

La plaidoirie artistique — Reconstitution judiciaire dans l'oeuvre de Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood*
The case for art – Legal re-enactment in Christian Patterson's *Redheaded Peckerwood*

Vincent Lavoie

Number 79, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69755ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, V. (2013). La plaidoirie artistique — Reconstitution judiciaire dans l'oeuvre de Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood* / The case for art – Legal re-enactment in Christian Patterson's *Redheaded Peckerwood*. *esse arts + opinions*, (79), 16–21.

Droits d'auteur © Vincent Lavoie, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LA PLAIDOIRIE ARTISTIQUE

THE CASE FOR ART

RECONSTITUTION JUDICIAIRE
DANS L'ŒUVRE DE CHRISTIAN
PATTERSON, *REDHEADED*

LEGAL RE-ENACTMENT IN
CHRISTIAN PATTERSON'S
REDHEADED PECKERWOOD

PECKERWOOD



CHRISTIAN PATTERSON, STUFFED TOY POODLE, 2010.
PHOTO : © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
PERMISSION DE MACK, LONDRES

CHRISTIAN PATTERSON, STUFFED TOY POODLE, 2010.
PHOTO : © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
COURTESY OF MACK, LONDON

PECKERWOOD
PATTERSON, REDHEADED
DANS L'ŒUVRE DE CHRISTIAN
RECONSTITUTION JUDICIAIRE

REDHEADED PECKERWOOD
CHRISTIAN PATTERSON'S
LEGAL RE-ENACTMENT IN

LA PLAIDOIRIE ARTISTIQUE

THE CASE FOR ART

CHRISTIAN PATTERSON, RUSTLESS HIGH VELOCITY, 2007.
 PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
 PERMISSION DE MACK, LONDRES



CHRISTIAN PATTERSON, RUSTLESS HIGH VELOCITY, 2007.
 PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
 COURTESY OF MACK, LONDON

Dans le domaine judiciaire, la reconstitution correspond à l'acte légal visant à reproduire des actions présumées commises au moment de la perpétration d'un crime. La reconstitution judiciaire est une procédure destinée à mettre en scène un crime afin soit d'en comprendre le déroulement temporel, de vérifier ou d'infirmer des hypothèses, de confirmer des témoignages oculaires, soit de mettre en évidence des impossibilités techniques et matérielles. La reconstitution est une illustration, en ce qu'elle confère une dimension tangible à des situations soustraites au regard ou difficilement appréhendables en raison de conditions de perception précaires ou encore d'une réceptivité cognitive troublée par la violence des faits. Elle permet parfois de restaurer le caractère original d'un acte qu'une médiatisation ultérieure aura altéré. La reconstitution judiciaire est un « théâtre de justice », selon la formule de François Nieney¹. Actée ou même simulée au moyen d'équipements infographiques², elle possède une forte valeur démonstrative et devient, dans une cour de justice, un puissant instrument de persuasion. La reconstitution judiciaire fait partie de l'arsenal rhétorique de l'avocat et du procureur qui, par le redoublement symbolique du crime, espèrent emporter la conviction du jury. « Cette répétition du crime, par le langage et l'émotion, explique Antoine Garapon, est vécue par ceux qui y assistent comme *une authentique commémoration rituelle*³. » J'insiste sur ces derniers mots, car ils portent en eux tout le paradoxe de la reconstitution judiciaire : montrer, donner à voir, traduire par des gestes et des images, orchestrer le retour du crime, introduire ce chaos dans un cérémonial public tenu pour réparateur et, du même souffle, exposer le caractère tristement factuel des choses, soupeser le poids du réel, évaluer la vraisemblance des faits.

Il est des exemples notoires de reconstitutions judiciaires, comme celui de l'assassinat de John F. Kennedy, où l'ambition de produire un portrait intelligible des événements se conjugue avec l'intention d'en instituer une version officielle. La scientificité de la démonstration importe toutefois moins que la volonté d'imprimer dans les mémoires une image définitive des événements. C'est l'opinion de ceux, tel Chuck Marler, qui ont étudié les diverses reconstitutions de cet attentat. Le 24 mai 1964, place Dealey à Dallas, les procureurs de la commission Warren organisent

1. François Nieney, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 274.

2. Plusieurs firmes spécialisées dans la reconstitution d'accidents de la route, du travail ou autres offrent leurs services aux victimes intentant un procès au civil. Ces reconstitutions infographiques réalisées à grands frais visent à impressionner la partie adverse au moyen d'images à forte valeur démonstrative. Voir notamment <http://legalarsenal.com/>.

