they could be manipulated, their legal value was undermined in the view of a number of observers.³

The image is no longer the seat of absolute belief; the truth is now lodged in the infravisible universe of fibres, body fluids, molecules, and other indicial evidence uncovered in police technical and scientific laboratories. And yet, is the fate of the image sealed? Given the apparent irrefutability of scientific evidence, what status can be claimed for visual representation? Is the impeachment of the image as purveyor of truths irrevocable? The art practices brought together in this issue reopen the case on the image, looking at the facts and making an argument for a recasting of the visibilities of legal evidence. Like a legal argument, these works persuade us of the need to challenge this spectacularization of forensics, which summons up a group of considerations that we might have thought forever discredited by postmodern critique: evidence, authenticity, testimony – all notions that make us sniff out the suspect return of discourses of truth.

From Genre to CSI Syndrome. Contemporary cultural representations, whether televised or literary, are focused particularly on the scientific aspect of forensics, notably investigation and analysis protocols, which are described at a rare level of detail. This reality is observable in current literature – for instance, the novels by Kathy Reichs (*Déjà Dead*, 1997), herself a forensic anthropologist by profession, Patricia Cornwell (*Body of Evidence*, 1991), Ridley Pearson (*The Chain of Evidence*, 1995), and Thomas T. Noguchi and Arthur Lyons (*Physical Evidence*, 1991), all bestsellers featuring the exploits of the new figure of legal probity: the forensics expert. As the very titles of these novels reveal, the search for evidence, especially the most subtle (fibres, fluids, fingerprints), underlies the plots of these stories, many of which are inspired by real situations. A number of very popular television series (*Crime Scene Investigation*, première 2000; *Forensic Files*, première 2000) also convey a belief in the infallibility of medico-legal expertise. In these programs,

digne de confiance. Leur rhétorique tend invariablement à prouver l'irréfutabilité des conclusions. Plusieurs juristes s'interrogent aujourd'hui sur les possibles incidences de ces émissions sur le fonctionnement de la justice. Certains voient dans la survalorisation médiatique de la preuve scientifique une dévaluation juridique de la preuve dite circonstancielle⁴. La rhétorique, pierre angulaire de la plaidoirie, céderait ainsi le pas à l'implacable pouvoir d'attestation de la preuve scientifique. On constate en effet que lors d'un procès, les jurés sont plus enclins à condamner ou à acquitter un accusé si des preuves scientifiques de son innocence ou de sa culpabilité sont apportées. De plus en plus, les parties impliquées dans une cause demandent que les éléments de preuve présentés en cour soient validés par des experts. Des procureurs se plaignent que des jurys acquittent des accusés en l'absence de toute preuve scientifique. Tels sont les effets du syndrome « CSI », une forme d'affection sociale sur laquelle on a beaucoup écrit ces dernières années⁵.

Forensic, forensique. Notre appétence pour les systèmes probatoires pourvoyeurs de vérités incontestables a pour emblème le mot *forensic*. Traduit en français par « forensique »⁶, ce terme est désormais accolé aux disciplines engagées dans un processus d'enquête criminelle : *forensic anthropology* (anthropologie judiciaire ou médico-légale), *forensic linguistic* (linguistique légale), *forensic entomology* (entomologie judiciaire), *forensic botany* (botanique judiciaire), etc. L'adjonction de ce qualificatif est révélatrice du tournant criminalistique pris par ces sciences et disciplines au cours des dernières décennies. C'est ainsi que l'anthropologie judiciaire, pour prendre un exemple popularisé par la série télévisée *Bones* (2005), renvoie aux applications

scientific rationality is offered as the absolute antidote to doubt. They prominently feature experts who dispense brilliant demonstrations of pedagogy-tinged justifications and explanations. In addition to standing in for objective knowledge, the experts' demonstrations appear, to some, a form of teaching worthy of trust. Their rhetoric tends invariably to prove the irrefutability of the conclusions. A number of jurists are now challenging the possible impact of these television programs on the functioning of justice. Some see in the media over-coverage of scientific evidence a devaluation of "circumstantial" evidence in the courtroom.⁴ Rhetoric, the cornerstone of legal argument, seems to give way to the implacable testimonial power of scientific evidence. In effect, it has been observed that during trials, juries are more inclined to convict or acquit defendants if scientific evidence of their guilt or innocence is presented. More and more, the parties involved in trials demand that evidence presented in court be verified by experts. Lawyers complain that juries acquit defendants in the absence of any scientific evidence. These are the effects of "CSI syndrome," a form of social ailment about which much has been written in recent years.⁵

"Forensic." Our affinity for evidentiary systems that purvey incontestable truths has as an emblem the word *forensic*.⁶ Disciplines engaged in criminal inquiries are now tagged with this term: forensic anthropology, forensic linguistics, forensic entomology, forensic botany, and so on. The addition of this qualifier is revealing of the turn to forensics that these sciences and disciplines have taken in recent decades. For instance, forensic anthropology, to take an example popularized by the television series *Bones* (première 2005), refers to the legal applications of this discipline in the human sciences. Using the methods of

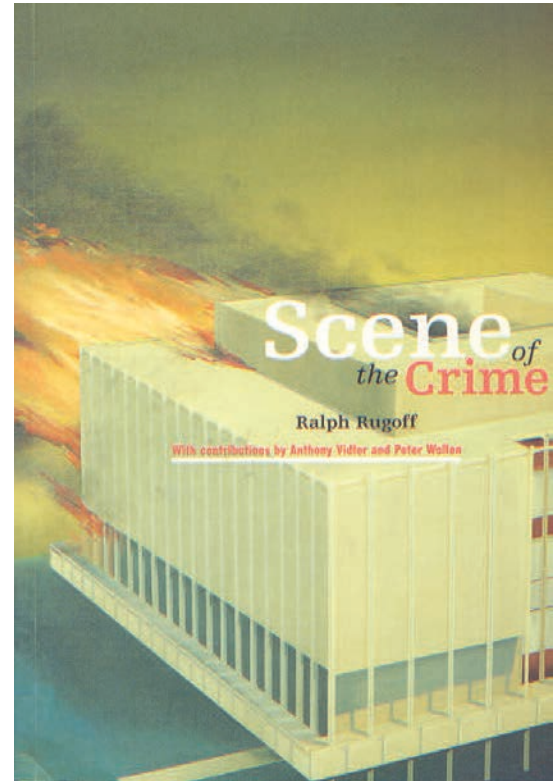


Série télévisée / TV series *Les Experts / CSI (Crime Scene Investigation)* – Las Vegas, épisode 10.06 : *Death & the Maiden*, 2009, photo : Sonja Flemming / CBS. © CBS BROADCASTING INC.

