



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

**LA DESCRIPTION DANS LA CONSTRUCTION DU THÈME DU "MAL"
DANS L'OEUVRE DE FRANCK THILLIEZ**

Presentado por:

María Luisa García Díez

Tutelado por:

Belén Artuñedo Guillén VºBº

2015

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

1. L'auteur et son oeuvre.....	3
2. Méthode d'analyse: la typologie du descriptif de Philippe Hamon.....	6
3. Les séquences descriptives:	
3.1. L'espace.....	11
3.2. Les victimes.....	17
3.3. Les assassins.....	30
3.4. Les séquences descriptives dans <i>Gataca</i>	33
CONCLUSION.....	40
BIBLIOGRAPHIE.....	42

INTRODUCTION / MOTIVATION

Le sujet de ce travail découle de l'intérêt suscité par la découverte de l'oeuvre romanesque de Franck Thilliez, auteur de romans noirs, devenu célèbre en France avec son roman *La chambre des morts* qui, d'autre part a été également son premier roman adapté au cinéma.

Le choix de ces deux romans (*Le syndrome E* et *Gataca*) pour en faire l'analyse dans ce travail est justifié par le traitement de la violence et du mal qui, comme un diptyque, les abordent ("cette envie de traquer le Mal, le vrai Mal, jusqu'à se retrouver dos au mur, épuisé, démoli." (Thilliez, 2010: 360)) de deux points de vue différents. En outre, le fait de réunir des caractéristiques du cinéma américain des années 40-50, que l'auteur lui-même, avoue être à l'origine de sa vocation d'écrivain de romans noirs: un héros avec une carrure physique imposante, mais un peu instable psychologiquement; l'héroïne qui n'est pas du genre séducteur mais qui bouleverse le mode de vie du héros.

L'auteur a déclaré l'influence du cinéma américain dans son oeuvre narrative. Le fait de côtoyer la littérature et le cinéma dans ses romans éveille l'intérêt du lecteur puisque la narration devient plus visuelle de part les scènes de meurtres et la lecture plus intrigante.

Franck Thilliez réussit à obtenir un certain suspense en nous offrant des petites bribes d'information sans nous dévoiler le tout. Pour cela il ne se sert pas d'un excès de détails, mais plutôt d'une narration fragmentée où il combine différentes histoires qui aboutiront, toutes ensemble, à l'aide d'un fil qui longe tout le récit et qui met toutes ces histoires en rapport les unes avec les autres, à la résolution de l'investigation.

Un autre aspect attirant dans l'oeuvre de Franck Thilliez, au moins dans les deux romans objet de cette analyse, est le fait de ne pas traiter la violence simplement comme une réaction possible dans n'importe quel humain, mais en essayant de lui attribuer une explication scientifique. Dans ce but il a réalisé ses propres recherches dans les sphères adéquates, pour imprimer à ses romans, notamment dans les descriptions, ce caractère d'authenticité qu'il prétend.

Bien que ce genre de récit n'ait été que tardivement considéré comme de la littérature, le nombre de lecteurs qu'il rassemble et la constatation après une première

lecture d'une approche particulière d'un genre qui se trouve à cheval entre le roman noir et le roman policier, nous pousse à vouloir expliquer qu'elle est la construction de ce sujet omniprésent dans son œuvre: le Mal; et cela en abordant son analyse dans le domaine des séquences descriptives.

On avait l'impression que la structure d'un roman policier était plutôt répétitive, qu'il ne pouvait pas se soustraire à certaines règles implicites. Voilà pourquoi les auteurs s'efforcent d'éviter cette répétition en introduisant dans les romans certains effets pour provoquer la rupture de la «norme». Pour ceux qui aiment cette littérature, ces éléments de rupture ne sont pas toujours nécessaires étant donné que si le roman est bien écrit, il y a une certaine intrigue, cela est suffisant pour continuer la lecture. Quand bien même un bon roman noir suffirait à un adepte de ce genre, il est vrai que la découverte d'un écrivain capable de surprendre, ou dans la construction de l'énigme, ou dans la création des personnages pousse le lecteur à la recherche de cette originalité. C'est le cas de Franck Thilliez, qui d'une part est un écrivain conventionnel de romans policiers (un crime qu'un inspecteur essaie de résoudre) mais d'une autre part il est capable de surprendre le nouveau lecteur, qui se sent perturbé ou du moins bouleversé par l'expression du mal, de la violence mais surtout parce qu'il finit par trouver une certaine justification de ce comportement inhumain, de la possibilité de se trouver lui-même à la place du meurtrier. Malgré l'impression du manque de coutume au mal, on devient soudain conscients pendant la lecture que tous, soumis à certaines stimulations externes, on serait capables d'actions reprochables.

