

Regards

33 | 2025

Le crime à l'écran dans le monde arabe

Le fait divers et sa contextualisation entre l'effacement et
l'accentuation : *Rayyā et Sakīna et Landru*

Dahlia El Seguiny

Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/1412>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi33.1412>

ISSN : 2791-285X

Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique

EL SEGUINY, D. (2025). Le fait divers et sa contextualisation entre l'effacement et l'accentuation : « Rayyā et Sakīna » et Landru. *Regards*, (33). <https://doi.org/10.70898/Regards.voi33.1412>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Le crime à l'écran dans le monde arabe

LE FAIT DIVERS ET SA CONTEXTUALISATION ENTRE L'EFFACEMENT ET L'ACCENTUATION : *RAYYĀ ET SAKĪNA ET LANDRU*

Dahlia El Seguiny

Université du Caire

Abstract | Rares sont les tueuses en série dans les annales policières arabes, d'où la singularité de l'affaire *Rayyā et Sakīna*. Cet article étudie le film culte *Rayyā et Sakīna* (1953, Salah Abou Seif), premier film égyptien à représenter ces tueuses en série, en le comparant au récit historique fait par le journaliste et historien Salah Issa dans *Les hommes de main de Rayyā et Sakīna. Récit social et politique* (1999). Film et livre sont eux-mêmes comparés à *Landru* (1963, Claude Chabrol), film réalisé d'après le scénario publié par Françoise Sagan dans un livre éponyme, portant sur les méfaits du tristement célèbre tueur en série français contemporain des tueuses égyptiennes. À travers l'étude comparée des deux récits cinématographiques et leurs supports livresques, l'article propose une analyse de l'effacement/accentuation du contexte social et historique des deux faits divers dans les deux médiums scriptural et cinématographique. Nous scrutons d'abord, l'absence et/ou la présence de ces contextes lors de la mise en récit des deux faits divers. Ensuite, nous étudions le tueur en série en tant que sujet social, en accordant une importance particulière à la dynamique de la prise de parole et du silence. Cet examen éclaire les choix esthétiques et idéologiques des auteurs et des réalisateurs faisant l'objet de cette étude.

Mots-clés | Tueur en série, Film policier, Fait divers, Cinéma et histoire, Cinéma arabe.

Abstract | Female serial killers are rarely featured in Arabic police archives. Hence the singularity of the *Rayyā and Sakīna* case. This article studies the classic *Rayyā and Sakīna* (1953, Salah Abou Seif), the first Egyptian film to tell the story of female serial killers. The film is compared to the historical narrative written by journalist and historian Salah Issa in *The Henchmen of Rayyā and Sakīna, a Political and Social Account* (1999). Both the Film and the book are compared to *Landru* (1963, Claude Chabrol), a film based on a screenplay by Françoise Sagan published in a book under the same title. The film deals with the crimes

of the infamously well-known French serial killer who was a contemporary of his Egyptian counterparts. Through a comparative study of both feature films and the books from which they are adapted, the article analyzes the absence/presence of the social and historical contexts of both crime stories in the two medias: the scriptural and the cinematic. First, we examine the presence and/or the erasure of those contexts, during the process of narrativization of both crime stories. Second, we study the serial killer as a social subject. A special attention is paid to the dynamics of speech and silence. Thus, the article sheds a light on the aesthetic and ideological choices made by the writers and filmmakers whose work is at the centre of this study.

Keywords | Serial killer, Polars, Crime news stories, Cinema and history, Arab cinema

Si les meurtres en série ont existé depuis des siècles, l'invention du terme « tueur en série » remonte au milieu des années 1970¹. En l'absence d'une définition universelle du meurtre en série, Justine Quintin retient et cite celle qui a été proposée par deux spécialistes du fait, et qui satisfait à la fois les critères de la recherche et les critères légaux : le nombre de victimes, la période entre les meurtres commis par le même individu et la nature de ses motifs du tueur en série :

« (1) Two or more forensic linked murders with or without a revealed intention of committing additional murder, (2) the murders are committed as discrete event(s) by the same person(s) over a period of time, and (3) where the primary motive is personal gratification!² »

La figure du *serial killer* a pu inspirer, pour diverses raisons (fascination, énigme psychologique et policière, dualité du loup-garou déguisé en mouton, etc.) des productions culturelles, notamment cinématographiques :

« du réel à la fiction, le tueur en série est entré dans le monde du spectacle. Sa surexposition romanesque et cinématographique, son intrusion dans les genres où nul ne l'attendait (comédie musicale, saga familiale) font de lui la nouvelle coqueluche du box-office et du lectorat américain et, par ricochet, européen.³ »

Le filon de films⁴ européens et américains, inspirés des histoires de réels *serial killers* est inépuisable. Citons-on à titre d'exemples : *M le maudit* de Fritz Lang (1931, Allemagne) inspiré de l'affaire Peter Kürten ; *L'Auberge rouge* de Claude Autant-Lara (1951, France) inspiré de l'affaire de l'auberge Peyrebeille ; *Les Abysses* de Nico Papatis (1963, France) inspiré de l'affaire des sœurs Papin ; ce fait divers réel a également inspiré à Ruth Rendell son roman *L'Alphabète* (*A Judgment in Stone*, 1977), que Claude Chabrol adapte au cinéma dans *La Cérémonie* (1995, France) ; *Violette Nozière* de Claude Chabrol (1978, France) basé sur l'affaire Violette Nozière ; *La Balade sauvage* (*Badlands*) de Terrence Malik (1973, les États-Unis) et *Tueurs nés* (*Natural Born Killers*) d'Oliver Stone (1994, Les

1- QUINTIN Justine, *Les Tueurs en série et les meurtriers de masse : la fascination pour les auteurs d'homicide multiple*. Thèse, Faculté de droit et de criminologie, Université catholique de Louvain, 2016, p. 6. [En ligne], [consulté le 22 septembre 2022]. Disponible sur : <hdl.handle.net/2078.1/thesis:7676>, QUINTIN fait un état des lieux des différentes définitions du tueur en série, élaborées par plusieurs chercheurs, pp. 7-8.

2- ADJORLOLO S., CHAN H. C. (Oliver), « The controversy of defining serial murder: Revisited », *Aggression and Violent Behavior*, vol. 19, n° 5, 2014, p. 490. [En ligne] : <http://doi.org/10.1016/j.avb.2014.07.003>, in, QUINTIN Justine, *op. cit.*, p. 8.

3- CALAND Fabienne Claire, « Présentations. Fictions du tueur en série », *Spirale*, n° 229, novembre-décembre 2009, p. 16.

4- Notons également l'abondante production cinématographique documentaire retraçant le parcours de tueurs en série d'Asie, d'Europe, d'Amérique du Nord, d'Amérique Latine... Les titres figurant sur la plateforme Netflix n'en sont qu'un exemple.

États-Unis) inspirés de l'affaire Charles Starkweather et sa bien-aimée.⁵

En revanche, les romans et films égyptiens tirés des histoires de réels tueurs en série restent très peu nombreux, comme : *Le Monstre (Al wahsh)* de Salah Abou Seif (1941) inspiré de l'affaire du fameux criminel ayant semé la terreur dans la Haute Égypte dans la première moitié du XX^e siècle, Mohammad Mansour, connu sous le nom de « Khott Al Saïd » ; *Le voleur et les chiens (Al liṣṣ wa al-kilāb)* de Naguib Mahfouz (1961) basé sur l'affaire Mahmoud Amine Soliman, et adapté au cinéma par Kamal Al Cheikh (1962) ; et récemment, *L'assassin de Guiza* (2023) de Hady Al Bagoury, feuilleton inspiré d'un fait-divers réel.

Les deux films qui font l'objet de la présente étude, *Rayyā et Sakīna* (1953, Égypte), réalisé par Salah Abou Seif, et *Landru*⁶ (1963, France), réalisé par Claude Chabrol, ne sont pas tirés de faits divers ordinaires. Chacun des deux faits divers a défrayé la chronique en s'avérant tout à fait emblématique non seulement d'une période de crise, mais également d'une symbolique du Mal, ou d'un cas de trouble mental, ou peut-être encore d'une psychose collective relayée par la presse.