sont par ailleurs indissociables de l'organisation de discussions publiques (forum) prenant la forme de séminaires, de congrès, de publications ou d'expositions. La dimension publique de ces activités ravive le sens premier rattaché au terme forensique. Du latin *forensis*, qui signifie « place publique, forum », la forensique a partie liée avec l'idée de plaidoirie que l'on définit comme un acte d'énonciation de faits à l'attention d'une audience. Ayant pour but de persuader et de convaincre, la plaidoirie procède de la rhétorique au sens aristotélicien du terme. D'où l'importance, s'agissant du genre oratoire dit judiciaire, de la démonstration : « il faut, pour mettre en évidence le point controversé [dans un litige], en apporter la démonstration », dit Aristote dans le troisième livre de sa *Rhétorique*¹⁰.

On ne saurait par conséquent réduire la forensique à une simple technique d'établissement de preuves. Plus qu'un procédé, la forensique est un processus discursif dont les prétentions à la vérité sont sujettes à caution. Or la dimension rhétorique historiquement rattachée à la forensique semble avoir été oubliée par la criminalistique qui lui reconnaît désormais une fonction avant tout pragmatique. Les interprétations culturelles, architecturales et plus particulièrement artistiques de la forensique rappellent à la mémoire ce fondement en insistant notamment sur les potentialités imaginaires des systèmes probatoires.

Vers une esthétique forensique. Le discours critique sur les arts visuels n'est pas en reste puisque là encore la terminologie criminalistique impose ses perspectives interprétatives. Un exemple probant de cette nouvelle prééminence des imaginaires de la forensique dans la critique et la théorie de l'art est fourni par l'exposition *Scene of the Crime* organisée par Ralph Rugoff et présentée en 1997 à l'Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center de Los Angeles. Cette exposition retrace les évolutions de l'art de la côte ouest américaine depuis les années 1960 mais en soumettant celles-ci au prisme d'une lecture empreinte des méthodes de la forensique. La proposition du commissaire consiste tout d'abord à rappeler que l'art conceptuel et postminimaliste procèdent d'une conception indiciale de l'œuvre caractérisée par la production de traces, de restes et d'indices, plutôt que d'objets achevés destinés à la seule appréciation visuelle. Cette conception tend à assimiler les œuvres – entre autres celles d'Ed Ruscha, de Barry Le Va, de Vija Celmins ou encore de George Stone et d'Abigail Lane pour les plus récentes d'entre elles – à des énigmes sujettes à élucidation. La réception esthétique devient alors comparable à une activité d'investigation dans la mesure où les œuvres en question s'apparentent à des situations soumises aux raisonnements adductifs du spectateur. « The viewers, explique Rugoff, could no longer be mere viewers but had to function like detectives or forensic technicians, attempting to reconstruct the activities and ambiguous motivations congealed in physical artifacts. And, as at a crime scene, one encountered a diffuse field of clues rather than a coherent organized subject¹¹. » La reconstitution du geste artistique par le spectateur même est ainsi partie prenante d'une proposition artistique qui se présente sous la forme métaphorique d'une scène de crime. Cette position active du spectateur est notamment convoquée dans *Royal Road Test* (1967) d'Ed Ruscha, une documentation photographique des restes d'une machine à écrire de marque Royal jetée sur la route 66 à 17 h 07 depuis une Buick Le Sabre 1963. Autant l'énoncé des coordonnées spatiotemporelles est capital à la qualification de ce geste



Ralph Rugoff, *Scene of the Crime* (Cambridge: MIT Press, 1997)

– satellite imagery, GPS data, ground-penetrating radar – collecting images from alternative media (cellular phones, citizen journalism), and interviews with witnesses. Then a field study is conducted to gather information. These investigations are, furthermore, indissociable from the organization of forums for public discussion in the form of seminars, congresses, publications, and exhibitions. The public dimension of these activities revives the primary meaning of the term “forensic.” From the Latin *forensis*, which means “public square, forum,” forensics is in part linked to the idea of legal argument, which is defined as a statement of facts for a court hearing. With the goal of persuading and convincing, legal argument proceeds from the Aristotelian concept of rhetoric – whence the importance, in the genre of “legal” oratory, of demonstration: “To highlight the controversial point [in a dispute], one must perform a demonstration,” wrote Aristotle in the third book of his *Rhetoric*.¹⁰

As a consequence, forensics cannot be reduced simply to a technique that establishes evidence. More than a procedure, forensics is a discursive process whose claims to the truth must be taken with a grain of salt. Yet the rhetorical dimension historically attached to forensics seems to have been forgotten by contemporary forensics, which assigns it a function that is, above all, pragmatic. The cultural, architectural, and, especially, artistic interpretations of forensics bring to mind this fundament by stressing the imaginary potentialities of probative systems.

Toward a Forensic Aesthetics. The critical discourse on the visual arts is not to be outdone, because here again forensics terminology imposes its interpretive perspectives. A conclusive example of this new pre-eminence of forensics imaginaries in art criticism and theory is supplied

artistique, autant il lui confère le caractère d'un constat juridique. Ruscha exploite sciemment ce registre par la réalisation d'images photographiques radicalement constatatives et dont les légendes accusent, s'il le fallait davantage, la fonction catégoriquement documentaire des imageries forensiques : « Point of Impact », « Illustrations showing distance wreckage traveled ». À propos de cette œuvre, ainsi que de toutes celles réunies dans l'exposition *Scene of the Crime*, Rugoff n'hésite pas à parler d'esthétique forensique (*forensic aesthetic*). Son ambition n'est aucunement de les regrouper sous un label unique, et encore moins de les subordonner à une norme commune. L'intention déclarée consiste plutôt à réhabiliter les facultés spéculatives du spectateur, en identifiant celui-ci à un technicien de scène de crime, à un anthropologue judiciaire, à un détective, en somme à un expert. Nul doute que la relecture criminalistique de l'art conceptuel et la requalification du spectateur en expert ont partie liée avec la montée en puissance du paradigme de la forensique dans les années 1990.