Notre objectif va être l'analyse de cette violence, décrite à la manière d'un scénario, sans à peine de données subjectives, d'un point de vue linguistique afin d'établir les mécanismes dont se sert l'auteur pour arriver à produire l'impression de se trouver face à un film noir. Pour cela, il nous faut une méthode d'analyse qui s'adapte à ce type de textes caractérisés par l'introduction constante de passages descriptifs qui vont servir à informer le lecteur en même temps qu'à rendre cette lecture compréhensible bien qu'elle ne soit pas toujours linéaire.

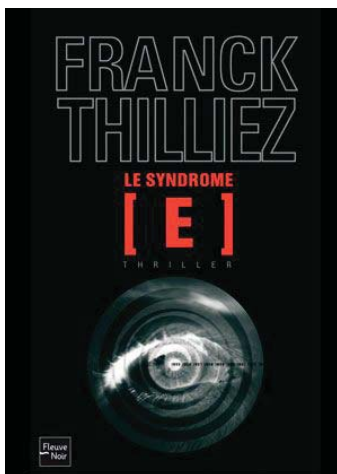
L'analyse de séquences descriptives dans ces deux romans va être le moyen d'aborder le sujet du Mal dans la narrative de cet auteur. On fera cette analyse à l'aide de la "typologie du descriptif" que Philippe Hamon nous propose ainsi qu'en indiquant la façon dont l'auteur insère dans le texte ces séquences.

D'abord on fera la présentation de l'auteur et de son oeuvre; ensuite on établira la méthode de travail avec la justification de la description dans les catégories d'analyse du texte descriptif d'après P. Hamon et J.-M. Adam et pour finir, sur la base de certains passages descriptifs que l'on va étudier, on pourra souligner les caractéristiques de l'écriture de cet auteur ainsi que la présence du thème du Mal dans son oeuvre.

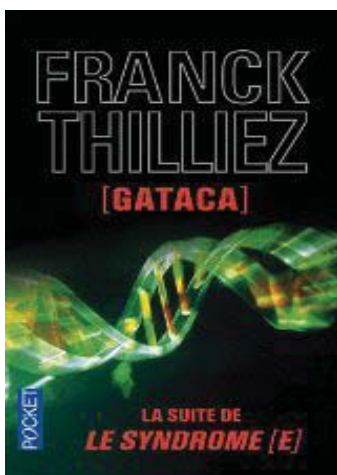
1: L'AUTEUR ET SON OEUVRE

Franck Thilliez, est ingénieur en nouvelles technologies. Il est né à Annecy en 1973 et vit actuellement au Pas-de-Calais. Il a obtenu un grand succès avec *La Chambre des morts* qui a été son premier roman adapté au cinéma. Actuellement il dédie tout son temps à l'écriture.

Le romancier inscrit ses œuvres dans le roman policier (*polar*) plus que dans le roman noir. Pas d'engagement politique des personnages ni de vision pessimiste sur la société où se déroule l'action. Il y a une enquête policière, des suspects, des indices qui s'articulent autour d'une intrigue qui se maintient jusqu'à la fin du roman.



Dans le dyptique *Syndrome E et Gataca*, l'auteur s'intéresse à la violence et fait son analyse de deux points de vue différents. Si dans *Syndrome E* Thilliez apporte une vision horizontale de la violence, c'est-à-dire comment elle apparaît dans plusieurs endroits géographiques comme un phénomène d'hystérie collective, dans *Gataca* il opte pour la vision verticale d'une violence ancestrale que l'on peut porter dans nos gènes sans nous en apercevoir et qui peut se déclencher chez n'importe qui.



Franck Thilliez s'intéresse à l'aspect médical lié au fonctionnement du cerveau à travers l'influence des images et leur impact dans le comportement des individus et à la génétique et sa projection dans le comportement humain, également affecté par l'environnement. Son exhaustive investigation sur ce point rend plus vraisemblables les histoires qu'il raconte d'après leur base scientifique.

Le syndrome E: il réunit pour la première fois ses deux personnages fétiches, Sharko et Hennebelle, qui étaient déjà apparus individuellement dans des romans précédents¹.

Un fait divers du Canada sert à l'auteur de démarrage pour créer cette histoire: les orphelins de Duplessis. Pendant les années 40-70, les orphelins québécois étaient internés, quel que fût leur véritable état mental, dans des institutions psychiatriques et non pas dans les orphelinats pour des raisons économiques car l'état obtenait des subventions fédérales. Ils y ont été battus, violés et soumis à une sorte d'esclavage, un des cas les plus graves de maltraitance d'enfants. Il place ce fait au milieu de son intrigue policière, étant donné que le film, qui est présent tout le roman, et dont la quête provoque des meurtres, a été tourné au Canada et y apparaissent des petites filles internées dans un de ces centres mentaux.

Le roman commence avec la découverte de cinq cadavres sur un chantier à Rouen lors de la construction d'un pipeline où Sharko, arrive pour y mener l'enquête en temps qu'analyste du comportement. Pour sa part, Lucie Hennebelle, lieutenant de police à Lille, reçoit un coup de fil d'un ancien compagnon, Ludovic Sénéchal, qui après avoir regardé un film qu'il venait d'acquérir chez un collectionneur (Wlad Szpilman) est devenu complètement aveugle. Deux situations sans rapport apparent qui cependant vont provoquer la rencontre des deux héros.