Film culte, *Rayyā et Sakīna* (1953) tire son originalité de plusieurs éléments. D'abord, la femme tueuse en série étant si rare dans les annales policières de l'Égypte et du Monde arabe, l'affaire *Rayyā et Sakīna*, depuis l'arrestation des deux sœurs et jusqu'à leur exécution (1920-1921), a marqué la mémoire populaire et collective égyptienne et est restée gravée dans l'Histoire sociale et politique de l'Égypte. Ensuite, c'est le premier film égyptien⁷ à mettre en fiction un duo de tueuses en série, la figure du *serial killer* au cinéma étant majoritairement masculine. En outre, le film est coécrit par deux figures de proue du réalisme cinématographique et littéraire arabes, Salah Abou Seif et Naguib Mahfouz, d'après un reportage de Loutfi Osmane publié dans le journal *Al Ahram*. Mais

5- Dans la « Préface » au livre de DYJAK Aurélien, *Tueurs en série. L'invention d'une catégorie criminelle*, MUCCHIELLI Laurent explique que, dans le cadre de la comparaison établie par DYJAK entre la France et les États-Unis, sur le plan sociologique, « la pathologisation ou la médicalisation au cas par cas qui domine le traitement public de la question en France diffère de l'étonnante construction collective, médiatique, littéraire et cinématographique qui, aux États-Unis, confère aux Serial killers le statut d'une sorte de anti-héros totalement intégrés à la culture marchande au point que des enfants peuvent se promener avec des t-shirts ou des casquettes les désignant, ou encore jouer à des jeux vidéo les mettant en scène. » pp.3-4.

6- CHABROL Claude, *Landru*, 119 min, scénario et dialogues de SAGAN Françoise, France, Studiocanal, 1963.

7- ABOU SEIF Salah, *Rayyā et Sakīna*, 94 min, scénario de MAHFOUZ Naguib et ABOU SEIF Salah, dialogues de BEDAIR El Sayyed. Égypte, Al Hilal Films, 1953. Deux mois après l'exécution de *Rayyā et Sakīna*, l'acteur et dramaturge Naguib Al Rihany, en collaboration avec KHAIRY Badi', met en scène le premier traitement dramatique de *Rayyā et Sakīna* dans un mélodrame portant le titre éponyme. Présentée sur scène en février 1922, la pièce a été retrouvée et publiée par l'historien du théâtre AWAD Samir. Il ne subsiste du spectacle par ailleurs, que quelques photos. ISSA Salah, *Les hommes de main de Rayyā et Sakīna. Récit social et politique* (titre original : *Regāl Rayyā wa Sakīna*). Le Caire, Al Karma, 2016, pp. 466-470. Par ailleurs, ISSA passe en revue des adaptations cinématographiques et théâtrales de ce fait divers, produites entre 1922 jusqu'aux années 1980, pp. 477-485. Citons entre autres : *Ismail Yassine rencontre Rayyā et Sakīna* (1955) réalisé par ABD EL WAHHAB Hamada, et *Rayyā et Sakīna* (1983) réalisé par FOUAD Ahmad ; *Le secret de l'assassine Rayyā* (1955) mise en scène par YOUNESS Abbas, et *Rayyā et Sakīna* (1980) mise en scène par KAMAL Hussein. Ce fait divers est également traité dans des feuilletons radiophonique et télévisé, dont notamment *Rayyā et Sakīna* (2005), feuilleton télévisé basé sur le livre de ISSA Salah et réalisé par ABD EL HAMID Gamal.

le scénario du film n'est ni une fiction, ni une adaptation d'un film américain – comme ce fut la règle pour les films policiers égyptiens dans les années 1940 et 1950. Le statut à part de Rayyā et Sakīna dans l'histoire du film policier égyptien tient au fait que, quoiqu'il maintienne les normes esthétiques du genre importées de Hollywood⁸, son univers diégétique et ses composantes audiovisuelles sont tirés du contexte égyptien de sa production.

Cinquante ans après la sortie de ce film de fiction, Salah Issa, journaliste et historien, relate l'histoire des deux tueuses dans un récit à caractère documentaire : *Les hommes de main de Rayyā et Sakīna. Récit social et politique* (1999). Issa souligne que ces deux sœurs sont devenues un symbole du Mal dans l'Histoire folklorique criminelle en Égypte, sans qu'aucun historien ne se soucie de déceler la vérité des faits qui leur avaient été attribués dans la couverture et les récits journalistiques publiés dans la presse de l'époque⁹. D'ailleurs, Issa signale qu'un certain nombre de ces faits allégués ne correspondent pas aux crimes commis par les deux sœurs, mais qu'ils ont été puisés dans les récits de presse détaillant les crimes commis par le tristement fameux tueur en série français, Henri Désiré Landru¹⁰. Contemporaine du procès de Rayyā et Sakīna, l'affaire Landru a défrayé la chronique en France depuis l'arrestation du tueur jusqu'à sa décapitation (1919-1921). Landru a été guillotiné quelques jours après l'exécution des deux sœurs égyptiennes. Deux points de ressemblance fondent le rapprochement que fait Issa entre ces deux faits divers concomitants : les victimes sont toutes des femmes « aisées » ; et les meurtres y sont motivés par l'appât du gain. L'histoire du criminel français, Henri Désiré Landru, a inspiré nombre de produits culturels¹¹ dont *Landru* de Claude Chabrol -amateur de romans policiers et admirateur des grands réalisateurs de *polars*- d'après un scénario publié par Françoise Sagan¹².

8- SEIF Samir considère que le récit cinématographique du film d'Abou Seif est influencé par le modèle des films de gangsters du cinéma américain, comme : le policier déguisé en délinquant pour s'infiltrer dans la bande de criminels et l'arrêter, l'emploi des armes à feu dans des maisons peuplées, la confrontation entre les criminels et les officiers de police, etc. Samir SEIF, *Les films d'action dans le cinéma égyptien de 1952 à 1975*, Le Caire, Le centre national du cinéma, 1996 (سفير سيف، أفلام الحركة في السينما المصرية) (من ١٩٥٢ إلى ١٩٧٥، القاهرة، المركز القومي للسينما، ١٩٩٦). D'ailleurs, DJIGO Sophie souligne que parmi les propriétés du film de gangster on peut relever : « un personnage principal de gangster [...] ; un décor urbain ; des accessoires précis comme les armes ; des scènes d'action et de combat, notamment avec les forces policières [...] ». DJIGO Sophie, *L'esthétique de gangster au cinéma*, « Les figures de gangsters : archétypes, caractères, génies ? ». Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, pp. 13-41. [En ligne], [consulté le 14 janvier 2025]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/182516?lang=fr>

9- ISSA Salah, *Les hommes de main de Rayyā et Sakīna*, pp. 12-13. L'auteur remarque que la presse égyptienne a réservé à cette affaire une part importante de la rubrique des faits divers pendant deux mois. Cependant, les journaux contemporains ne s'empêchent de rapporter tant de « faits erronés, ou incomplets, ou confus », p. 10.

10- SAGNIER Christine, *L'affaire Landru*. Paris, Éditions De Vecchi, coll. « Grands procès de l'histoire », 1999 ; FULIGNI Bruno, *Landru. L'élégance assassine*. Paris, Éditions du Rocher, 2020.

11- Le premier film inspiré par la biographie de Landru est *Monsieur Verdoux. A Comedy of Murders* (1947), film américain réalisé par CHAPLIN Charlie d'après un scénario coécrit avec WELLES Orson, et où Chaplin interprète le rôle d'un tueur en série.

12- C'est le premier scénario de l'écrivain. SAGAN Françoise et CHABROL Claude, *Landru*. France, René Julliard, 1963.

Ce film paraît à mi-chemin entre film policier¹³ et comédie noire.