The Innocents. Les travaux de Taryn Simon, principalement ceux de la série *The Innocents* (2002), sont emblématiques de la prise en compte par l'art contemporain des principes probatoires de la forensique. À l'été 2000, Taryn Simon, en marge d'une commande réalisée pour le *New York Times*, décide de photographier des personnes injustement condamnées à de très lourdes peines d'emprisonnement. Ce moment marque pour l'artiste américaine le premier jalon d'un projet artistique interrogeant les fonctions de l'image et du témoignage visuel dans le système judiciaire. Tous les sujets photographiés par Simon ont été inculpés par suite d'erreurs d'identification commises par des victimes d'actes criminels. Tous l'ont été en raison d'une correspondance erronée entre un individu et un portrait robot ou d'identification, ou encore à cause de la mémoire visuelle lacunaire d'un témoin ou d'une victime¹². La remise en cause de la valeur de la « preuve » visuelle dans le processus d'inculpation du sujet est centrale au propos de Simon. Pour beaucoup d'individus photographiés par l'artiste, ce sont des analyses d'ADN menées à l'issue d'âpres batailles juridiques qui ont permis de les disculper. Non seulement les images produites et administrées par l'appareil de justice pervertissent-elles le processus d'identification, mais elles deviennent, sous le regard de la victime et des forces de l'ordre, les catalyseurs des accusations les plus injustes. Il faudra sonder l'infravisible au moyen des instruments de la forensique pour que ces personnes obtiennent enfin réparation.

The Innocents de Simon met en corrélation deux régimes de preuve difficilement conciliables : celui reposant sur la parole et la mémoire de la victime d'une part, celui fourni par la technoscience d'autre part. Le témoignage oculaire, en tant que « dispositif oral de reconstitution des circonstances passées »¹³, présente une fiabilité toute relative. Comme le rapporte Renaud Dulong, les psychologues ont démontré la faible aptitude des individus à restituer avec précision les détails d'une situation vécue, surtout lorsqu'elle s'est avérée traumatisante pour eux. On a en effet constaté qu'une agression physique par exemple rendait partiellement inopérantes les facultés cognitives responsables du stockage mnésique de la représentation des événements. Ce constat a entraîné une forme de dévaluation des témoignages oculaires au profit d'une survalorisation de la preuve

by the exhibition "Scene of the Crime," organized by Ralph Rugoff and presented at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center in Los Angeles in 1997. This exhibition traces the evolution of art on the American west coast since the 1960s, through the prism of an interpretation imbued with forensics methods. Rugoff's proposal consists mainly of reminding viewers that conceptual and post-minimalist arts proceeds from an indexical conception of the artwork characterized by the production of traces, remains, and clues rather than of completed objects designed for visual appreciation alone. This conception tends to liken artworks – those by, among others, Ed Ruscha, Barry Le Va, Vija Celmins, and George Stone and Abigail Lane, to name the most recent ones – to enigmas subject to elucidation. The aesthetic reception thus becomes comparable to an investigation insofar as the artworks in question resemble situations subjected to the viewer's adductive reasoning. "The viewers," explains Rugoff, "could no longer be mere viewers but had to function like detectives or forensic technicians, attempting to reconstruct the activities and ambiguous motivations congealed in physical artifacts. And, as at a crime scene, one encountered a diffuse field of clues rather than a coherent organized subject."¹¹ By re-enacting the artistic action, the viewer is thus a stakeholder in an artistic project presented in the metaphoric form of a crime scene. This active position of the viewer is summoned notably in Ed Ruscha's *Royal Road Test* (1967), which consists of photographic documentation of the remains of a Royal typewriter thrown onto Route 66 from a 1963 Buick Le Sabre at 5:07 p.m. As much as the statement of the spatio-temporal coordinates is essential to the qualification of this artistic action, it is essential because it confers upon it the nature of a legal occurrence report. Ruscha deliberately exploits this register with the production of radically constative photographs whose legends attest, if more testimony is needed, to the categorically documentary function of forensic images: "Point of Impact," "Illustrations showing distance wreckage traveled." Rugoff does not hesitate to speak in terms of a forensic aesthetic with regard to this work, as well as all of the images brought together for "Scene of the Crime." His intention is not at all to group them under a single label or, even less, to subordinate them to a common standard. Rather, he wants to rehabilitate the viewer's speculative faculties, by identifying the viewer as a crime-scene technician, a forensic anthropologist, a detective – in short, an expert. There's no doubt that the forensic reinterpretation of conceptual art and the viewer's requalification as an expert are linked in part with the rise to pre-eminence of the forensic paradigm in the 1990s.

The Innocents. American artist Taryn Simon's works, especially those in the series *The Innocents* (2002), are emblematic of how a contemporary artist incorporates the probative principles of forensics. In the summer of 2000, as she was executing a commission for *New York Times*, Simon decided to photograph people wrongfully sentenced to very long prison terms. This marked the first stage of Simon's art project investigating the functions of the image and of visual testimony in the legal system. All of the subjects photographed by Simon were charged due to identification errors made by the victims of criminal acts: an erroneous correspondence between an individual and a composite sketch or identification, or a witness's or victim's faulty memory.¹² A reconsideration of the value of visual "evidence" used in the process of charging the subject is central to Simon's intention. Many of the individuals photographed

indiciale (ADN, traces diverses, etc.) recueillie par la police technique et scientifique. Face à cette montée en puissance de la preuve matérielle, Dulong a raison d'exprimer la crainte de voir récuser les témoins historiques vivants et invalider les certifications personnelles pourtant indispensables à l'établissement du discours public. La proposition de Simon ne consiste pas à opposer deux systèmes probatoires : l'un, faillible, reposant sur les pouvoirs rhétoriques de l'image et du témoignage, l'autre, incontestable, appuyé sur la rigueur des protocoles scientifiques et techniques. Son œuvre ne procède aucunement à une apologie de la criminalistique, pas plus d'ailleurs qu'elle ne verse dans une critique idéologique des usages judiciaires de l'image. Le propos est tout autre. Aussi, la place qu'elle accorde à la parole des innocents dans le cadre de son projet – que ce soit sous la forme de récits filmés ou de légendes augmentées – atteste de la valeur toujours opératoire de la forme testimoniale. *The Innocents* redonne un caractère audible à la parole tue des victimes d'erreurs judiciaires.