De plus, le meurtre de trois jeunes égyptiennes, il y a une quinzaine d'années, et qui présentent des caractéristiques communes avec les corps du chantier, est remarqué par un policier en vacances qui va mettre notre héros sur la piste égyptienne.

On essaiera de voler ce film visionné par l'ami d'Hennebelle mais on n'y arrivera pas. Une copie sauvegardée sera analysée et fera le lien entre les meurtres en France et en Égypte et les orphelins de Duplessis.

Le film est recherché pour être détruit afin d'éliminer les preuves des expériences menées dans les années 50 dans ces institutions psychiatriques, à la base du syndrome E, et, où même la CIA était concernée.

L'influence de l'impact des images sur nos cerveaux devient le lien qui tissera tout le roman.

¹ D'après des informations sur Internet, il paraît que ce sont les lecteurs qui auraient proposé cette union.

L'enquête aboutira à la découverte d'une véritable trame qui a été tissée autour des personnes internées dans ces institutions dans le but de modifier artificiellement leur comportement.

Ils subissaient non seulement l'impact des images projetées en boucle, mais aussi des enregistrements pendant des semaines qui finissaient par provoquer un déclin dans le comportement de ces individus.

Gataca: G.A.T.C.: ce sont les quatre bases de l'ADN (guanine, adémine, thymine, cytosine) avec les lettres initiales desquelles Thilliez forme le titre du roman.

On retrouve les mêmes héros que dans *Le Syndrome E*. Ce roman commence avec Lucie, complètement anéantie, après le malheur qui lui arrive à la fin du roman précédent. On lui apprend que Grégory Carnot, l'auteur de ses traumatismes, s'est tué en s'arrachant la carotide. Bien qu'elle ne travaille plus dans la police, elle ne peut s'empêcher de réaliser sa propre enquête de façon officieuse, en empruntant une fausse identité: Amélie Courtois.

Pour sa part, Sharko, à sa demande, est retourné au 36 Quai des Orfèvres, siège de la police judiciaire à Paris, comme un simple policier bien que l'on continue à l'appeler "commissaire". Il est chargé de mener l'enquête du meurtre de la jeune étudiante Éva Louts, qui, dans sa thèse, essayait de tracer la latéralité à travers les époques, dans un centre de primatologie, apparemment morte aux mains d'une guenon.

Toute l'enquête va tourner autour de cinq études d'ADN, incluses dans le livre du médecin Stéphane Terney, spécialiste des problèmes liés à la grossesse.

Lucie et Sharko, chacun dans un nouvel état d'âme après les événements du Syndrome E, vont croiser leurs chemins pour se retrouver dans une nouvelle spirale de violence.

2: MÉTHODE D'ANALYSE: TYPOLOGIE DU DESCRIPTIF DE PHILIPPE HAMON

En essayant de trouver la meilleure méthode pour faire l'analyse du descriptif dans les textes de Franck Thilliez, *Du descriptif* de Philippe Hamon ainsi que *Le texte descriptif* de J.-M. Adam, ont été les oeuvres qui ont servi le plus efficacement à effectuer cette étude.

Hamon parle du système descriptif “comme un jeu d’équivalences hiérarchisées” (1993: 127). Il définit le système descriptif comme une dénomination avec le **pantonyme** comme l’élément central de la description et l’expansion, comme la somme des parties (**nomenclature**) et la somme des qualités (**prédicats**) du pantonyme. Pantonyme, nomenclature et prédicats sont “les composantes de base du système descriptif” (*Op.cit*: 140)

Pour mieux comprendre les termes utilisés par Hamon, on peut se servir d'un exemple, si simple soit-il, qui illustrera sa théorie.

À partir d'une phrase comme: *Le château dont le fossé était vide*, on repère le pantonyme, qui est l'objet décrit (le château). Ensuite, il y a une partie de cet objet qui est nommée (fossé) puis caractérisée (vide).

Pantonyme: le château (objet).

Expansion:

- nomenclature: le fossé (élément qui construit l'objet).
- prédicat: vide (qualification).

Comme le signale Hamon, le “savoir” est nécessaire dans les textes descriptifs pour leur attribuer de l’authenticité. Il y a une certaine opposition entre le récit, qui fait partie de l’imagination de l’auteur, et les parties descriptives, qui font partie de son bagage culturel et qui situent le texte dans la vraisemblance. Ce savoir peut dériver “d’un texte déjà appris, ou déjà écrit” (Hamon, 1993: 48), donc, dans la description on peut parler d’une sorte de “réécriture”. La narration, dans sa partie descriptive, se façonne à partir d’autres textes déjà existants, ou de connaissances appréhendées au préalable par l’auteur.