Nous avons donc affaire à deux films de fiction représentant deux cas différents quant au traitement de la contextualisation socio-politique et historique, alors même que, sur plusieurs points, le crime en série sur lequel ils se fondent présente des similitudes (même époque, victimes féminines, échos dans la presse, enquête policière qui piétine, etc.) Nous mettrons en rapport, d'un côté, le film d'Abou Seif et le récit de Issa, et de l'autre, le film de Chabrol et le scénario de Sagan.

Partant de l'idée que le film est « l'un des moteurs de l'histoire du XX^e siècle ; non seulement parce qu'il l'illustre, mais aussi parce qu'il est agent et métaphore des actions des hommes en société¹⁴ », comme l'estime Antoine de Baecque, nous allons étudier comment la mise en fiction d'un fait divers réel dans le médium cinématographique produit l'événement historique¹⁵ parallèlement ou indépendamment du récit historique : « c'est aussi par la petite histoire que s'engouffre la grande¹⁶ ». À travers une étude des caractéristiques narratives des deux récits cinématographiques et de leurs supports livresques, nous essayerons d'abord d'expliquer l'effacement/l'accentuation du contexte social, économique et historique des deux faits-divers dans les deux médiums, le scriptural et le cinématographique. Nous examinerons les contextes socio-politiques dans lesquels les deux adaptations cinématographiques s'inscrivent, en scrutant la présence ou l'effacement de ces contextes lors de la mise en récit des deux faits divers. Ensuite, nous étudierons le tueur en série en tant que sujet social, en accordant une importance particulière à la dynamique de la prise de parole et du silence. Cet examen éclairera les choix esthétiques et idéologiques des auteurs et des réalisateurs qui font l'objet de cette étude.

Il n'est pas impossible qu'Abou Seif et Mahfouz aient eu le désir de transformer ce fait divers en une sorte de fable sur la monstruosité à l'état pur. L'image que l'on prête ordinairement à une femme, pleine de tendresse, d'attentions envers les autres est transgressée à plusieurs niveaux. Rayyā (interprétée par Negma Ibrahim) et Sakina (interprétée par Zouzou Hamdy Al Hakim) réunissent la figure à la fois du chef de gang, du tyran obéi par des hommes à la réputation de durs à cuire, et d'une sorte de méduse terrifiante en osmose avec son antre ténébreux – le visage de Negma Ibrahim dans le rôle de Rayyā est maquillé dans ce sens. D'ailleurs, comme le remarque Salah Issa dans son livre, l'image

13- En France, les locutions « film criminel » et « film policier » se confondent, cette dernière étant la plus utilisée. MOINE Raphaëlle, *Policiers et criminels, un genre populaire européen sur grand et petit écrans*. Paris, L'Harmattan, 2006, p. 12.

14- DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des idées », 2008, p. 30.

15- JEAN Jean-Paul, « Le procès et l'écriture de l'histoire », in *Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 9, hors-série, 2009, *À quoi servent les sciences humaines I*.

16- DEMARTINI Anne-Emmanuelle, « L'Affaire Nozière. La parole sur l'inceste et sa réception sociale dans la France des années 1930 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 56-4, avril 2009, Paris, Éditions Belin, pp. 190-214.

de Rayyā et Sakīna produite dans le film de Salah Abou Seif reprend celle qui a été ancrée dans l'esprit de ses contemporains, et peut-être encore dans celui de plusieurs générations : le symbole du Mal absolu, injustifiable et impardonnable. Cependant, dans son commentaire du film d'Abou Seif, Issa souligne que l'approche réaliste adoptée par Abou Seif et Mahfouz dans l'ensemble de leurs œuvres n'est pas scrupuleusement respectée dans ce film, car ils ne proposent ni une étude sociale de l'histoire tragique des deux tueuses et de leurs victimes, ni une analyse des motifs derrière la perpétration de ces crimes. C'est comme si, dans le cas de Rayyā et Sakīna, le Mal était inné, selon Abou Seif et Mahfouz. Dans la comparaison établie par Issa entre ce film et le récit historique, l'historien s'arrête, entre autres, aux changements effectués dans le scénario qui semblent constituer une trahison des faits historiques publiés dans la presse contemporaine, dont *Al Ahrām* – où Osmane était un journaliste juridique. De plus, Issa reproche aux producteurs du film d'avoir effacé le contexte historique du fait divers et de glorifier le rôle de l'institution policière dans l'arrestation de la bande de malfaiteurs.

Le film d'Abou Seif commence par une mère déposant une plainte au commissariat à la suite de la disparition de sa fille. Seule la police sait que c'est la vingt-sixième victime signalée disparue, et poursuit ses efforts pour résoudre cette énigme. Un jeune officier de police, Ahmad Hamdi (interprété par Anwar Wagdy), s'infiltre dans un gang sans savoir que les deux sœurs Rayyā et Sakīna en sont les cheffes. Les deux tueuses en série manipulent des femmes, les convainquent de venir chez elles et les tuent ou les font tuer par des acolytes pour s'emparer de leurs bijoux. Le jeune officier réussit à dévoiler le mystère de ces crimes sordides et à arrêter la bande de malfaiteurs, avec l'assistance de nombreux agents de la police,

Quant au film de Chabrol, c'est l'histoire de Landru (interprété par Charles Denner), un époux et père de quatre enfants qui, pour améliorer sa situation financière, profite du contexte de la Première Guerre mondiale et commet une série de meurtres. Son plan consiste à « escroquer des célibataires et des veuves en leur promettant le mariage¹⁷ » et à leur faire signer une procuration. En effet, « à travers [ces] simples escroqueries¹⁸ », il commet « des assassinats étalés sur plusieurs années » : il mène ses « fiancées » dans sa maison de campagne, les y tue et brûle leurs cadavres dans un fourneau. Un jour, la sœur de l'une de ses victimes, signalées disparues, rapporte à la police l'avoir aperçu dans une boutique, et Landru est promptement arrêté. Pendant de longues heures d'interrogatoire et d'audience, il nie avoir tué les femmes disparues. Reconnu coupable, il est condamné à mort.

17- GAUDRY Estelle, « Préface », in *Landru – 6h 10 – Temps clair (les pièces du dossier)*. Paris, Éditions Télémaque, 2013, p. 7. Construit à partir d'archives inédites, cet ouvrage est réalisé dans le cadre de l'exposition éponyme, ayant eu lieu le 15 septembre 2013 au Musée des Lettres et Manuscrits.

18- *Ibid.*, p. 27.

Effacement et accentuation du contexte historique

Abstraire le fait divers de son contexte historique, ou l'y enraciner, lors de sa transposition dans le médium cinématographique, pourrait, entre autres, éclairer le spectateur sur les prises de position idéologiques des producteurs du film. Dès lors, notre intérêt porte sur les marques de la présence ou de l'effacement du contexte historique dans l'univers diégétique de *Rayyā et Sakīna* et de *Landru*, tout en les comparant aux traitements des mêmes récits dans les livres publiés par Sagan et Issa.

Bien que dissemblables, les deux films présentent quelques similarités : le cadre spatial (grandes villes, commissariat de police, etc.) s'inspire relativement des lieux authentiques ; les victimes sont des femmes ; l'arrestation des criminels par la police est retardée jusqu'à la fin des deux films respectifs, et les deux récits sont nourris de témoignages et chroniques rédigés par des voix masculines (journalistes et réalisateurs), comparables aux récits respectifs dans les sources livresques. Toutefois, le *modus operandi* est différent dans les deux films à plusieurs égards. Dans *Rayyā et Sakīna*, le contexte politique agité de la révolution de 1919 contre l'occupation britannique étant plus que marginalisé par le scénario, l'histoire des deux criminelles y paraît isolée de son ancrage socio-politique. En revanche, dans *Landru*, le récit des crimes en série va de pair avec le récit historique -en l'occurrence fragmenté- du déroulement de la Première Guerre mondiale.