3. Antoine Garapon, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Éditions Odile Jacob, p. 64. [C'est l'auteur qui souligne.]

In the judicial realm, re-enactment is a procedure in which actions allegedly performed during the execution of a crime are reproduced. It is an attempt to restage a crime in order to understand its causal sequence, demonstrate or refute a hypothesis, confirm eyewitness accounts, or demonstrate technical and material impossibilities. The re-enactment is illustrative, as it gives a tangible dimension to situations that either were not seen or were difficult to understand because of indeterminate perceptual conditions or due to cognitive processes troubled by emotion and violence. Sometimes it is meant to restore the original nature of an action altered by subsequent media coverage. Judicial re-enactment is a "theatre of justice," to use François Nieney's term.¹ Acted out, or even simulated through computer-generated audiovisuals,² it has high demonstrative value and can become a powerful means of persuasion in the courtroom. Judicial re-enactment is part of the lawyer's and the prosecutor's rhetorical arsenal, a means of convincing the jury through a symbolic replication of the crime. "This repetition of the crime, through language and emotion," explains Antoine Garapon, "is experienced by those in attendance as *an authentic ritual commemoration*."³ I emphasize these words because they fully convey the paradox of legal re-enactments: to show, to display, to translate into gesture and images, to orchestrate a return to the crime, to introduce this chaos into a putatively beneficial public ceremony, while at the same time exposing a sadly factual treatment of things, weighing the weight of the real, evaluating the likelihood of events.

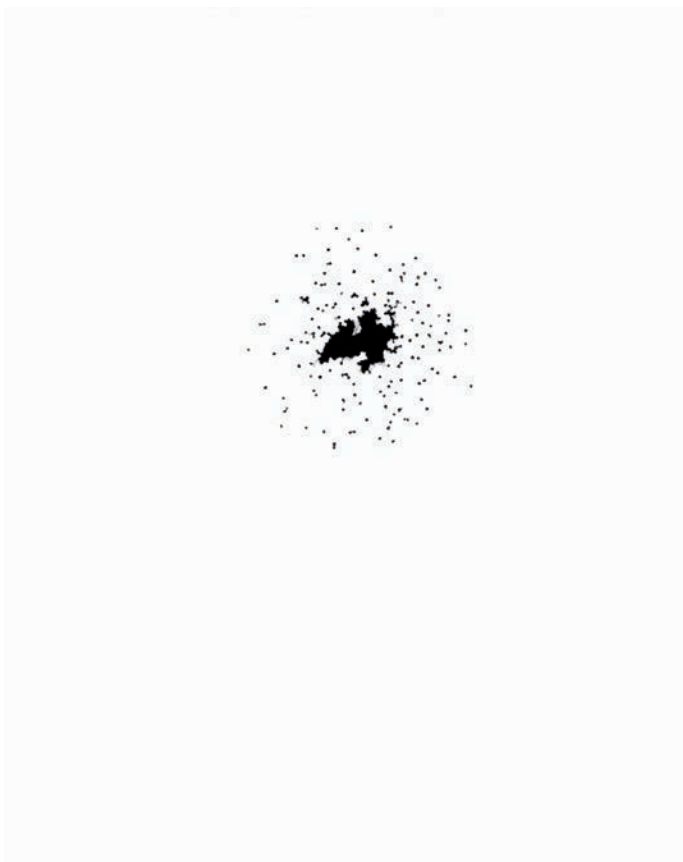
There have been some notable legal re-enactments, such as that of John F. Kennedy's assassination, in which the desire to produce an intelligible picture of events was combined with the goal of establishing an official version. In this case, the scientific nature of the demonstration was less of a concern than was the desire to imprint a definite image of the events in people's memory. This is the opinion of Chuck Marler and others who have examined the various reconstructions of the assassination. On May 24, 1964, on Dealey Plaza in Dallas, the Warren Commission lawyers organized a re-enactment of the events with the stated intention of shedding light on specific points: the precise moment when the bullets struck JFK and Texas governor John Connally, the position and speed of the limousine when the bullets struck, the bullets' trajectory from the

1. François Nieney, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire* (Brussels: De Boeck, 2002), 274.

2. Several businesses specializing in the re-enactment of on-the-job and traffic accidents offer their services to victims bringing civil lawsuits. These high-cost computer-generated graphic reconstructions aim to impress the opposing parties with their strong demonstrative power. See, for example, <http://legalarsenal.com/>.