Selon J. M. Adam, « Le vraisemblable de l’énoncé et l’embrayage/désembrayage des différents pactes de lecture prend appui, soit sur le regard (voir) des personnages (acteurs ou narrateur), soit sur leur parole (dire), soit sur leur action (faire) ». (1984: 48-49)

Il y a donc trois mécanismes d’introduction d’une description dans un énoncé. Le premier et le plus employé, qui concerne tout type de texte descriptif, pas uniquement le texte littéraire est **le regard descripteur**, le regard des personnages en tant qu’observateurs.

Pour donner une continuité au récit, le narrateur va se servir d'un personnage qualifié pour *voir*. Le personnage porte un regard savant qui va justifier l'introduction dans le texte de cette description sans lui ôter la vraisemblance que la narration requiert: "le *voir* du personnage suppose et réclame un *pouvoir voir*, un *savoir voir*, un *vouloir voir* de ce personnage" (Hamon: 172). Le narrateur délègue son rôle descripteur à un personnage qui, en ce moment du récit, se situe dans une position de privilège, de *voir*, plus qu'aucun autre. Ce *voir* se combine, quand il s'agit de parler de compétences ou d'activités professionnelles plus spécialisées, avec le *savoir*.

Comme nous pouvons voir dans cet exemple, c'est le regard du personnage (*flic*) qui introduit la séquence descriptive de son interlocuteur:

Devant lui, en contrebas, deux ou trois hommes casqués bavardaient. (...) Le flic repéra immédiatement le collègue rouennais qui l'attendait. Simplement par son holster, à sa ceinture. Le flingue brillait sous la lumière comme pour l'appeler. Le gus se perdait dans un jean taille basse, un tee-shirt noir et de vieilles chaussures en toile. Brun, grand, sec, vingt-cinq, vingt-six ans à tout casser. Il discutait avec un cameraman et ce qui ressemblait à une journaliste. Sharko releva ses lunettes dans sa brosse et lui présenta sa carte. (p.30)

Sharko se pointe sur le chantier et à partir du regard qu'il porte sur son collègue rouennais il en fait sa description et conclut que c'est lui le policier qui est chargé de l'affaire.

Les indications de localisation («devant lui, repéra») et de perspective («en contrebas»), les conditions de visibilité qui font référence à la lumière et aux couleurs («brillait, lumière, brun, lunettes...»), puis la description du personnage: les vêtements (jean, tee-shirt, chaussures), la taille («grand»), l'âge («vingt-cinq, vingt-six ans»), tout cela à travers ce regard descripteur de Sharko.

Un autre exemple de regard descripteur, cette fois, subjectif, à partir d'un balayage visuel. Sharko arrive sur place et regarde tout autour de lui.

Il [...] détailla les alentours. **La Seine** sur la droite, **un nuage d'arbres** sur la gauche, **le site industriel** à l'arrière. Il régnait une immense impression de vide, d'abandon. Pas une maison, juste des routes désertes, des terrains vagues. Comme si la zone était morte, cramée par le feu du ciel.

C'est le narrateur qui parle à travers le regard subjectif de Sharko. Il décrit ce qu'il voit en exprimant à la fois ce qu'il ressent devant ce paysage: impression de vide,

abandon, routes désertes, zone comme morte, cramée, un réseau lexical qui situe le lecteur dans la sensation de dévastation.

Parfois ce sont les personnages qui prennent la parole et dans ce cas-là, on se retrouve devant **le bavard descripteur** dont Hamon parle. (*Op. cit.*: p.185)

C'est un autre moyen pour le narrateur d'introduire une description ou une liste dans le texte. Dans ce cas, le personnage ne *voit* pas la scène, le spectacle, le personnage, mais les *raconte*. Ici aussi il est nécessaire que le personnage soit compétant pour *parler*. Comme dans le regard descripteur il va falloir un *vouloir dire*, un *savoir dire* et un *pouvoir dire* (*Ibid.*) pour arriver à la description et ne pas mettre en danger la progression fluide du récit. "L'objet à décrire se présente comme tranche de parole, monologue intérieur ou dialogue" (*Ibid.*). Le personnage qui parle va jouer un rôle bien de confident, bien de répondeur face à un interlocuteur qu'il informe, renseigne ou auquel il répond. Son statut privilégié en tant que connaisseur des faits le situe aussi bien dans le *savoir* que dans le *dire*. Il est le professeur dans une classe, le conférencier, le commentateur..., et dans un roman policier il peut être le policier qui tire des conclusions face aux preuves d'un crime et qui informe ses collègues, de même que le témoin que l'on interroge ou le légiste qui expose les résultats de ses analyses. Ce bavard descripteur peut donc *parler* avec un autre acteur, à travers un dialogue, ou en faisant une exposition, un discours... sous la forme d'un monologue.

Cette description parlée a un début et une fin puisque le monologue tout comme le dialogue doivent avoir une fin à un moment donné.

Un exemple dans *Le syndrome E*. Sharko demande à son supérieur Leclerc de lui parler des corps découverts à Notre-Dame-de-Gravenchon.

— Vas-y. Parle-moi de l'affaire.