D'emblée, le schéma narratif, les choix et l'agencement des éléments constitutifs du récit dans *Rayyā et Sakīna* sont comparables à la structure narrative du fait divers, telle que théorisée par Roland Barthes. Celui-ci indique que le fait divers est un récit dont l'objet est sans durée et sans contexte, constituant « un être immédiat, total, qui ne renvoie, à aucune situation existant au dehors de lui¹⁹ ». L'auteur souligne que, sous un aspect futile et souvent extravagant, le fait divers porte sur les défis de l'existence de l'homme, sur des problèmes fondamentaux, permanents et universels : la vie, la mort, l'amour, la haine, la nature humaine, ou la destinée. Néanmoins, selon Barthes, le fait divers possède « une structure fermée » dans le sens où l'appréhension de l'action qui constitue son récit ne nécessite aucune connaissance extérieure :

« le fait divers [...] est une information totale, ou plus exactement, *immanente* ; il contient en soi tout son savoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers ; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même ; bien sûr son contenu n'est pas étranger au monde [...] [il] renvoie à l'homme, à son histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs [...] ; au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite [...]. »²⁰

19- BARTHES Roland, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*. Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 189.

20- *Ibidem*.

Autrement dit, le fait divers est un récit condensé et détaché de tout lien avec l'environnement où il est survenu. Tel est le cas du traitement cinématographique de l'affaire de Rayyā et Sakīna où l'on assiste à une décontextualisation du récit des crimes commis par les deux sœurs. En revanche, le livre de Salah Issa évite cet écueil et abonde en informations et analyses qui contextualisent le récit écrit. Avant d'analyser les différents enjeux de ce choix, rappelons les faits tels que les relate Salah Issa.

En 1916, les deux sœurs deviennent patronnes de maisons closes, mais leur « passage historique du proxénétisme à l'homicide et au dépouillage des bijoux des prostituées²¹ » commence en décembre 1919 et se poursuit jusqu'à leur arrestation en novembre 1920²². Aux échelles mondiales et locales, les populations vivent les séquelles de la Première Guerre mondiale. Depuis des années, une grande partie de la population égyptienne vit dans une extrême pauvreté. La situation socio-économique du pays en est profondément affectée. Salah Issa écrit que la Première Guerre mondiale « a affamé les pauvres et menacé de faim les classes à revenu décent. »²³. Il ajoute que : « Le vol est devenu le seul « métier » pour des milliers d'ouvriers »²⁴, et souligne qu'« une vague de violence criminelle et politique envahit l'Égypte après la Première Guerre mondiale. »²⁵ Par ailleurs, 1919 est une année emblématique dans l'Histoire de l'Égypte moderne : le 9 mars 1919 marque le début d'un soulèvement populaire massif contre le colonialisme britannique en Égypte et au Soudan, appelé dans l'historiographie nationale « la révolution de 1919 ». La révolution réclamait pour chef Saad Zaghloul, le leader nationaliste qui mobilisait la nation en vue d'obtenir l'indépendance du pays. Les autorités coloniales ayant arrêté et exilé Zaghloul, les manifestations éclatent au Caire et à Alexandrie avant de s'étendre à l'ensemble du pays. C'était un mouvement populaire massif lancé d'abord par des étudiants, et auquel participent hommes et femmes, Musulmans et Chrétiens, étudiants, paysans et ouvriers, etc. Aussi le choix de marginaliser ces facteurs, effectué par le scénariste et le réalisateur du film, devient-il assez problématique du fait que le fait divers réel a eu lieu à l'un des moments historiques les plus complexes de l'histoire de l'Égypte. Il s'agit d'une crise de paupérisation sans précédent qui atteint une majeure partie de la population.

Dans son étude sur le sort tragique réservé au Corps ou Régiment de travail égyptien pendant la Première Guerre mondiale, Kyle Anderson analyse la façon dont l'occupant britannique avait enrôlé de force un demi-million d'Égyptiens, et leur a imposé des corvées exténuantes pour soutenir sa logistique pendant la Première Guerre mondiale de 1914 à 1918. L'auteur démontre que l'empire britannique a systématiquement réquisitionné tout ce qui pouvait servir au ravitaillement des soldats de l'Empire : bétail de toutes espèces, chevaux,

21- ISSA Salah, *op. cit.*, p. 131. Toutes les citations tirées du livre d'Issa sont traduites par l'auteur de l'article.

22- *Ibidem*.

23- ISSA Salah, *op. cit.*, p. 40.

24- *Ibid.*, p. 41.

25- *Ibid.*, p. 22.

dromadaires, récoltes de blé et de fourrage, bois, etc. Cette politique s'apparentait à du vol organisé, exécuté de façon officielle. Cette violence impunie exercée par l'autorité occupante était un coup dur porté au respect de beaucoup d'individus vis-à-vis des valeurs morales, au début du vingtième siècle.²⁶

Dans le film *Rayyā et Sakīna*, aucune allusion n'est faite ni au contexte socio-économique dur ni au contexte politique agité. Seuls quelques indices relevant des médiums scriptural et photographique, et subtilement parsemés dans la bande image du film, permettent de situer la date des événements racontés entre 1919 et 1920. Nous pouvons à peine apercevoir, dans l'arrière-fond de certains plans moyens et de demi-ensemble, filmés avec des travellings, quelques slogans nationalistes²⁷ écrits sur les murs des maisons. En outre, comme le remarque justement Issa dans son livre, les portraits de deux figures politiques ayant marqué l'histoire de leurs pays respectifs et du Moyen-Orient en général, pendant le premier tiers du XX^e siècle sont accrochés sur les murs de divers décors du film. Dans l'appartement d'un ancien officier de l'Armée égyptienne, le portrait de Moustafa Kemal, dit Atatürk occupe une place prééminente. Le portrait de Moustapha Kamel apparaît également. Dans les bureaux gouvernementaux, le portrait du monarque, le sultan Fouad est très visible²⁸.

Quant à *Landru*, dès la séquence inaugurale, les événements du film sont inscrits à l'époque de la Première Guerre mondiale. La structure narrative du film est marquée par l'alternance de deux récits matérialisés par deux séries respectives d'images : le développement de l'histoire de Landru, et les images d'archives de la guerre. Ainsi, le spectateur est déplacé vers un espace-temps affecté par la guerre en cours : le rationnement des ressources alimentaires, la pauvreté et l'absence des hommes engagés dans l'armée. Les indications temporelles y relèvent du *verbal* (dialogue entre Landru et son épouse, tel que consigné par

26- ANDERSON Kyle J., « The Egyptian Labor Corps: Workers, Peasants and The State in World War I », in *International Journal of Middle East Studies*, n° 49, février 2017, pp. 4–25. [En ligne], [consulté le 3 janvier 2025]. Disponible sur : www.cambridge.org/core/journals/international-journal-of-middle-east-studies/article/egyptian-labor-corps-workers-peasants-and-the-state-in-world-war-i/345E2D975EFD18631263DD1385EDB599; Cf. ABOUL GHAR Muhammad, *Al-Faylaq al-misri*. Le Caire, Dar Al Shorouq, 2023.

27- Cadré de dos dans un plan moyen, un vendeur de journaux crie les manchettes, et, au point de fuite au fond du plan, se lit, à travers la silhouette du vendeur, sur le mur d'une maison : « Vive l'Égypte libre et indépendante ». C'est le même slogan que nous retrouvons au-dessous de la fenêtre de la maison des criminels. Sur un mur au fond de la passerelle où habitent les criminels : « Vive Saad Pacha Zaghloul ». Le slogan « Saad ! Saad ! Vive Saad ! » fut crié en mars 1919 par les manifestants, qui revendiquent de libérer Saad Zaghloul et de lui permettre, de partir à Paris afin qu'il puisse réclamer l'indépendance de l'Égypte de l'occupation britannique.

28- Moustafa Kemal Atatürk était vénéré par bien des nationalistes égyptiens car il a toujours soutenu la résistance contre l'occupation étrangère et est devenu commandant de toutes les forces armées ottomanes à la fin de 1918 avant le déclenchement de la guerre d'indépendance turque en mai 1919.

Sagan dans son livre²⁹), du *cinématographique* (des images d'archives en noir et blanc, de très courts plans successifs montrent des marches militaires et des ruines de guerre, accompagnées des bruits des avions et des ordres hurlés) et du *scriptural* (des manchettes des journaux français contemporains cadrés dans de gros plans).