L'image photographique ou graphique étant en cause dans le processus d'inculpation, l'œuvre de Simon vise également à restituer aux innocents le pouvoir d'administrer la représentation visuelle de leur propre préjudice. Simon a demandé à ces personnes de choisir le lieu où elle allait les photographier, un lieu significatif au regard de l'injustice qu'elles ont subie : site de leur arrestation, endroit où s'est produit le crime, quartier où elles se trouvaient au moment des faits, etc. En revisitant ces lieux, les marquant du sceau de leur innocence enfin reconnue, ces hommes se trouvent à procéder à une forme de reconstitution des circonstances à l'origine de leur drame. Dans le domaine judiciaire, la reconstitution correspond à l'acte légal visant à reproduire l'ensemble des gestes commis au moment de la perpétration d'un crime. La reconstitution judiciaire permet de visualiser le déroulement des événements, de vérifier des hypothèses, d'infirmer ou de confirmer des témoignages ou de mettre en évidence des impossibilités techniques et matérielles. La reconstitution est une illustration en ce qu'elle confère une dimension tangible et intelligible à des événements passés. Or, comme toute illustration, le procédé comporte une part d'invention attribuable aussi bien à son exécution – par exemple, la performance des protagonistes du drame (criminels, policiers, témoins, éventuellement les victimes), ou à tout le moins des figurants mandatés par la justice, le jour de la reconstitution – qu'à son instrumentalisation future par la défense ou l'accusation lors d'un procès. La dimension illustrative et rhétorique de la reconstitution vaut parfois à celle-ci quelques critiques de la part des spécialistes de la criminalistique qui tiennent à établir une nette distinction entre reconstitution (*re-enactment*) et reconstruction. Le criminaliste William Jerry Chisum, auteur d'un ouvrage décisif consacré à la reconstruction judiciaire, définit cette pratique comme une méthode scientifique faisant appel à des savoirs spécialisés (anthropologie, entomologie, médecine légale, biotechnologie, etc.) dans le but de déterminer les actions et les événements entourant la perpétration d'un crime¹⁴. Les déclarations de témoins, les confessions d'un suspect, les témoignages des victimes, l'examen des indices et pièces à conviction, les résultats d'analyses toxicologiques, les autopsies fournissent la matière première aux reconstructions de crimes. Celles-ci procèdent de la synthèse d'expertises diverses qui, prises isolément, ne sauraient brosser le portrait global d'un crime.

by Simon were exonerated through DNA analyses conducted following legal battles. Not only do the images produced and administered by the apparatus of justice pervert the process of identification, but they become, under the gaze of victims and police forces, catalysts for the most unjust criminal indictments. It took probing of the infravisible with forensic instruments for these people finally to obtain reparation. Simon's *The Innocents* correlates two systems of evidence that are difficult to reconcile: on the one hand, the system based on speech and the victim's memory; on the other hand, the system built by technoscience. Eyewitness testimony, as "an oral testimonial aid for reconstruction of past circumstances,"¹³ offers very limited reliability. As Renaud Dulong reports, psychologists have demonstrated the low aptitude of individuals to accurately reconstruct the details of a situation experienced, especially when it was traumatic. It has been observed that a physical assault, for example, renders partially inoperative the cognitive faculties responsible for mnemonic storage of the representation of events. This observation has led to a form of devaluation of eyewitness testimony and concomitant over-valuing of indicial evidence (DNA, various types of trace evidence, and so on) gathered by technical and scientific police officers. Given the rise to pre-eminence of material evidence, Dulong is right to express the fear of seeing historical live witnesses impeached and personal certifications, which are in fact indispensable to the establishment of the public discourse, invalidated. Simon does not propose to set two probative systems – one, fallible, based on the rhetorical powers of the image and testimony; the other, incontestable, supported by the rigour of scientific and technical rigour – in opposition.

Contemporary cultural representations, whether televised or literary, are focused particularly on the scientific aspect of forensics, notably investigation and analysis protocols, which are described at a rare level of detail.

Nor does she offer an apologia for forensics or turn to an ideological critique of forensic uses of the image. Her intention is completely different. Thus, the position that she accords to the speech of innocents in the framework of her project – whether in the form of filmed accounts or of extensive legends – attests to the still-operative value of the testimonial form. *The Innocents* brings audibility back to the stifled speech of victims of legal errors.

As the photographic or graphic image is called into question in the charging process, Simon's work also aims to return to the innocent the power to administer the visual representation of the damage done to them. Simon asked these men to choose the place where they would be photographed – a place significant in terms of the injustice that they suffered: the site of their arrest, the location where the crime occurred, the area where they were when the crime occurred, or a similar place. By revisiting these sites, marking them with the seal of their finally acknowledged innocence, these men find themselves, in a way, re-enacting the circumstances behind their personal tragedy. In the legal sphere, a re-enactment is a legal act aiming to reproduce all of the acts committed during the perpetration of a crime. The legal re-enactment shows how the events unfolded, verifies hypotheses, contradicts or



Edward Ruscha, Patrick Blackwell, Mason Williams, *Royal Road Test*, (détail / detail), 1967,
© Ed Ruscha and Mason Williams, permission de / courtesy of Gagosian Gallery