Les deux hommes se mirent à avancer lentement.

— Cinq corps, pas beaux à voir, enterrés deux mètres sous terre. Aux premières constatations, quatre d'entre eux sont bouffés par les vers, le cinquième dans un relatif bon état. À tous, il leur manquait la partie haute du crâne, comme si on l'avait sciée. (p.23)

Le patron de l'OCRVP² fait un court rapport à Sharko de ce que l'on vient de découvrir et à partir de cette information c'est lui qui va mener l'enquête.

² L'office central pour la répression de la violence aux personnes.

Le langage dans ce type de description va dépendre du personnage qui prend la parole, dans ce cas, Leclerc parle comme un flic qui fût en train de faire un rapport. Il donne les détails précis qui sont suffisants à informer Sharko. Le langage du personnage, hormis les informations fournies dans le récit par le narrateur ou par un autre personnage, sert à le caractériser, à le situer dans une classe sociale ou une autre, à établir sa profession, comme nous pouvons aussi le constater dans cet exemple.

Hamon parle du “faire” des personnage comme un troisième moyen qui sert à insérer un passage descriptif. C'est **le travailleur descripteur**.

On détaille toute une liste d'actions, qui font preuve du savoir faire du personnage, mais qui n'est pas quelque chose que l'on ait inventé, c'est une compétence qui est déjà apparue ailleurs, et qui peut avoir la forme d'un *mode d'emploi*. Dans l'exemple qui suit, il s'agirait plutôt de la description d'une expérimentation effectuée par cette scientifique, chercheuse en neurobiologie.

—La stimulation cérébrale profonde... Elle est un excellent moyen de créer le patient zéro, celui qui entraîne la contamination mentale.

C'est la scientifique qui décrit comment elle a provoqué cette contamination mentale jusqu'à obtenir le but prétendu. Elle suit un ordre pour arriver au but.

— *Imaginez* seulement des soldats qui n'auraient plus peur, qui tueraient sans remords, sans hésitation, comme un seul bras puissant. *Imaginez* une autre forme de contamination mentale contrôlée, qui viendrait frapper d'autres zones du cerveau, comme les zones motrices ou la mémoire. *Vous pourriez anéantir* une armée sans même utiliser d'armes.(p.498)

Le personnage montre son *savoir-faire* à travers la contamination mentale; mais elle porte un regard descripteur, elle insiste pour que Sharko et Lucie puissent imaginer ce qu'elle a été capable de faire pour démontrer l'effet du syndrome E, qu'ils puissent s'en faire une représentation mentale. Elle veut partager avec eux son enthousiasme; d'avoir la possibilité d'entraîner les autres à commettre des horreurs uniquement à travers le contrôle de leurs cerveaux.

Dans le cas du travailleur descripteur, le lexique du personnage relève également de son savoir et évidence la formation scientifique de l'acteur en utilisant des mots du milieu médical. Si la description se prolongeait avec une liste excessive d'un

vocabulaire trop spécialisé, elle pourrait éventuellement provoquer la non compréhension de la description prétendue.

La méthode descriptive articulée par Hamon à partir des catégories du voir, du dire, et du parler, que l'on vient de présenter, est un outil de travail presque indispensable pour expliquer les techniques descriptives employées par Thilliez. Le genre du roman policier où sont inscrits ses romans se prête à cette méthode surtout par les structures des descriptions qui s'adaptent à cette typologie décrite, en nous permettant de signaler aisément les éléments désignés par Hamon (le pantonyme, la nomenclature et les prédicats). Dans le chapitre suivant, plusieurs scènes des romans de Thilliez déjà cités, vont être analysés en suivant cette méthode. Afin d'éviter la répétition de passages d'un même contenu, on choisira des fragments concernant l'espace, les victimes et les assassins ainsi que certains extraits de part sa signification dans les romans.

3: LES SÉQUENCES DESCRIPTIVES

3.1. L'ESPACE.

L'espace dans le roman policier est un des éléments qui informe sur le personnage, d'où son importance. Ainsi, l'enquête d'un lieu de crime peut donner des indices sur le coupable ou sur la motivation de ce crime. Dans ces romans, la focalisation concerne d'avantage les victimes, cependant, les espaces informent sur d'autres personnages comme le détective.

L'APPARTEMENT DE SHARKO

Il va être décrit par le narrateur en fonction de la personnalité un peu particulière du héros.