D'ailleurs, la presse dans les deux films (presse écrite et/ou les images d'archives) joue deux rôles différents. Au début de *Rayyā et Sakīna*, elle oriente l'esprit du spectateur pris au piège des péripéties, et lui fait suivre, d'un côté, la police (le lieutenant) qui œuvre à résoudre l'énigme de la disparition des femmes, et de l'autre côté, les bandits qui poursuivent leurs activités criminelles et esquivent la police. Dans la séquence inaugurale du film, l'échange entre le commissaire et le jeune lieutenant révèle que vingt-six femmes sont déjà portées disparues à Alexandrie. Ces nouvelles occupent les Unes des quotidiens³⁰ qui défilent, dans de gros plans, mettant l'accent sur la gravité de la situation, tout en agissant visuellement comme un reproche adressé à la police, soulignant son incapacité de restaurer la sécurité et de mettre fin à ces disparitions. La bande sonore renforce cette atmosphère inquiétante : énoncées en voix *over* par une voix masculine, les manchettes sont lues sur un ton alarmant, semant la peur et l'insécurité. Ainsi, le spectateur comprend la cause de l'embarras qu'éprouvent les officiers de police, vivant sous la pression de leurs supérieurs ainsi que de l'opinion publique.

En revanche, dans *Landru*, nous pouvons relever deux fonctions de la presse écrite. D'abord, celle-ci permet de contextualiser le fait divers : tout au long du film, la presse est produite comme source d'information fournissant au spectateur les nouvelles des troupes françaises sur les divers fronts. Depuis le moment de l'arrestation de Landru, la presse ne couvre pas uniquement les nouvelles du procès mais elle devient un acteur affectant le cours des événements. En effet, le film manifeste une conscience du jeu, dicté par des politiciens et exécuté par la presse, et ayant pour but de distraire le public aux moments historiques critiques. Dans une scène-clé, l'on voit Georges Mandel (interprété par Jean-Pierre Melville), journaliste et homme politique, adressant la parole à Georges Clémenceau (Raymond Queneau), président du Conseil des ministres. Dans son discours, Mandel expose sa vision consistant à substituer les nouvelles de l'affaire Landru à celles de l'anniversaire du traité de la Paix :

29- Mme Landru répond à son mari qui se plaint de manger tous les jours de la viande hachée : « Mais que veux-tu Henri ? C'est la guerre. [...] ce n'est pas avec les quelques francs que tu m'as rapportés la semaine dernière... » Plus loin, elle se plaint : « je n'ai pas de quoi payer le boucher. » (Minute 05 : 45) Landru s'adresse à sa famille après avoir donné à chaque membre une somme d'argent : « Inutile que j'insiste sur la nécessité d'être économe. Les temps sont durs et vous le savez. Il n'y a qu'à lire les journaux. On ne peut imaginer ce que doit faire un honnête homme aujourd'hui pour gagner sa vie. » (Minute 25:55)

30- Lues par une voix *over*, les manchettes des Unes des quotidiens incluent des titres tels que : « Horreur et terreur submergent la ville d'Alexandrie » ; « O gardiens de la paix, quel sort pour les femmes disparues ? » ; « Les policiers incapable de résoudre le mystère des disparitions de femmes à Alexandrie... ! » ; « Meurtrier psychopathe ou traite de Blanches ? »

« Les crimes crapuleux, voire sadiques, le peuple en est friand, vous le savez Monsieur le Président. Il suffit de dire quelque chose, de parler un peu aux directeurs de journaux pour que, l'émulation aidant, ne soit plus question que de l'affaire Landru. Et croyez-moi, il vaut mieux du sang à la une que des récriminations sur le traité de paix. J'ai pensé que nous pourrions annuler en deux jours toutes les questions politiques des premières pages de journaux. J'ai préparé quelques coups de théâtre, élémentaires bien sûr et qui ne dureront que quelques heures, mais qui rempliront quelques éditions. De toute façon, ce procès va courir tout Paris. Nous allons fabriquer quelques fausses pistes, nous allons tenir notre public en haleine et je pense que nous franchirons le cap critique de l'anniversaire de l'Armistice. Après tout, ce n'est pas la première fois que le fait divers vient au secours de la politique. »³¹

Ces lignes dévoilent les coulisses de ce que nous pouvons appeler la « fabrique de l'histoire criminelle populaire ». Selon cette même logique, le cinéma aussi « vient au secours de la politique » ainsi que de l'Histoire.

Le tueur en série comme sujet social

Dans les deux livres et les deux films faisant l'objet de cette analyse, les conditions de vie de la famille Landru sont manifestement meilleures que celles de Rayyā et Sakīna. La famille de Landru appartient à la petite bourgeoisie, alors que celle de Rayyā et Sakīna appartient au lumpen prolétariat. Dans le film d'Abou Seif, le décor de la maison des deux sœurs et leur tenue vestimentaire présentent un double enjeu. Ce choix participe à la construction des personnages. Les deux sœurs habitent un logement de deux étages, situé dans une ruelle d'Al Labban, l'un des plus pauvres quartiers d'Alexandrie. La maison est sombre, presque dépourvue de meubles, à l'exception de quelques chaises cassées, d'un tout petit canapé usé, et de coussins déposés par terre, dans la pièce où elles reçoivent et tuent leurs victimes. Paradoxalement, la pauvreté des deux sœurs ne semble pas occuper le devant de la scène, comme si ce facteur n'avait aucun lien avec l'activité criminelle des deux sœurs. Leurs personnages sont construits de façon à les rendre odieuses, inspirant le mépris et provoquant le dégoût physique et moral. Ce choix esthétique marque la position idéologique prise par les artistes producteurs du film. En revanche, dans *Landru*, nous avons affaire à une famille ayant toutes les apparences de la respectabilité de la petite bourgeoisie française, composée de six personnes et qui vit à Paris dans un petit appartement, bien meublé et propre – dont le spectateur ne voit que le salon et la salle à manger. Les tenues vestimentaires de l'épouse de Landru et de leurs enfants sont correctes. Toutes les scènes d'intérieur filmées dans cet appartement montrent, dans des plans moyens et rapprochés, le bon aménagement du décor. Aussi les plaintes de l'épouse de Landru de la gêne financière ne semblent-elles pas « justifier » les crimes de Landru.

31- *Landru* (film) 01:28:29 – 01:28:57 ; *Landru* (scénario), pp. 100-101.

Dans ce cadre, les liens tissés entre les assassins et les victimes dans les deux textes et les deux films ajoutent une dimension humaine à chacun des personnages et en font des êtres sociaux. L'examen des métiers exercés par meurtriers et victimes, tels qu'ils sont choisis dans les quatre œuvres analysées, pourrait éclairer la façon dont le choix du métier en question participe à la décontextualisation du fait divers.

D'une part, dans *Rayyā et Sakīna*, les deux sœurs sont les cheffes d'une bande d'assassins. Dans toutes les scènes où elles apparaissent, elles sont « au travail » : d'un côté, elles s'attachent à choisir la victime portant des bijoux en or, la séduire pour la mener chez elles, la tuer avec l'aide de leurs maris, et laisser leurs assistants l'enterrer. De l'autre, elles distribuent les tâches entre les membres de la bande, en recrutent de nouveaux, donnent des instructions et des ordres à leurs assistants, etc. Aucun lien social ne les lie avec leur voisinage : les frontières entre la maison et le monde extérieur, notamment les voisins, sont étanches. La porte de la maison occupant le fond des plans, ou la fenêtre occupant le premier plan ne s'ouvrent qu'avec beaucoup de précaution, signifiant une rupture totale entre l'espace domestique et celui social, extérieur. Dans le récit du film, aucun lien affectif n'est tissé entre les deux sœurs et les membres de la bande. C'est un rapport de force qui caractérise leurs interactions. Quant à la fille de Rayyā, sa présence dans le récit met plutôt l'accent sur la cruauté de la mère, et fonctionne par ailleurs, comme un moteur narratif des actions (elle révèle au policier le lieu de la tombe où la bande enterre les victimes).