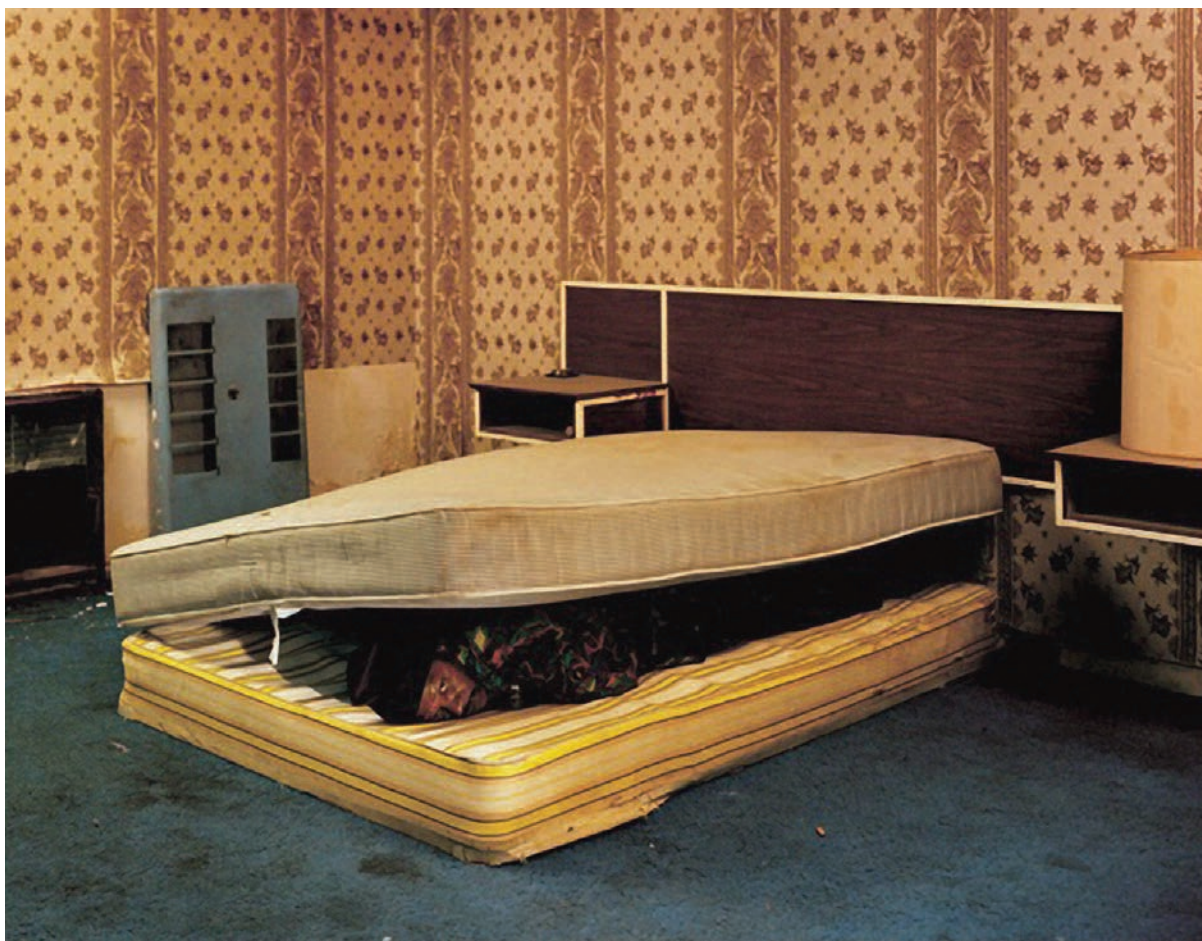
À la différence de la reconstruction, la reconstitution est, selon Chisum, dépourvue de fondement scientifique. Le criminaliste la définit comme un procédé où des participants sont appelés à mimer une action relative à un événement ou à une série d'événements. La reconstitution constitue un complément à un travail de reconstruction qu'un jury par exemple trouverait trop technique ou insuffisamment explicite. Ayant pour but de présenter les conditions de vraisemblance d'une situation donnée, elle remplit une fonction illustrative. Cela lui confère selon Chisum une dimension subjective susceptible d'induire en erreur les membres d'un jury¹⁵. La reconstitution étant une illustration, il convient de se montrer circonspect devant les représentations performées ou visuelles reproduisant les circonstances d'un crime, estime le criminaliste. Or le caractère subjectif inhérent à la reconstitution est exacerbé dans l'œuvre de Simon où les hommes, loin de se conformer à quelque protocole juridique, décident des formes de leur dramaturgie : Troy Webb debout, en costume, dans le bois où s'est déroulé l'agression ; Tim Durham assis, carabine à la main, au beau milieu d'un champ de tir, lieu de l'alibi ; Clyde Charles appuyé sur le coffre de sa voiture, aux abords d'un pénitencier où il fut incarcéré pendant 17 ans et où se trouve désormais son frère Mario, auteur reconnu du crime ; Ronald Cotton, sur la rive sablonneuse d'un petit ruisseau, tenant par l'épaule Jennifer Thomson, victime du viol pour lequel Cotton a été injustement condamné. Sauf exception, tous regardent l'appareil photographique, comme s'ils s'adressaient à l'œil accusateur du système judiciaire jadis rivé sur eux. Les photographies résultant de ce rituel attestent de la reprise en mains par le sujet même du procès de sa propre figuration. *The Innocents* restaure l'intégrité morale du sujet en même temps qu'elle réhabilite le pouvoir testimonial de l'image, cela en resituant celle-ci au centre des débats sur les figurations contemporaines de la culpabilité et de l'innocence.

Registres d'expertise. L'exemple-matrice de Taryn Simon permet de montrer combien les images demeurent les épicycles de questionnements fondamentaux touchant les croyances et les régimes de vérité. Pour emblématique qu'il soit, le projet *The Innocents* rejoint toutefois les préoccupations de plusieurs artistes contemporains. C'est ainsi qu'Emmanuelle Léonard (*Homicide, détenu vs détenu, archives du palais de justice de la Ville de Québec*, 2010), comme l'explique Gaëlle Morel dans ce dossier, confère une visibilité à des images normalement confinées à la seule sphère de l'administration judiciaire. La transposition dans le domaine public de ces images confidentielles prend la forme d'une relecture des protocoles photographiques de l'investigation judiciaire, que ce soit par un accrochage systématique empruntant aux paramètres conceptuels de la grille, par la substitution du noir et blanc à la couleur originale des images policières, par la soustraction des directives présidant à la production de ces photographies d'archives. La valeur probatoire des images policières est également centrale à la proposition de William E. Jones qui, avec *Tea Room* (1962/2007), un film trouvé montrant les activités sexuelles clandestines d'hommes qui se sont déroulées à l'été 1962 en Ohio dans des toilettes publiques, interroge le statut de l'image infamante. Réalisé pour le compte du FBI, ce document filmique visait à apporter la preuve d'actes de sodomie, un geste alors passible d'une peine d'emprisonnement minimale de un an. Les fonctions délatrices de l'image fondent le propos de l'article que je consacre à la proposition de Jones.

confirms the testimony, or highlights technical and material impossibilities. It is an illustration in that it confers a tangible and intelligible dimension on past events. Yet, like any illustration, the procedure involves a share of invention, attributable to both its execution – for example, the performance of the protagonists in the drama (criminals, police officers, witnesses, and eventually the victims) or, at least, the stand-ins mandated by the judge on the day of the re-enactment – and its future instrumentalization by the defence or the prosecution during a trial. The illustrative and rhetorical dimension of the re-enactment has been the topic of some criticism by forensics experts, who want to establish a clear distinction between re-enactment and reconstruction. Criminalist William Jerry Chisum, author of an authoritative book on courtroom reconstructions, defines reconstruction as a scientific method that calls upon specialized knowledge (anthropology, entomology, forensic medicine, biotechnology, and so on) with the goal of determining the actions and events surrounding the perpetration of a crime.¹⁴ The witnesses' statements, a suspect's confessions, the victims' testimonies, the examination of clues and incriminating evidence, the results of toxicology analyses, and autopsies supply the raw material for reconstructions, which proceed from the synthesis of various areas of expertise that, in isolation, would not be able to paint an overall picture of a crime.