L'appartement d'un **schizophrène** a tendance à être mal rangé. Le **désordre intérieur** de la personnalité – la fracture mentale – se manifeste souvent par un **désordre extérieur** si bien que certains d'entre eux finissent par se payer les services d'une femme de ménage. Au contraire, **l'appartement d'un analyste comportemental** réclame une certaine rigueur, miroir d'un esprit rectiligne, habitué à ordonner dans des tiroirs les informations comme on range des chaussures dans des casiers. Aussi, **l'appartement de Sharko** naviguait entre deux eaux. Si les tasses de café s'accumulaient dans l'évier, les costumes et les cravates non repassés dans un coin de sa salle de bains, les différentes pièces, très propres, donnaient l'impression qu'une famille paisible y vivait. Beaucoup de photos dans des cadres, une petite plante, une chambre d'enfant, avec ses vieilles peluches, la tapisserie jaune traversée

d'une frise avec des dauphins. Sur le sol de cette dernière pièce, un magnifique réseau ferroviaire déployait ses rails et ses locomotives anciennes, bordé de décors en mousse, en liège ou en résine. Redonner vie à ce monde miniature, qui avait jadis demandé des centaines – des milliers – d'heures de montage, de peinture, de collage, était la première chose que Sharko avait faite à son retour de Rouen, deux heures plus tôt. Les locomotives sifflaient dans l'air *joyeusement* et dégageaient leur *bonne* odeur de vapeur, mêlée à celle du parfum de sa femme Suzanne, qu'il introduisait dans le réservoir. Égale à elle-même, Eugénie était assise au milieu du réseau, elle *souriait* et à ces instants précis, le flic était *heureux* de la sentir à ses côtés. (F.Thilliez, 2010: 118-119)

On va suivre la théorie de l'analyse du descriptif de Philippe Hamon (1993: 127). Le pantonyme comme le socle de la description, comme l'élément qui va lui servir de référence et que Hamon appelle *la dénomination* (1993: 127). Ce pantonyme sera suivi, dans une position hiérarchique inférieure, par *l'expansion* qui peut se présenter comme une liste ou nomenclature qui signale les différentes parties du pantonyme ou bien comme un groupe de prédicats qui caractérise ce pantonyme. (1993: 28)

LISTE OU NOMENCLATURE	GROUPE DE PRÉDICATS
évier	tasses de café qui s'accumulent
salle de bains	costumes et cravates non repassés
différentes pièces	très propres
chambre d'enfant	avec ses vieilles peluches
réseau ferroviaire	magnifique, bordé de décors en mousse...

D'après Hamon, dans ce texte, le pantonyme, comme l'objet qui va être décrit, est l'appartement du commissaire Sharko. L'appartement est décrit en fonction de la personnalité du personnage. C'est à travers la description de l'appartement que l'auteur réalise la caractérisation de son personnage principal. D'un côté, il est diagnostiqué comme un schizophrène, mais d'un autre côté il travaille comme un analyste du comportement. Le schizophrène a tendance au désordre, à l'accumulation tandis que l'analyste tend à l'ordre et à la propreté, "l'appartement de Sharko naviguait entre deux eaux". (p.118)

On retrouve des indices de subjectivité dans la description que le narrateur fait: "mal rangé, désordre intérieur et extérieur, s'accumulaient" que l'on peut attribuer au schizophrène. Pour l'analyste, le réseau lexical développé est: "rigueur, esprit rectiligne, range, propres..." Cependant, on trouve une description tout à fait objective

quand il parle de “photos dans des cadres, vieilles peluches, tapisserie jaune traversée d’une frise avec des dauphins”. (p.118)

Les mots en gras font référence à sa maladie mentale et on voit clairement comment l’auteur utilise des particules négatives comme *mal* ou *non*, ou des préfixes également négatifs comme “dés-ordre” ainsi que des mots utilisés avec une nuance négative comme *s’accumulaient*, *fracture* en les mettant au même niveau que “désordre”.

Le narrateur porte un regard descripteur sur l’appartement à travers la personnalité du héros qui l’imprègne. Ainsi, on peut inclure dans cet espace deux présences qui ne sont pas physiques bien qu’elles occupent un espace important, surtout pour Sharko, et ce sont le parfum de sa femme, qu’il introduit dans le réservoir de la locomotive pour la sentir encore vivante, et Eugénie, qui est une projection imaginaire de sa maladie.

À partir de *locomotives*, on voit apparaître le réseau lexical du bonheur. Dans la chambre où elles sont installées Sharko éprouve des sentiments qu’il ne ressent que chez lui et non pas ailleurs, dus au parfum de sa femme dans le réservoir et à la présence d’Eugénie qui, bien qu’elle soit le reflet de sa maladie, le rend heureux.

Le réseau lexical est identifiable par de mots tels que: sifflaient joyeusement, bonne odeur, elle souriait, flic heureux.

Malgré son état mental dans ses moments de manifestation de la maladie, Franck Sharko retrouve son bien-être dans cette dernière pièce qui est presque le seul endroit où le héros retrouve un certain équilibre, où il ressent le bonheur. C’est la pièce où il se réfugie quand il rentre chez lui, qui lui sert à fuir tous les mauvais moments vécus dans son travail. Le bruit de la locomotive lui offre cependant des instants de détente. L’appartement représente l’image de sa maladie. La première partie de la description renvoie le lecteur à un espace figé dans cette image, cependant, la vie retourne à cet espace grâce au mouvement et au bruit du train et, à ce moment-là, la maladie devient un véritable personnage projeté dans l’espace.