Dans le récit filmique de *Rayyā et Sakīna*, les deux sœurs paraissent comme des personnages sans passé, n'ayant jamais existé hors de leur univers horrifiant. Une seule phrase fournit une information sur leur passé méconnu. Effrayés par la nouvelle de l'arrestation d'un deuxième membre de leur bande, Sakīna et son mari disent : « On retourne à Assiout ! » Leur parole est immédiatement interrompue par Rayyā qui les rappelle à l'ordre, avant de se retourner vers les autres membres de la bande pour leur dicter ses ordres de poursuivre leur « travail ». Cette phrase ne sert pas véritablement à éclairer le spectateur sur l'origine des deux sœurs. Elle témoigne du caractère fragile de Sakīna, et consolide le caractère implacable de Rayyā.

D'autre part, dans la scène d'ouverture de *Landru*, l'épouse fait allusion aux sources suspectes du revenu de son mari, lequel insiste qu'il n'avait à se reprocher que : « [s]es petites escroqueries d'il y a cinq ans³² ». Au fur et à mesure que le film avance, les événements racontés confirment les doutes de l'épouse Landru. Dans les deux-tiers des séquences du film, Landru apparaît « au travail » : il transporte des meubles des appartements de ses victimes pour les vendre plus tard, il est à la banque pour retirer l'argent de ses victimes, soit des femmes quadragénaires et quinquagénaires, qui lui donnaient des procurations, croyant que Landru allait les épouser. Mais ce qui occupe surtout son temps, c'est la mise en application de ses plans à partir du moment où il réussit à séduire une nouvelle proie, à tel point qu'il entretient parfois deux relations en concomitance.

32- SAGAN Françoise et CHABROL Claude, *Landru*, op. cit., p. 14.

Une différence fondamentale entre les deux films étudiés se situe au niveau de la parole. Landru a le privilège de prendre longuement la parole, dans différents contextes, se faisant ainsi entendre dans tous les sens du terme. Il n'est pas filmé en train d'exécuter ses victimes, mais outre son métier de marchand de meuble, il est produit en tant que personnage possédant plusieurs facettes : le mari et le père de famille, le grand séducteur et le petit escroc, le fervent amoureux, l'accusé d'homicide et le condamné à la peine de mort. De même, grâce à « son goût pour l'élégance vestimentaire ou une certaine affection pour l'éloquence³³ », il récite des vers pour séduire ses victimes ou pour mener une courte réflexion sur la vie, commente les actualités. Il produit un discours où il nie de vive voix toutes les accusations qui lui avaient été adressées, lors de son interrogatoire au commissariat et au cours de son procès. D'ailleurs, rares sont les pages du scénario publié et les scènes du film où le protagoniste n'apparaît ni ne prend la parole.³⁴ Toutefois, dans *Rayyā et Sakīna*, les voix des deux criminelles, analphabètes et issues d'un milieu pauvre, sont presque « occultées », dans le sens où elles ne parlent que pour exécuter leur machination diabolique. Le scénario ne donne aux deux sœurs aucune possibilité de raconter leur point de vue lors d'un interrogatoire ou d'un procès, ni n'étale la situation sociale et la pauvreté qui conditionnent leur comportement criminel. Écrits par des hommes, le scénario et les dialogues ne consacrent aucun moment du film à une prise de parole par les deux sœurs qui ne soit pas prisonnière de la mécanique du crime, ne serait-ce que pour évoquer des trivialités de la vie quotidienne. C'est comme si les producteurs du film avaient délibérément décidé de déshumaniser les deux sœurs. De même, au niveau des livres analysés, la voix de Landru est présente dans le scénario publié, alors que dans le récit fait par Salah Issa dans *Les hommes de Rayyā et Sakīna*, la voix de l'historien est prédominante, ne laissant qu'une place réduite aux voix des deux femmes. Sur les quatre cents pages de l'ouvrage, seules quelques-unes reproduisent des citations attribuées notamment à Sakīna, recopiées du procès-verbal.

Cependant, le film d'Abou Seif ne dévoile ni le métier originel des deux sœurs, matrones ancrées dans l'univers du proxénétisme clandestin, ni celui de leurs victimes, lesquelles sont les prostituées recrutées par les deux sœurs. Sans doute, combiner en 1953 les deux vices dans les corps des deux tueuses aurait certainement diabolisé – davantage – leurs figures. Elles tuaient les femmes qui, non seulement étaient des compagnons de métier, mais aussi qu'elles étaient censées protéger, du fait que ces prostituées constituaient le fond de l'entreprise des deux sœurs. Aussi, dans son livre, Issa souligne-t-il qu'à leur décision d'assassiner leurs prostituées, Rayyā et Sakīna sont devenues : « deux symboles de la trahison des compagnons de métier, qui est le pire de tous les maux, et le plus méprisable. »³⁵.

33- GAUDRY Estelle, « Préface », in *Landru – 6h 10 – Temps clair (les pièces du dossier)*. Op. cit., p. 12.

34- Notons que dans *Désiré Landru* (2005), une plus récente adaptation réalisée par BOUTRON Pierre, dans sa cellule, Landru s'applique à répondre à toutes les lettres de soutien que lui adressent des gens qui croient en son innocence.

35- ISSA Salah, op. cit., p. 21.

Dans *Rayyā et Sakīna*, le choix des victimes n'est fondé que sur un seul critère : les bijoux en or portés par la proie. Ce choix effectué par le scénariste suggère qu'une panique collective se propage parmi les citoyens d'Alexandrie dans le sens où toute femme « aisée » risque de subir le même sort que celui des victimes. Cependant, dans son livre, Issa affirme qu'il est plus facile pour les sœurs Rayyā et Sakīna de tuer certaines prostituées qu'elles embauchent, du fait qu'elles sont liées par un rapport « de dépendance³⁶ » : proxénète-prostituée. L'auteur explique que le contexte socio-économique de la Première Guerre mondiale et de ses séquelles, effacé du film d'Abou Seif, crée un terrain favorable au développement du marché de la prostitution, et facilite le recrutement de prostituées par les deux sœurs :

« [...] le déclenchement de la guerre a poussé des milliers de femmes affamées au marché de la prostitution. Un grand nombre d'elles ont préféré la prostitution clandestine pour des raisons morales et sociales. » (p. 54) « À cause de l'absence des hommes partis aux champs de bataille et demeurant sans nouvelles, beaucoup de femmes égyptiennes – notamment dans les grandes villes – se sont retrouvées seules. » (p. 88)

Dans *Landru*, il s'agit d'un contexte similaire né de l'absence des hommes, partis massivement sur le front, à cause de la guerre. Cela permet à Landru d'élargir aisément son réseau :

« Les « proies » étaient nombreuses et faciles à attraper puisqu'un grand nombre de femmes plus ou moins fortunées vivaient seules ou étaient déjà veuves de guerre. Les premières cherchaient un fiancé, les secondes une épaule de consolation ou un bon parti pour refaire leur vie.³⁷ »

Aussi, la fin de la guerre est-elle une nouvelle désastreuse pour Landru, car elle implique le retour des hommes à leurs familles. Le tueur en série se résout alors à mettre fin à son entreprise. Quelques heures avant son arrestation, Landru avoue à sa maîtresse : « Elles (les rues) sont à nouveau pleines d'hommes. Dégoûtant ! [...] La guerre se termine trop tôt pour moi, Fernande. » (Minute 1:12:14)

Dans son livre, Issa retrace une véritable histoire sociale de Rayyā et Sakīna et leur famille. Les deux sœurs sont issues d'une famille habitant dans un village de la Haute Égypte. L'extrême pauvreté de la partie du sud obligeait les habitants à quitter leurs villages natals dans l'espoir de trouver ailleurs de meilleures conditions de vie. Quittant le petit village (près d'Assouan, au sud), pour s'installer à Bani Soueif au nord de la Haute Égypte, ensuite obligée d'aller vivre

36- Citant FOX J. A., LEVIN J., « Multiple Homicide : Patterns of Serial and Mass Murder », in *Crime and Justice*, 1998, pp. 407-455, Justine Quintin indique que le rapport de force entre les femmes tueuses en série et leurs victimes est un cas de figure assez fréquent : « Contrairement aux hommes, il existe donc une relation de dépendance entre la victime et l'agresseur. » QUINTIN Justine, *Les Tueurs en série et les meurtriers de masse : la fascination pour les auteurs d'homicide multiple*. Thèse, Faculté de droit et de criminologie, Université catholique de Louvain, 2016, p. 9.