Unlike reconstruction, re-enactment is, in Chisum's view, devoid of scientific foundation. He defines it as a procedure in which the participants are called upon to mimic an action related to an event or a series of events. It serves as a complement to a reconstruction that a jury might, for example, find too technical or insufficiently explicit. Its goal being to present the likely conditions of a given situation, it fulfils an illustrative function. This gives it, Chisum feels, a subjective dimension likely to lead jury members astray.¹⁵ Because the re-enactment is an illustration, caution should be exercised with regard to the performed or visual representations reproducing the circumstances of a crime, according to Chisum. Yet the subjective nature inherent to re-enactment is exacerbated in Simon's work. Far from conforming with any legal protocol, the men decide on the forms of their enactment: Troy Webb, dressed in a suit, stands in the woods where the assault took place; Tim Durham sits, holding a rifle, in the middle of a firing range, the site of the alibi; Clyde Charles leans on the hood of his car outside a prison where he was incarcerated for seventeen years and where his brother Mario, convicted of the crime, now resides; Ronald Cotton stands on the sandy bank of a stream, his arm around the shoulder of Jennifer Thomson, the victim of the rape for which Cotton was unjustly convicted. Without exception, the men look at the camera as if they are looking straight into the accusing eye of the legal system that had once been riveted on them. The photographs resulting from this ritual attest to the subject's retaking control of the proceedings of his own figuration. *The Innocents* restores the subject's moral integrity at the same time as it rehabilitates the testimonial power of the image, by returning it to the core of debates over contemporary figurations of guilt and innocence.

Registers of Expertise. Simon's example-matrix shows the extent to which images remain at the epicentre of fundamental questions involving beliefs and truth systems. As emblematic as it is, *The Innocents* nevertheless intersects with the concerns of a number of contemporary



Taryn Simon, LARRY MAYES, de la série / from the series *The Innocents*, épreuve chromogénique / c-print, 122 x 152 cm, © Taryn Simon, permission de / courtesy of Gagosian Gallery

Scène de l'arrestation, The Royal Inn, à Gary, en Indiana, La police a trouvé Mayes caché sous un matelas dans cette pièce, Il a purgé 18,5 ans de sa peine de 80 ans / The Royal Inn, Gary, Indiana, Police found Mayes hiding beneath a mattress in this room, Served 18.5 years of an 80-year sentence



Taryn Simon, *TIM DURHAM*, de la série / from the series *The Innocents*, épreuve chromogénique / c-print, 122 x 152 cm, © Taryn Simon, permission de / courtesy of Gagasian Gallery

Tir au pigeon d'argile à Tulsa, Oklahoma, 11 témoins ont déclaré avoir vu Durham à une compétition de tir au pigeon d'argile au moment du crime, Durham a purgé 3,5 années de sa peine de 3,220 ans / Skeet shooting, Tulsa Oklahoma, 11 alibi witnesses placed Durham at a skeet-shooting competition at the time of the crime, Served 3,5 years of a 3,220-year sentence for rape and Robbery

Empruntant également à un tiers l'objet de son travail, Corinne May Botz (*The Nutshell Studies of Unexplained Death*) a photographié des maquettes miniatures, reconstitutions de scènes de crime réalisées à des fins pédagogiques dans les années 1940 par Frances Glessner Lee, fondatrice du Département des Sciences médico-légales de Harvard et capitaine d'honneur de la police d'État du New Hampshire. En amplifiant certains détails et en les narrativisant par d'astucieux recadrages, Botz met à mal la dimension didactique de ces saynètes. Les impératifs d'objectivité de la forensique s'en trouvent dès lors compromis, comme le constate Alexis Lussier dans « Malaise dans la demeure ». *Standard Operating Procedure* (2008) du documentariste Errol Morris constitue l'objet d'étude de Susan Schuppli.

[...] ces propositions artistiques nous persuadent de la nécessité d'interroger cette spectacularisation de la criminalistique qui convoque un ensemble de considérations que l'on croyait à jamais discréditées par la critique postmoderne – la preuve, l'authenticité, l'attestation – autant de notions faisant subodorer le retour suspect des discours de la vérité.

Ce film revient sur le scandale des tortures et abus perpétrés dans la prison d'Abu Graïb en 2004 et révélé au grand jour par les photographies-souvenirs des militaires impliqués. La scène clé du documentaire montre comment un agent spécial de la Criminal Investigation Division a mis au jour la véritable chronologie des événements en étudiant les métadonnées associées aux fichiers numériques des images incriminantes. À l'aide de ce constat Susan Schuppli relève la dichotomie entre deux régimes testimoniaux : la parole des acteurs de cette affaire d'une part, l'implacable vérité des données d'autre part, ces dernières finissant elles-mêmes par devenir matière à caution. L'encodage comme source de vérité est également au cœur de *Suspect Inversion Center* (SIC), une entité développée depuis 2011 par Paul Vanouse à laquelle Marianne Cloutier consacre son essai. L'essentiel des activités du SIC – performances, analyses en laboratoire, expositions – vise à interroger le pouvoir véridatif communément associé à l'ADN, preuve biotechnologique dite irréfutable. Enfin, la prééminence de la forensique comme modèle d'analyse atteint jusqu'aux œuvres phares de l'histoire de l'art canadien, celles notamment de Tom Thomson dont s'empare Phil Chadwick avec ses méthodes empruntées à la météorologie criminalistique. Avec force schémas et animations, ce météorologue s'emploie à déterminer les conditions climatiques prévalant dans les paysages peints par Thomson, en faisant fi, comme le montre Bénédicte Ramade, des considérations esthétiques de rigueur.

S'il est un dénominateur commun à l'ensemble des pratiques artistiques réunies dans ce dossier, ce serait peut-être celui-ci : l'affirmation d'un paradigme esthétique-légal de l'art. Il se caractériserait tout d'abord par la posture d'expert que les artistes se trouvent à adopter en usant des preuves produites par des tiers. La posture du détective ne correspond pas au *modus operandi* des artistes ici rassemblés. De

artists. For instance, Emmanuelle Léonard (*Homicide, détenu vs détenu, archives du palais de justice de la Ville de Québec*, 2010), as Gaëlle Morel explains in this portfolio, confers visibility on images normally confined exclusively to the sphere of legal administration. The transposition into the public domain of these confidential images takes the form of a reinterpretation of the photographic protocols of the police investigation, whether through systematic hanging borrowing from the conceptual parameters of the grid, the substitution of black and white for the original colour of the police pictures, or the subtraction of the instructions behind the production of these archival photographs. The probative value of police images is also central to the intention of William E. Jones, who, with *Tea Room* (1962/2007), a found film showing clandestine sexual activities between men that took place in the summer of 1962 in public restrooms in Ohio, questions the status of the defamatory image. Produced for the FBI, this film was meant to be evidence of acts of sodomy, which, at the time, was punishable by a prison sentence of one year minimum. The functions of the image as informant are discussed in my essay on Jones's project.