3. Antoine Garapon, *Bien juger: Essai sur le rituel judiciaire* (Paris: Éditions Odile Jacob), p. 64. (Our translation; emphasis added.)

CHRISTIAN PATTERSON, SHOTGUN BLAST #2, 2010.
 PHOTO : © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
 PERMISSION DE MACK, LONDRES



CHRISTIAN PATTERSON, SHOTGUN BLAST #2, 2010.
 PHOTO : © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
 COURTESY OF MACK, LONDON

une reconstitution des événements dans le but déclaré d'élucider un certain nombre d'éléments bien précis : le moment exact où les projectiles ont atteint JFK et le gouverneur Connally, l'emplacement et la vitesse de la limousine au moment de l'impact des balles, la trajectoire de celles-ci depuis la fenêtre du sixième étage de l'entrepôt, la validation sur le site de contenus visuels présents dans le film amateur d'Abraham Zapruder. En vérité, la reconstitution aurait eu pour principal objectif d'accréditer la thèse voulant que l'attentat soit le fait d'un seul homme, Lee Harvey Oswald. La reconstitution aurait ainsi joué un rôle crucial dans la légitimation de la *single bullet theory*⁴. On le constate à l'évidence, la reconstitution judiciaire est sujette à caution et ne saurait à ce titre constituer une représentation irréfutable des faits. Cela, les collectifs d'artistes Ant Farm et T.R. Uthco l'ont démontré avec éloquence, et très précocement d'ailleurs, à travers la réalisation d'une reconstitution burlesque de cet assassinat (*The Eternal Frame*, 1975) réalisée sur les lieux mêmes du drame.

À n'en point douter, les représentations performées ou visuelles qui reproduisent les circonstances d'un crime comportent une dimension subjective susceptible d'affecter leur valeur de preuve. Cette subjectivité inhérente à la procédure même de la reconstitution n'a pas échappé à l'art contemporain qui, depuis les années 1960, en exploite le potentiel de fictionnalisation. Mentionnons ici les travaux d'Ed Ruscha (*Royal Road Test*, 1967) ou encore de Mike Mandel et Larry Sultan (*Evidence*, 1977), dans lesquels les protocoles de la reconstitution judiciaire constituent le socle d'une proposition artistique d'ordre conceptuel. C'est à l'aune de ces exemples historiques qu'il convient d'examiner l'œuvre récente de Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood* (2011), un projet de reconstitution de la promenade sanglante de Charles Starkweather et Caril Anne Fugate, auteurs de 11 meurtres commis en 1958 dans les États du Wyoming et du Nebraska. L'œuvre de Patterson elle-même s'inscrit dans la continuité d'une série de projets artistiques ayant également

sixth floor of the schoolbook repository, and on-site validation of visual content in the amateur film produced by Abraham Zapruder. In truth, the re-enactment's main objective was apparently to validate the theory that the assassination was the work of a single man, Lee Harvey Oswald thus playing a crucial role in legitimizing the "single bullet theory."⁴ It becomes demonstrably obvious that a legal re-enactment is open to question and cannot in itself constitute an irrefutable representation of the facts. The art collectives Ant Farm and T.R. Uthco eloquently showed as much early on, through a burlesque reconstruction of the assassination—*The Eternal Frame* (1975)—produced on the very site of the event.

Performed or visual courtroom re-enactments reproducing the circumstances of a crime indubitably possess a subjective dimension that impacts their evidentiary value. This subjectivity inherent to the re-enactment procedure is not lost on contemporary artists who have exploited its fictionalizing potential since the 1960s. One could mention the works of Ed Ruscha (*Royal Road Test*, 1967) or of Mike Mandel and Larry Sultan (*Evidence*, 1977), in which the protocols of courtroom re-enactment serve as the basis for a conceptual art representation. These historical examples can serve to gauge our examination of Christian Patterson's recent work *Redheaded Peckerwood* (2011), a project reconstructing the bloody itinerary of Charles Starkweather and Caril Anne Fugate (nineteen and fourteen years old, respectively), who, in 1958, committed eleven murders in Nebraska and Wyoming. Patterson's work follows in a sequence of artistic projects that have drawn on material from these notorious events. One thinks of Terrence Malick's film *Badlands* (1973) and Bruce Springsteen's song "Nebraska" (1982), both referring to the two teenagers' murderous rampage. *Redheaded Peckerwood* is made up of a motley collection of elements, including photographs produced by the artist, copies of archival documents related to the affair, and even objects that belonged to the killers or their victims, which he found during his research. These constitutive elements are akin to artefacts sealed and preserved in police