37- YUNG Éric, *Landru – 6h 10 – Temps clair (les pièces du dossier)*, op. cit., p. 52.

à Kafr El Zayyat (Tanta, au delta, dans le nord du pays), pour trouver du travail, avant d'être contrainte à remonter vers Alexandrie, encore plus au nord. D'autre part, Issa indique que : « Tous « les hommes de Rayyā et Sakīna » étaient parmi ceux qui avaient participé à la Première Guerre mondiale, qui avaient soutenu les efforts des alliés, qui travaillaient dans le service du front à l'arrière des zones de combats, et qui étaient connus sous le nom du « Corps égyptien de travail ». » Il s'agit d'un million de paysans égyptiens environ. Issa ajoute qu'on imposait la corvée aux habitants de la ville : « ils étaient engagés dans les travaux de construction des chemins de fer, de creusement des tranchées militaires, ainsi que d'autres travaux civils dirigés par l'armée. »³⁸, c'est-à-dire des travaux d'une grande pénibilité « comme le pavage des routes, l'extension des chemins de fer, le creusement des puits et des tranchées, l'extension des conduites d'eau, la construction des poteaux de télégraphe et de téléphone et la pose de leurs fils. »³⁹

Dans le film égyptien, les victimes sont issues de milieux fort différents. L'une est danseuse, « Warda » (interprétée par Zinat Elwi), dans un café/taverne *baladi*, situé dans un quartier populaire et fréquenté par des ouvriers, artisans, pêcheurs. La deuxième victime est mentionnée dans la une d'un journal et est -selon la presse de l'époque- issue d'une grande famille. Les deux autres victimes qui sont sauvées : « Bassima » (Berlanti Abd El Hamid), la fille d'un marchand de bétail, et son amie et voisine, « Soad » (Samira Ahmad), fille d'un officier de l'armée à la retraite. Dans la littérature et les films mettant en scène des tueurs en série, il arrive rarement que le mobile derrière les meurtres reste inexplicable, et parfois il découle de troubles psychologiques ou mentaux dont le meurtrier est affligé. Dans les cas de Landru et de Rayyā et Sakīna, le mobile est simplement pratique, voire sordide, soit le désir d'améliorer la situation financière du tueur, ou plus généralement d'obtenir un gain matériel.

Chez Abou Seif et Mahfouz la complexité des facteurs sociaux poussant les sœurs sur le chemin du crime est réduite à un exposé sur le conflit éternel entre le bien et le mal. Le film semble ainsi reprendre la version officielle de l'histoire et adopter le point de vue dominant, conforme à l'éthique populaire, qui consiste à condamner et diaboliser les femmes criminelles. Dans son livre, Issa est beaucoup plus nuancé, à cause de l'épaisseur historique du récit, qui explique les motivations socio-économiques des tueuses.

Certes, *Rayyā et Sakīna*, passait sous silence le métier des meurtrières et des victimes « atténué » l'atrocité des crimes des deux sœurs. Or, arrêtées par la police, celles-ci sont privées du droit de tout accusé : se défendre. Contrairement au film de Chabrol, le récit cinématographique d'Abou Seif omet la mise en image de toutes les étapes fréquemment produites dans les films de crime contemporains : l'interrogatoire et le procès (l'audience publique, le réquisitoire,

38- ISSA Salah, *op. cit.*, p. 24.

39- Issa précise que : « d'autres hommes, comme ceux de Rayyā et Sakīna, s'y sont engagés volontairement, car ils cherchaient un travail qui leur permettrait de vivre dans de meilleures conditions. » Cf. ISSA Salah, *Les hommes de Rayyā et Sakīna*, *op. cit.*, pp. 24, 31, 44 et 87.

le plaidoyer, la défense, etc.) Dans de nombreux films, souvent placé dans une cage, l'accusé tente de faire entendre sa voix. Dans *Rayyā* et *Sakīna*, la violation de la loi semble sanctionnée non pas par des représentants/agents du pouvoir judiciaire, mais par des représentants du pouvoir exécutif, en l'occurrence la police. La découverte et l'arrestation de la bande de criminels, grâce à la compétence de la police garantissent, seules, la mise en application de la loi. Dans l'avant dernière séquence du film, en arrêtant Rayyā, le lieutenant Ahmad lui annonce le « verdict » : « Le poteau t'attend ! » Le plan moyen de deux secondes clôturant le film d'Abou Seif montre les silhouettes des deux sœurs pendues. Malgré l'absence d'autres personnages témoins de cet acte, ce plan produit l'effet de l'exécution des coupables sur une place *publique*, étant donné que cette cause touche tous les spectateurs et que dès lors l'enjeu public était mis à l'avant.

Il est possible de voir dans ce plan l'écho de la pendaison de Khamiss et Al Baqari. Meneurs d'une grève ouvrière dans l'usine de filage et tissage à Kafr El Dawar, organisée quelques semaines après l'arrivée au pouvoir des Officiers libres à la faveur de la révolution du 23 juillet 1952, ces deux chefs ouvriers avaient été condamnés à mort et exécutés le 7 septembre 1952. Pourtant la grève était pacifique et revendiquait l'augmentation des salaires et l'amélioration des conditions de travail. Arrêtés par la police, ces deux ouvriers avaient été accusés de faire partie d'une contre-révolution et condamnés par un tribunal militaire à la peine de mort.

Quant à la composition visuelle de la séquence de clôture (1:57:08) de *Landru*, elle pourrait être rapprochée d'une scène de théâtre⁴⁰ ; le décor y apparaît comme le lieu de l'action théâtrale. Quelques secondes avant l'exécution, on peut apercevoir au haut des murs de la prison une foule compacte de gens venus observer le condamné comme si sa mise à mort tenait du spectacle. Nous avons affaire à un retournement ironique lorsqu'on pense aux nombreux spectacles auxquels Landru assistait en tant que spectateur avec ses victimes. Ces témoins – spectateurs – de l'acte de décapitation se précipitent vers le côté gauche du cadre et nombreux parmi eux en sortent. Nous devinons qu'ils s'approchent de la guillotine et du condamné, tous les deux situés hors-scène–hors-cadre. Tout le long du film de Chabrol, la caméra évite scrupuleusement de filmer l'acte meurtrier et le châtiment (le couperet), ainsi que les cadavres (des victimes et du meurtrier). C'est comme si ces atrocités relevaient de l'immontable. En outre, après le défilement du générique de fin du film, un plan post-crédits rapproché et durant dix secondes, cadre en contre plongée uniquement trois proches (une mère, une sœur et une amie) de trois des victimes de Landru. Ce cadrage met

40- Le scénario de *Landru* se termine par les lignes suivantes : « Devant la prison, la foule se masse. Dans le silence, Landru traverse la cour de la prison, accompagné des personnes habituelles, le prêtre, le Substitut, etc. mais son avocat n'assiste pas à l'exécution. Landru disparaît. La foule regarde en direction de l'échafaud. Le substitut s'arrête, et reste les yeux fixes. On entend le bruit du couperet.

La foule

- Oh ! Oh ! Oh !

Le Substitut pince les lèvres. » SAGAN Françoise et CHABROL Claude, *Landru*, op. cit., pp. 128-129.

l'accent sur l'expression des visages des trois dames qui portent un long regard fixe sur ce que le spectateur devine : le corps châtié du tueur, situé dans le hors-champ. Leur regard suggère que, sur le plan personnel et familial, la fin de Landru leur apporte consolation et sérénité.