Also borrowing from a "third party" object for her work, Corinne May Botz (*The Nutshell Studies of Unexplained Death*) photographed miniature dioramas, reconstructions of crime scenes produced for educational purposes in the 1940s by Frances Glessner Lee, founder of the Harvard University's Department of Legal Medicine and honorary police captain of the New Hampshire State Police. By amplifying certain details and placing them in a narrative through ingenious reframings, Botz puts the didactic dimension of these set pieces in jeopardy – compromising the imperatives of forensic objectivity, as Alexis Lussier observes in "A Residue of Uneasiness." *Standard Operating Procedure* (2008), by the documentary filmmaker Errol Morris, is the subject of Susan Schuppli's essay. The film looks back at the scandal of torture and abuse perpetrated at the Abu Ghraib prison in 2004 and uncovered through the souvenir photographs of the soldiers involved. The key scene of the documentary shows how a special agent from the Criminal Investigation Division discovered the true chronology of the events by studying the metadata associated with the digital files of the incriminating images. Using this observation, Schuppli exposes the dichotomy between two testimonial systems: the speech of the participants in the affair, on the one hand, and the implacable truth of the data – which, in their turn, ended up becoming supporting evidence. Encoding as a source of truth is also at the heart of *Suspect Inversion Center* (SIC), a project that Paul Vanouse started in 2011, and this is the subject of Marianne Cloutier's essay. The main activities of the SIC – performances, laboratory analyses, exhibitions – are intended to investigate the truth-telling power commonly associated with DNA – biotechnological evidence said to be irrefutable. Finally, the pre-eminence of forensics as an analytic model reaches as far afield as the masterpieces from Canadian art history, as Phil Chadwick has seized upon paintings by Tom Thomson to apply his methods borrowed from forensic meteorology. Armed with diagrams and animations, Chadwick, himself a meteorologist, has undertaken to determine the climatic conditions prevailing in the landscapes painted by Thomson – flouting, as Bénédicte Ramade notes, the aesthetic considerations of rigour.

If there is a common denominator in all of the art practices brought together in this portfolio, it is perhaps this: the affirmation of an aesthetic-legal paradigm for art. This paradigm is characterized, it would

fait, aucune enquête, aucune compilation d'indices ne préside à la réalisation de leurs œuvres. La posture de l'expert, mieux du plaideur leur sied davantage. La reconnaissance de l'expertise du spectateur qualifierait également ce paradigme dans la mesure où les œuvres en appellent toutes à son jugement. Face aux procédures d'établissement de la vérité, le spectateur est rétabli dans sa fonction arbitrale vis-à-vis de l'image. Alors que la preuve absolue semblait irrémédiablement avoir échappé à l'œil nu, voilà que l'art restaure la croyance dans le visible.

* Le crâne supposé de Josef Mengele est présenté aux journalistes et aux équipes télévisuelles le 6 juin 1985 à Embu, Brésil. On pense en effet que le sinistre médecin nazi des camps de la mort a été enterré dans un petit cimetière brésilien, sous le nom de Wolfgang Gerhard.

1 Thomas Keenan et Eyal Weizman, *Mengele's Skull - The Advent of a Forensic Aesthetics*, Portikus, Frankfurt am Main, 2012, p. 12-13. 2 Voir Vincent Lavoie, « La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010, p. 3-24. 3 Voir Andrew R. W. Jackson et Julie M. Jackson, « Forensic science in court », *Forensic Science*, Harlow, Pearson Education Limited, 2004, p. 419-439; Edward M. Robinson, *Crime Scene Photography*, Burlington; Ma., Academic Press, Elsevier, 2007, 672 p.; Tim Thomson, « The role of the photograph in the application of forensic anthropology and the interpretation of clandestine scenes of crime », *Photography & Culture*, vol. 1, n° 2, novembre 2008, p. 172. 4 Voir Vincenzo A. Sainato, « Evidentiary presentations and forensic technologies in the courtroom, the director's cut », *The Journal of the Institute of Justice & International Studies*, vol. 9, 2009, p. 38-52. 5 Voir Michele Byers et Val Marie Johnson (sous la direction), *The CSI Effect : Television, Crime and Governance*, Plymouth; UK, Lexington Books, 2009. Elizabeth Harvey et Linda Derksen constatent du reste plusieurs effets corollaires de ce syndrome : inscriptions accrues dans les facultés de criminologie, croyance populaire en l'irréfutabilité des preuves scientifiques, impression que les émissions télévisées comportent une dimension informative. Voir également Chandler Harris, « The Evidence Doesn't Lie: Genre Literacy and the CSI Effect », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 2-11. 6 Voir ces quelques titres attestant de l'emploi français de ce terme dans des domaines aussi variés que l'entomologie, la biologie et la psychiatrie : Christine Frederickx et al., « L'entomologie forensique, les insectes résolvent les crimes », *Entomologie faunistique - Faunistic Entomology* 2 011 (2010) vol. 63, n°4, p. 237-249; Françoise Fridez, *Analyse d'ADN mitochondrial animal : vers une exploitation forensique des poils d'animaux domestiques*, thèse de Sciences forensiques, Université de Lausanne, 2000; Bruno Gravier, « Psychothérapie et psychiatrie forensique », *Revue Médicale Suisse*, 2010, vol. 6, n° 263, p. 1774-1778. 7 Cité sur le site Web de l'exposition *Visible Proofs: Forensic Views of the Body*, National Library of Medicine, Bethesda, Maryland : www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/cases/disappeared.image.2.html Sur la participation de Clyde Snow à l'identification judiciaire des restes de Josef Mengele, voir Eyal Weizman et Thomas Keenan, *Mengele's Skull - the Advent of a Forensic Aesthetics*, op. cit. 8 Voir le numéro 132 (2010/2) de la revue *Langage & Société* consacré au thème « Linguistique légale et demande sociale : les linguistes au tribunal ». 9 www.forensic-architecture.org/ 10 Aristote, *Rhétorique III*, (1417 b), texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 89. 11 Ralph Rugoff, « More than Meets the Eyes », *Scene of the Crime*, Cambridge, MIT Press, 1997, p. 61. 12 Voir Taryn Simon, *The Innocents*, New York, Umbrage Edition Books, 2003, p. 42; voir également David Courtney et Stephen Lyng, « Taryn Simon and The Innocents project », *Crime, Media, Culture*, vol. 3, n° 2, août 2007, p. 185-186. Je remercie Mirna Boyadjian, étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM et auteure d'un mémoire consacré à l'œuvre de Taryn Simon, de m'avoir signalé l'existence de cet article. 13 Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, p. 9. 14 W. Jerry Chisum et Brent E. Turvey (ed. by), *Crime Reconstruction*, Burlington, MA, Elsevier academic Press, 2007, 672 p. 15 *Ibid.* p. 197.