LA CHAMBRE NOIRE

L’auteur trace son intrigue à travers le film retrouvé chez le collectionneur belge. À un moment donné ce film est analysé par un spécialiste pour découvrir qu’est-ce

qu'il peut bien cacher pour provoquer la cécité de Ludovic Sénéchal et le malaise de tous ceux qui l'ont regardé.

On se retrouve chez Claude Poignet, le restaurateur de films, qui montre à Lucie Hennebelle sa chambre noire.

Il ouvrit la chambre noire, dévoilant des caméras, des bobines, des bidons de produits chimiques, puis repoussa doucement la porte.

— C'est au fond que nous allons.

La dernière pièce ouvrait sur un véritable laboratoire dédié à l'univers du cinéma. Table de montage, visionneuse, loupes, matériel informatique perfectionné, avec scanner de films. Il y avait aussi de nombreux outils plus archaïques. Ciseaux, colle, mini-guillotine, adhésif, règles. Lucie avait eu raison d'employer le mot « autopsie ». On devait **décortiquer** ici un film comme on **disséquait** un corps. Il y avait même les gants en coton blanc, que le restaurateur enfila. (p.75)

Pantonyme: chambre noire, dernière pièce, véritable laboratoire.

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
caméras
bobines
table de montage
visionneuse
loupes
matériel informatique	perfectionné
scanner	de films
outils	archaïques
ciseaux
mini-guillotine

Nomenclature: tous les termes soulignés: caméras, bobines..., table de montage, visionneuse, loupes, matériel informatique, scanner de films... Le narrateur énumère tous les objets qu'il rencontre depuis qu'il ouvre la porte, d'une manière objective, sauf quand il parle de "outils" qu'il qualifie d'"archaïques".

Le narrateur porte un regard sur cet espace en connaisseur. Il le décrit avec une certaine volonté encyclopédique, en faisant une énumération de tout ce qui est *dévoilé* dès qu'il ouvre la porte de cette chambre noire. L'auteur utilise le verbe dévoiler dans un but précis: faire découvrir l'intérieur de la pièce. On ôte le voile pour laisser voir ce

qu'il y a derrière. Il y a une similitude avec le fait de révéler un film, et c'est de la chambre noire dont on se sert précisément pour permettre les images se définir sur la pellicule.

En ce qui concerne les prédicats, il n'y en a à peine, sauf pour les outils (nombreux et archaïques) et le matériel informatique (perfectionné). C'est l'énumération et l'entassement d'objets qui intéresse le narrateur, et cet effet d'entassement est réussi par la présentation de deux listes: une dédiée à *l'univers du cinéma* et une autre à des outils plus archaïques.

Ce qui attire l'attention dans ce texte c'est la comparaison que l'on fait de cette pièce avec une autopsie. Un peu avant cet extrait, Lucie demande au restaurateur s'il va "autopsier" le film. Il y a un parallélisme entre la table de montage et la table d'autopsie; le scanner et les rayons X; les ciseaux et le scalpel; les gants en coton et les gants en vinyle...Il fait l'équivalence entre décortiquer un film et disséquer un corps. C'est faire le dépeçage pour éclaircir ce que renferment bien le film, bien le corps autopsié.

Les autopsies, c'est un *topos* qui domine tout le roman et que nous trouvons autant dans les rapports, à travers des photographies, ou tout simplement quand un des policiers la raconte à un autre. Par ailleurs, plusieurs descriptions de victimes qui vont être objet d'analyse dans ce travail sont expliquées dans le texte à l'aide d'autopsies.

LE TOMBEAU DE SHARKO

Sharko doit, à un moment donné partir en Égypte après avoir reçu un télégramme qui vient d'Interpol, envoyé il y a 15 ans par un officier égyptien. On y décrivait le meurtre de trois jeunes filles au Caire en 1994 qui présentaient les mêmes caractéristiques que les corps du chantier.

Sharko et le frère de cet officier se donnent rendez-vous pour parler des détails des crimes. Mais, en fait, Atef Abd el-Aal, n'est qu'un sbire qui doit tuer le commissaire. Pour s'en défaire il le mène au désert après l'avoir assommé. C'est à ce moment que l'on parle de l'endroit qui va devenir son tombeau.

Dans le brouillard de poussière et de sable, Sharko aperçut une **ruine en pierre**, au **toit éventré**, **bouffée par les tempêtes**, **l'usure**. Une **habitation abandonnée** depuis longtemps. **Son tombeau. L'endroit le plus misérable et anonyme du monde.** (P.233)

Pantonyme: le tombeau.

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
Ruine	en pierre, bouffée par le tempêtes, l'usure
Toit	éventré
Habitation	abandonnée
L'endroit	le plus misérable et anonyme

C'est le personnage qui porte son regard désespéré là où il va être introduit de force, ce qui détermine la connotation négative de tous les prédicats

Procédés de qualification:

L'auteur emploie trois participes comme adjectifs: bouffée, éventré, abandonnée. Cela pousse à deviner une personnalisation ou au moins une animalisation de ces ruines mise en évidence avec ces trois participes. Thilliez décrit cette ruine comme, on le verra à la suite, il décrit n'importe quel corps de victime qui ait été *éventré* par l'assassin, *abandonné* puis finalement *bouffé* par les insectes.