Conclusion

Les traitements livresque et cinématographique de l'affaire Rayyā et Sakīna sont différents de ceux de l'affaire Landru. L'effacement du contexte historique du fait divers dans *Rayyā et Sakīna* permet la mobilisation des spectateurs contre le Mal absolu, auquel la police réussit à mettre fin. L'action policière s'en trouve ainsi glorifiée. Le film est ainsi en phase avec la propagande du régime de juillet 1952, arrivé au pouvoir un an avant la sortie du film et se fondant largement sur la police et l'armée. En revanche, dans *Landru*, la contextualisation historique du fait divers est largement visualisée et verbalisée. Lors de sa sortie en 1963, ce film est plutôt critique de l'institution policière puisque l'inspecteur et les officiers de police y sont ridiculisés. Par contre, le contexte des années 1960 en France est favorable à la mise en scène de l'action judiciaire telle que présentée dans le film, puisque l'application de la loi protège les valeurs de la république.

Contrairement à Abou Seif, Salah Issa replace l'affaire Rayyā et Sakīna dans son contexte social et historique. Ceci ne justifie pas l'atrocité de leurs actes criminels, mais contribue à une meilleure compréhension des conditions concrètes dans lesquelles cette série de crimes a été commise. Par ailleurs, dans les livres de Sagan et de Yung ainsi que dans le film de Chabrol, la contextualisation sociale et historique minutieuse du fait divers est loin de susciter une empathie envers Landru notamment parce que le criminel nie constamment les faits dont il est accusé.

Dans son livre *Les hommes de Rayyā et Sakīna*, l'historien Salah Issa montre que dans la presse du début du XX^e siècle, les voix des deux tueuses en série sont quasi effacées au profit d'un récit entièrement assumé par des journalistes hommes appartenant à la classe moyenne. Issa restaure une part des voix des deux sœurs issues des classes sous-populaires. Le film de Salah Abou Seif laisse une part importante à la parole des deux criminelles puisque la nature du médium cinématographique réserve une part des dialogues à leurs personnages. Cependant, cet espace de la parole demeure monolithique et ne contribue qu'à faire des deux sœurs deux symboles du Mal absolu. Ce rapport dynamique entre la parole des femmes populaires et leur silence dans la presse est mieux éclairé par la réflexion de Guy Debord sur la société du spectacle, d'autant plus que la police chez Abou Seif et l'institution judiciaire chez Issa sont mises en spectacle : « Ce vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans langage, sans concept, sans accès critique à son propre passé qui n'est consigné nulle part. Il ne se communique pas. Il est incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire du non-mémorable⁴¹. » Dans le texte de Sagan et le film de Chabrol,

41- DEBORD Guy, *La société du spectacle*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 (éd. originale 1967).

une très grande place est réservée à la parole de Landru. Ceci est dû à son privilège d'homme et à son appartenance à une classe sociale supérieure à celle des tueuses en série égyptiennes.

Bibliographie

- ANDERSON Kyle J., « The Egyptian Labor Corps: Workers, Peasants and The State in World War I », in *International Journal of Middle East Studies*, n° 49, février 2017, pp. 4–25. [en ligne], publié par Cambridge University Press le 20 janvier 2017, [consulté le 3 janvier 2025]. Disponible sur : www.cambridge.org/core/journals/international-journal-of-middle-east-studies/article/egyptian-labor-corps-workers-peasants-and-the-state-in-world-war-i/345E2D975EFD18631263DD1385EDB599
- BARTHES Roland, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*. Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964.
- CALAND Fabienne Claire, « Présentations. Fictions du tueur en série », *Spirale*, n° 229, novembre-décembre 2009.
- DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des idées », 2008.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 (éd. originale 1967).
- DEMARTINI Anne-Emmanuelle, « L'Affaire Nozière. La parole sur l'inceste et sa réception sociale dans la France des années 1930 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 56-4, avril 2009, pp. 190–214. Paris, Éditions Belin.
- DJIGO Sophie, *L'esthétique de gangster au cinéma*, « Les figures de gangsters : archétypes, caractères, génies ? ». Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, pp. 13–41. [en ligne], [consulté le 14 janvier 2025]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/182516?lang=fr>
- FULIGNI Bruno, *Landru. L'élégance assassine*. Paris, Éditions du Rocher, 2020.
- ISSA Salah, *Les hommes de main de Rayyā et Sakīna. Récit social et politique* (titre original : *Regal Rayyā wa Sakīna*). Le Caire, Al Karma, 2016 (éd. originale 2002).
- JEAN Jean-Paul, « Le procès et l'écriture de l'histoire », in *Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 9, 2009, hors-série, À quoi servent les sciences humaines I.
- MOINE Raphaëlle, *Policiers et criminels, un genre populaire européen sur grand et petit écrans*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- MUCCHIELLI Laurent, « Préface » au livre de DYJAK aurélien, *Tueurs en série. L'invention d'une catégorie criminelle*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- QUINTIN Justine, *Les Tueurs en série et les meurtriers de masse : la fascination pour les auteurs d'homicide multiple*. Thèse, Faculté de droit et de criminologie, Université catholique de Louvain, 2016. [en ligne], [consulté le 22 septembre 2022]. Disponible sur : <https://hdl.handle.net/2078.1/thesis:7676>
- SAGAN Françoise et CHABROL Claude, *Landru*. Paris, René Julliard, 1963.
- SAGNIER Christine, *L'affaire Landru*. Paris, Éditions De Vecchi, coll. « Grands procès de l'histoire », 1999.
- YUNG Éric, *Landru – 6h10 – Temps clair (les pièces du dossier)*. Paris, Éditions Télémaque, 2013.

ملخص | من النادر أن تتصدر أسماء القاتلات المتسلسلات سجلات الشرطة في البلاد العربية، وهو ما جعل قضية ريا وسكينة فريدة من نوعها. من ناحية، يتناول هذا المقال بالدراسة الفيلم العلامة ريا وسكينة (١٩٥٣، صلاح أبو سيف)، وهو أول فيلم مصري يقدم قاتلتين متسلسلتين. كما يعقد مقارنة بين السردية التي يقدمها وبين تلك التي قدمها الصحفي والمؤرخ صلاح عيسى في رجال ريا وسكينة. سيرة اجتماعية وسياسية (١٩٩٩). ومن ناحية أخرى، يعقد هذا المقال مقارنة بين الفيلم والنص الأخيرين وبين فيلم لاندرو (١٩٦٣، كلود شابرول) عن سيناريو فرانسواز ساجان، والذي نشر في كتاب يحمل العنوان نفسه، ويتعرض للفظائع التي ارتكبتها القاتل المتسلسل الفرنسي الشهير والذي كان معاصراً للقاتلتين المصريتين. عبر دراسة مقارنة للفيلمين ولأصولهما المنشورة في كتب، يطرح المقال تحليلاً لجدلية غياب وحضور السياقات الاجتماعية والتاريخية للحادثتين كما يرويها الوسيط المكتوب والوسيط السينمائي. أولاً، نفضح وجود السياقات أو تواريه خلال عملية سرد الحادثتين. وثانياً، ندرس القاتل المتسلسل بوصفه ذاتاً اجتماعية فاعلة، ونولي عناية خاصة لدينامية الكلام والصمت. يلقي تحليلنا الضوء على اختيارات المؤلفين والمخرجين موضع البحث، على الصعيدين الجمالي والأيدولوجي.

كلمات مفتاحية | قاتل متسلسل، فيلم بوليسي، حادث، السينما والتاريخ، سينما عربية

Dahlia El Seguinu est maître de conférences au Département de Langue et de Littérature françaises à la Faculté des Lettres de l'Université du Caire, et photographe free-lance. Ses recherches, publiées en français et en arabe, portent sur les relations interdisciplinaires entre littérature, cinéma et photographie, notamment sur l'autobiographie, l'histoire et l'intermédialité. Intitulé « La projection de soi en littérature et au cinéma » (2016), son doctorat porte sur l'autobiographie en littérature et dans le cinéma documentaire.

Ses travaux de recherche courants portent sur l'Histoire dans les productions littéraires et audiovisuelles.

Son dernier article est sous presse : « **Sujets individuel et collectif de l'Histoire : L'Homme de Suez, littéraire et télévisé** », *ALTRALANG Journal. Revue Algérienne de Traduction et Langues*, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, Algérie.