Vincent Lavoie est professeur au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Au croisement des études photographiques, de l'esthétique et de l'histoire de l'art, ses recherches portent sur les représentations contemporaines de l'événement et les formes photographiques de l'attestation visuelle. Ces intérêts de recherche ont donné lieu à la réalisation de plusieurs publications, parmi lesquelles *Photojournalismes*. Voir les canons de l'image de presse (Paris, Éditions Hazan, 2010), et *Imaginaires du présent*. Photographie, politique et poétique de l'actualité (Montréal, Cahiers ReMix Figura, 2012, en ligne).

seem, first by the posture of expert that the artists adopt by using evidence produced by third parties. The posture of detective is absent from these artists' modus operandi: no inquiry or compilation of clues was involved in the creation of their artworks. The posture of expert, or even of litigant, serves their purpose better. Recognition of the viewer's expertise also qualifies this paradigm in that the works appeal to the viewer's judgment. Confronted with procedures for establishing the truth, the viewer's function of arbitrator with regard to the image is re-established. While absolute proof would seem to have irremediably escaped the naked eye, art now restores the belief in the visible.

* The purported skull of Josef Mengele was displayed for reporters and news crews on 6 June, 1985 in Embu, Brazil. It is believed that notorious Nazi death-camp doctor's bones were unearthed in a small cemetery in Brazil under a grave marker labeled Wolfgang Gerhard.

1 Thomas Keenan and Eyal Weizman, *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics* (Frankfurt: Portikus, 2012), pp. 12-13. 2 See Vincent Lavoie, "La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse," *Études photographiques*, no. 26 (November 2010): 3-24. 3 See Andrew R. W. Jackson and Julie M. Jackson, "Forensic Science in Court," in *Forensic Science* (Harlow: Pearson Education, 2004), pp. 419-39; Edward M. Robinson, *Crime Scene Photography* (Boston: Academic Press and Elsevier, 2007); Tim Thomson, "The Role of the Photograph in the Application of Forensic Anthropology and the Interpretation of Clandestine Scenes of Crime," *Photography & Culture*, vol. 1, no. 2 (November 2008): 172. 4 See Vincenzo A. Sainato, "Evidentiary Presentations and Forensic Technologies in the Courtroom: The Director's Cut," *Journal of the Institute of Justice & International Studies*, vol. 9 (2009): 38-52. 5 See Michele Byers and Val Marie Johnson (eds.), *The CSI Effect: Television, Crime and Governance* (Plymouth, UK: Lexington Books, 2009). Elizabeth Harvey and Linda Derksen observe a number of corollary effects of this syndrome: increased registration in criminology faculties, popular belief in the irrefutability of scientific evidence, the impression that TV programs have an informative aspect. See also Chandler Harris, "The Evidence Doesn't Lie: Genre Literacy and the CSI Effect," *Journal of Popular Film and Television*, vol. 39, no. 1 (2011): 2-11. 6 The term *forensique* is used in French in disciplines as varied as entomology, biology, and psychiatry. See Christine Frederickx et al., "L'entomologie forensique, les insectes résolvent les crimes," *Entomologie faunistique - Faunistic Entomology*, vol. 63, no. 4, 2011 (2010): 237-49; Françoise Fridez, *Analyse d'ADN mitochondrial animal: vers une exploitation forensique des poils d'animaux domestiques*, doctoral dissertation in forensic science, Université de Lausanne, 2000; Bruno Gravier, "Psychothérapie et psychiatrie forensique," *Revue Médicale Suisse*, vol. 6, no. 263 (2010): 1774-78. 7 Quoted on the Web site for the exhibition *Visible Proofs: Forensic Views of the Body*, National Library of Medicine, Bethesda, Maryland, www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/cases/disappeared.image.2.html. On Clyde Snow's participation in the forensic identification of the remains of Josef Mengele, see Eyal Weizman and Thomas Keenan, *Mengele's Skull*. 8 See issue no. 132 (2010/2) of the magazine *Langage & Société* on the theme "Linguistique légale et demande sociale : les linguistes au tribunal." 9 www.forensic-architecture.org/ 10 Aristotle, *Rhétorique III*, 1417 b, translated by Médéric Dufour and André Wartelle (Paris: Les Belles Lettres, 1973), p. 89 (our translation). 11 Ralph Rugoff, "More than Meets the Eyes," in *Scene of the Crime* (Cambridge: MIT Press, 1997), p. 61. 12 See Taryn Simon, *The Innocents* (New York: Umbrage Edition Books, 2003), p. 42; see also David Courtney and Stephen Lyng, "Taryn Simon and The Innocents Project," *Crime, Media, Culture*, vol. 3, no. 2 (2007): 185-86. I would like to thank Mirna Boyadjian, master's student in art history at UQAM and author of a thesis devoted to the work of Taryn Simon, for having told me about the existence of this article. 13 Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle* (Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998), p. 9 (our translation). 14 W. Jerry Chisum and Brent E. Turvey (eds.), *Crime Reconstruction* (Burlington, Mass.: Elsevier Academic Press, 2007). 15 *Ibid.*, p. 197.

Vincent Lavoie is a professor in the department of art history at UQAM. His research, combining photography, aesthetics, and art history, deals with contemporary representations of the event and photographic forms of visual testimony. This area of research interest has led to the production of a number of publications, including *Photojournalismes*. Voir les canons de l'image de presse (Paris: Éditions Hazan, 2010) and *Imaginaires du présent*. Photographie, politique et poétique de l'actualité (Montreal: Cahiers ReMix Figura, 2012, online).