4. Chuck Marler, «The JFK Assassination Reenactment: Questioning the Warren Commission's Evidence», dans James H. Fetzer (dir.) *Assassination Science. Experts Speak Out on the Death of JFK*, Peru (Illinois), Catfeet Press, p. 249-262.

4. Chuck Marler, "The JFK Assassination Reenactment: Questioning the Warren Commission's Evidence," in *Assassination Science: Experts Speak Out on the Death of JFK*, ed. James H. Fetzer (Peru, IL: Catfeet Press and Open Court, 1998), 249–262.

puisé leur substance dans ce fait divers notoire, que l'on pense à *Badlands* (1973), du réalisateur Terrence Malick, ou encore à la chanson *Nebraska* (1982), de Bruce Springsteen, qui toutes deux renvoient explicitement à la dérive meurtrière des deux adolescents (19 et 14 ans). *Redheaded Peckerwood* est constitué d'un ensemble hétéroclite d'éléments composé de photographies réalisées par Patterson, de fac-similés d'archives associées à cette affaire et même d'objets ayant appartenu aux meurtriers ou à leurs victimes et retrouvés au terme de l'enquête de l'artiste. Les pièces constitutives de cette œuvre s'apparentent aux artefacts mis sous scellés et conservés dans les archives de la police et des palais de justice. Ces pièces relèvent d'ordres catégoriels variés : photographies de couchers de soleil, plans rapprochés d'indices ou d'objets assimilables, contretypes de photographies d'époque, lettre de confession, collage de pin-up, feuille perforée par balles, réclames, etc. Un dénominateur toutefois commun fédère ce répertoire polyphonique : une constante mise en exergue du drame, qu'elle prenne une forme métaphorique ou littérale. D'ailleurs, ces deux registres opèrent de concert, la puissance métaphorique de l'un étant indexée à la littéralité de l'autre, et inversement.

Le 30 novembre 1957, Starkweather s'arrête à la boutique d'une station d'essence de Lincoln pour y acheter à crédit un caniche de peluche bleue destiné à son amie. Le commis Robert Colvert refuse. Starkweather quitte les lieux, mais revient une fois la nuit tombée. Après moult hésitations, il braque la boutique et kidnappe Colvert. Ce dernier est abattu d'une décharge de calibre .12 dans un secteur périphérique de la ville. Voilà pour le premier meurtre. Patterson a retrouvé ce chien en peluche sur l'une des scènes de crime et l'a intégré à son œuvre. La présence dans l'espace d'exposition de ce jouet – authentique témoin silencieux du drame –, de cet élément du crime qu'aucun enquêteur n'avait jusqu'alors retracé, suffit à ne point réduire *Redheaded Peckerwood* à une œuvre de fiction. À l'instar de Truman Capote qui, pour écrire *In Cold Blood* (1966), se rend en 1959 dans la petite ville de Holcomd, au Kansas, pour y instruire sa propre enquête sur le meurtre de la famille Clutter, ou encore d'Orson Welles qui, pour sa première expérience télévisuelle, débarque en 1955 dans le village de Lurs (sud-est de la France) pour y produire un documentaire sur l'affaire Dominici⁵, Patterson refait le parcours des deux assassins, visite les lieux des tueries, dépouille les archives municipales, collige les coupures de presse. À la manière d'un enquêteur, il recompose la séquence des événements, non pour en élucider des pans demeurés jusqu'à présent dans l'ombre, mais pour introduire une part de réalité dans la reconstitution fictionnée qu'il propose de ce drame. Toute l'économie symbolique de *Redheaded Peckerwood* repose sur le principe d'une tension entre « factuel » et fiction. Cette tension est particulièrement manifeste dans le livre d'artiste paru en 2011⁶, où l'encartage de fac-similés de notes personnelles et même d'une carte postale composée par Starkweather à l'attention de ses parents confère à *Redheaded Peckerwood* un poids de réalité que l'on retrouve habituellement dans le *non-fiction novel*, une forme littéraire où se côtoient des informations factuelles tirées de fait divers contemporains et des contenus fictifs.

Dans un ouvrage paru en 2009 sous le titre *Lacan at the Scene*, l'artiste et théoricien britannique Henry Bond s'est intéressé aux imaginaires de la photographie de crime, en mettant en concurrence les théories lacaniennes de la perversion névrotique et psychotique et les techniques actuelles de la criminalistique. Bond soumet à une interprétation psychanalytique un ensemble inédit de photographies de scènes de crime datant

5. Le 5 août 1952, les corps de trois touristes britanniques sont découverts aux abords du village de Lurs. Gaston Dominici, le patriarche du village, est accusé du triple meurtre, condamné à mort puis gracié. La famille ne cesse depuis lors de demander sa réhabilitation. L'affaire a fait grand bruit et a connu toutes sortes de rebondissements. Le tournage du documentaire de Welles est l'un des symptômes de l'attention considérable dont cette affaire a fait l'objet. Le documentariste Christophe Cognet a restauré et monté le film de Welles, selon les indications laissées par le réalisateur américain. Voir *L'affaire Dominici par Orson Welles*, de Christophe Cognet, 52 min, France, 2000.

6. Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood*, Londres, Mack, 2011, 164 p.

archives and courts of law. They fall into various categories: pictures of sunsets, close-ups of clues and of objects considered as such, duplicates of contemporaneous photographs, a confession letter, a collage of pin-ups, sheets punctured by gunshots, ads, and so on. A common denominator brings this heterogeneous collection together, however: the constant highlighting of the tragedy, whether in metaphorical or literal form — two registers that in fact function together, the metaphorical power of the one being indexed on the literalness of the other, and vice versa.

On November 30, 1957, Starkweather stopped at a gas-station store in Lincoln to buy a stuffed blue poodle on credit for his girlfriend. The clerk, Robert Colvert, refused. Starkweather left the premises but returned after nightfall. After much hesitation, he held up the store and kidnapped Colvert, who was then killed with a 12-gauge shotgun on the outskirts of town. That was the first killing. Patterson found this stuffed animal at one of the crime scenes and integrated it into his work. The presence of this toy, an authentic and silent witness to the drama, in the exhibition—an element of the crime that no investigator had found until then—suffices to take *Redheaded Peckerwood* out of the realm of pure fiction. Like Truman Capote, who went to the small town of Holcome, Kansas, in 1959 to lead his own investigation into the murder of the Clutter family for his book *In Cold Blood* (1966), and Orson Welles who, for his first television experience, went to the village of Lurs in southeast France in 1955 to produce a documentary on the Dominici affair,⁵ Patterson follows in the footsteps of the killers, visits the scenes of each murder, rummages through city archives, collates press clippings. Acting as an investigator, he reconstructs the sequence of events, not to shed light on segments that remained obscure but to introduce an element of reality into his proposed fictionalization. The entire symbolic economy of *Redheaded Peckerwood* rests on the tension between “factuality” and fiction. The tension is particularly manifest in the artist book published in 2011,⁶ *Redheaded Peckerwood*, in which inserts of fac-similes and personal notes—even a postcard that Starkweather addressed to his parents—confer a realism that one usually finds in a “non-fiction novel,” a literary form in which factual information drawn from contemporary events is mingled with fictional content.

In a book titled *Lacan at the Scene* (2009), British artist and theoretician Henry Bond focused on the imaginary dimension of crime photography, juxtaposing Lacanian theories of neurotic and psychotic perversion against current forensic techniques. Bond delivers a psychoanalytic interpretation to a set of unpublished crime-scene photographs from the 1950s—indeed, a body of work contemporaneous with Lacan's writings. Like a technician collecting potential clues on the scene of the tragedy, he scours the images for details that betray a perverse *modus operandi*. For instance, in a photograph of a body found on a site still ravaged by Second World War bombings, he observes the presence in the foreground of soiled stiletto-heeled shoes, in which he sees signs of a dreadful scene: “Indeed, the scene almost appears as a theatre setting for a defiled version of a romantic seduction: removing the woman's shoes near the entrance of the site, the seducer then slowly removes her clothes—they form a trail that suggests a mannered striptease, to be completed by the time she reaches an appropriately discarded mattress. It is as if, in the act of unbuckling her shoes, this woman might also have begun—unwittingly—to remove the powerful protective cloak of visual signifiers that had, up to that moment,

5. On August 5, 1952, the bodies of three British tourists were discovered outside the village of Lurs. Gaston Dominici, patriarch of the town, was accused of the triple murder. He was condemned to death and then pardoned, and his family has constantly sought his exoneration. The case made waves and took many twists and turns. Welles's documentary is symptomatic of the considerable attention that the case generated. Documentary filmmaker Christophe Cognet restored and edited Welles's film following the American director's guidelines. See Christophe Cognet, *L'affaire Dominici par Orson Welles*, 52 min, France (2000).

6. Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood*, with essays by Luc Sante and Karen Irvine (London: Mack, 2011).

des années 1950, un corpus photographique justement contemporain des travaux de Lacan. À l'instar du technicien recueillant sur les lieux du drame de potentiels indices, il scrute les images à la recherche de détails trahissant un *modus operandi* pervers. C'est ainsi qu'il observe, sur la photographie d'un corps trouvé sur un site encore ravagé par les bombardements de la Deuxième Guerre mondiale, la présence à l'avant-plan de chaussures à talons aiguilles maculées, en lesquels il voit l'indice d'un funeste spectacle: « De fait, la scène ressemble à un décor de théâtre destiné à une parade amoureuse. La séductrice commence par retirer, près de l'entrée du site, ses souliers si féminins; puis, lentement, ce sont ses vêtements qu'elle retire un à un: ils tracent une progression qui, suggérant un strip-tease sophistiqué, aboutit près d'un matelas jeté là fort opportunément. Tout se passe comme si, en détachant ses souliers, cette femme avait aussi commencé, de façon assez peu avisée, à retirer la chape puissante de signifiants visuels qui, jusque-là, l'avaient protégée⁷. » Cette lecture psychanalytique de l'image où l'auteur relève les éléments d'une séquence perverse rappelle à bien des égards les principes qui gouvernent les reconstitutions judiciaires tels que je les ai exposés plus haut. Et si *Redheaded Peckerwood* fonctionnait justement comme une scène de crime qu'il incomberait au spectateur de résoudre, ou à tout le moins de recomposer? Il y a en effet dans l'œuvre de Patterson une mixité d'éléments factuels, conjecturaux et indéterminés parfaitement typique d'une situation non encore résolue. L'œuvre de Patterson n'est pas une reconstitution des 11 meurtres commis en 1958. La reconstitution se situerait plutôt du côté de la réception du spectateur à qui il revient de reconstruire les faits à partir d'un échantillonnage d'éléments aux vertus probantes tantôt avérées, tantôt incertaines. *Redheaded Peckerwood* procède d'une esthétique judiciaire, dans la mesure où les attributs de cette œuvre en appellent à un remontage narratif des événements. La réception esthétique étant dès lors assimilée à un travail d'investigation et de démonstration, le spectateur se trouve pour ainsi dire à orchestrer ce retour du crime propre au travail de reconstitution. Qu'il soit ainsi le maître d'œuvre d'une relecture des événements montre combien il importe pour Patterson de réhabiliter la fonction arbitrale du spectateur, une prérogative, faut-il le dire, refoulée par les esthétiques relationnelles et participatives. Si le spectateur procède, face à cette œuvre, à une forme de reconstitution judiciaire, celle-ci s'effectue bien entendu en exacerbant la dimension rhétorique tant décrite par les spécialistes en criminalistique. S'il y a du vrai dans *Redheaded Peckerwood* – preuve en est cette peluche retrouvée et incorporée à la trame de l'œuvre –, il y a surtout du vraisemblable, c'est-à-dire des formes et des conventions constitutives d'une croyance dans la véracité des faits. L'œuvre de Patterson m'apparaît exemplaire de ces pratiques artistiques récentes dont le caractère opératoire repose sur l'emploi dévoyé de protocoles et de procédures associés à la criminalistique. Y sont en jeu des notions souvent répudiées par le discours critique – vérité, authenticité, jugement –, mais que les artistes revisitent à la faveur d'enquêtes menées sur des événements sources, pour lesquelles la reconstitution se présente comme mode de restitution. Par le libre usage des procédures de l'enquête judiciaire, Patterson exhume les vestiges de drames anciens et en réactive le souvenir. *Redheaded Peckerwood* est une survivance de ces événements douloureux autant qu'une incitation à en réactiver les funestes récits.

7. Henry Bond, *Lacan at the Scene*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2009, p. 70. [Trad. libre]

Vincent Lavoie est professeur au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Ses recherches actuelles portent sur les formes contemporaines de l'attestation visuelle dans un contexte légal. Il a récemment dirigé un dossier thématique pour la revue *CV Ciel variable* sous le titre « Forensique/Forensics » (n° 93, hiver 2013) autour des croisements entre l'art et la science médico-légale.

ensured her safety.⁷ In many respects, this psychoanalytic reading of the image, in which the author identifies elements in a perverse sequence, recalls the principles governing the courtroom re-enactments that I have described above. And what if *Redheaded Peckerwood* functioned like a crime scene that was up to the viewer to solve, or at least to reconstruct? Indeed, in Patterson's work there is a mix of the factual, the conjectural, and the indeterminate quite typical of an unsolved situation. Patterson's work is not a re-enactment of the eleven murders committed in 1958. Rather, the reconstruction operates from the perspective of its reception by the viewer, who is responsible for reconstructing the facts from the sampling of exhibits that are at times convincing, at others uncertain. *Redheaded Peckerwood* proceeds from a legal aesthetic, to the extent that attributes of the work call for a narrative retracing of events. Aesthetic reception thus being associated with investigative work and demonstration, viewers find themselves orchestrating, so to speak, a return to the crime characteristic of the work of re-enactment. That they thus become the grand masters of a rereading of events shows how important it is for Patterson to rehabilitate the viewer's arbitrating function—a prerogative suppressed, needless to say, by relational and participatory aesthetics. While viewers of this work proceed with a kind of legal re-enactment, this re-enactment of course exacerbates a rhetorical dimension that is anathema to criminology experts. Although there is truth in *Redheaded Peckerwood* (evinced by the stuffed toy found and woven into the plot of the work), there is above all verisimilitude—forms and conventions constitutive of belief in the veracity of facts. Patterson's work seems to me to exemplify recent art practices whose operating character rests on the rogue use of protocols and procedures associated with forensics. Notions repudiated in critical discourse—truth, authenticity, judgment—are revisited here in the form of investigations of source events, the reconstruction of which is presented as a form of restoration. Through the free use of investigative procedures, Patterson exhumes vestiges of bygone tragedies and reactivates their memory. *Redheaded Peckerwood* is a relic of these painful events as much as an incitement to reactualize their fateful narratives.

[Translated from the French by Ron Ross]

7. Henry Bond, *Lacan at the Scene* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 70.

Vincent Lavoie is a professor of art history at UQAM. His current research is concerned with contemporary forms of visual testimony in a legal context. He recently edited a feature edition of *CV Ciel variable* titled "Forensique/Forensics" (no. 93, winter 2013) dealing with the crossings between art and medicolegal sciences.

CHRISTIAN PATTERSON, BOTTLE CAPS, 2008.
PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
PERMISSION DE MACK, LONDRES



CHRISTIAN PATTERSON, CHARLIE'S BLOODY EAR, 2007.
PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
PERMISSION DE MACK, LONDRES



CHRISTIAN PATTERSON, HOUSE AT NIGHT, 2007.
PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
PERMISSION DE MACK, LONDRES



CHRISTIAN PATTERSON, EXECUTION WAIT (RECTO), 2007.
PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
PERMISSION DE MACK, LONDRES



CHRISTIAN PATTERSON, BOTTLE CAPS, 2008.
PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
COURTESY OF MACK, LONDON

CHRISTIAN PATTERSON, CHARLIE'S BLOODY EAR, 2007.
PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
COURTESY OF MACK, LONDON

CHRISTIAN PATTERSON, HOUSE AT NIGHT, 2007.
PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
COURTESY OF MACK, LONDON

CHRISTIAN PATTERSON, EXECUTION WAIT (RECTO), 2007.
PHOTO: © CHRISTIAN PATTERSON, 2013
COURTESY OF MACK, LONDON