Le réseau lexical de l'effet du temps est construit par les termes: ruine, usure, longtemps qui approfondi ce sentiment de dégradation, d'érosion.

Pour renforcer cette impression de défaite, de l'inévitable, on parle du tombeau en utilisant un superlatif relatif: *l'endroit le plus misérable et anonyme du monde*. Il apporte une idée de fatalité puisque aucun autre endroit au monde ne pourrait être pire que celui-ci, et que sa fin est imminente.

L'auteur ne néglige pas l'intrigue au lecteur. Il maintient le suspense jusqu'à la fin de la description, quand il annonce que l'endroit décrit va devenir le tombeau de Sharko. C'est une autre façon de présenter le pantonyme; on donne la nomenclature et les prédicats puis on arrive au pantonyme.

La présentation du pantonyme comme une devinette est un des procédés habituels dans les romans policiers pour construire le suspense et tenir le lecteur en haleine jusqu'à la fin de la description. Les différentes parties de l'objet décrit, ou ses caractéristiques sont nommées sans faire de référence à l'objet lui-même (le pantonyme), pour ne le dévoiler qu'à la fin de la description.

2.2. LES VICTIMES

Les victimes sont l'une des composantes principales des *polars*. Elles vont se présenter le plus souvent sous forme de cadavre dont l'apparition déclenche la postérieure enquête qui doit mener les investigateurs ou la police à la découverte du coupable. On s'en sert normalement pour repérer des indices qui serviront à élucider le crime.

LES CORPS DE GRAVENCHON.

On va analyser la séquence descriptive de la découverte des corps de Gravenchon, retrouvés sur le chantier lors de la construction du pipeline. Pendant des travaux sur un chantier on découvre cinq corps enterrés, “à tous il leur manquait la partie haute du crâne, comme si on l’avait sciée”(p.23). La description s'inscrit dans le dialogue: entre Sharko et son collègue rouennais Lucas Poirier.

— C’était quoi? Hommes, femmes, enfants? Une idée sur l’âge?

— **Des hommes**, vous verrez avec l’anthropologue. En pièces détachées pour quatre d’entre eux. L’humidité de la terre, la proximité de la Seine ont dû accélérer le processus de putréfaction. Ils étaient presque à l’état de squelettes. J’ai dit presque, il restait de la **chair** pourrie, des écoulements, enfin bref vous...

— Et le cinquième?

Poirier serrait nerveusement sa bouteille d’eau. Sous son tee-shirt, il était noyé. Les fronts gouttaient, les peaux lâchaient des centilitres d’eau et de sel.

— C’était **un homme**, relativement conservé. Enfin, si on peut dire ça. Avec les autres corps en dessous et au-dessus de lui, ça a dû créer une espèce de couche d’isolement.

— Pas de bâche ni d’emballage particulier autour des cadavres?

— Non. Pas de vêtements non plus. Ils étaient totalemt nus. Concernant **ce type mieux conservé**, on... on lui avait **écorché** une partie du corps. **Les bras, la poitrine**. Je l’ai vu de mes yeux, putain... C’était comme une orange pelée. Vous pouvez même pas imaginer. (p.33)

Sharko s’intéresse, auprès de son collègue rouennais (Lucas Poirier), qui s’était déjà rendu sur place, aux cadavres découverts:

— Et le **cerveau** ?

—Y avait plus rien dans les **crânes**. Enfin si, de la terre. Le légiste est encore sur le coup. Il paraît que le **cerveau et les yeux** sont les premiers trucs qui **se détruisent et disparaissent** complètement après la **mort**.(p.34)

— **Les corps** présentaient d’autres particularités ? Est-ce qu’on leur avait **arraché les dents**? Un silence. Le jeune inclina la tête, stupéfait.

— Vous avez raison. **Plus de dents**. Et on leur avait **coupé les mains**, aussi.
Comment vous...(p.35)

Si nous analysons cette scène dispersée en forme de dialogue, on trouve les éléments suivants:

Le pantonyme: quatre cadavres (les victimes)

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
corps	processus de putréfaction
	squelettes
	pas de bâche ni emballages
	pas de vêtements, nus
chair	pourrie, écoulements
mains	coupées
dents	arrachées

Le pantonyme: le cinquième homme

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
corps	relativement conservé
	pas de bâche ni d'emballage
	nu
	comme une orange pelée
bras et poitrine	écorchés
dents	arrachées
mains	coupées

Procédés de qualification:

On ne parle pas des cadavres mais de l'effet de l'enterrement sur lequel on focalise la description en même temps qu'on décrit l'état des corps, on analyse ses causes: les conditions du terrain (*humidité, proximité de la Seine*, sur les corps); par conséquent, on choisit l'utilisation de mots associés à tout ce processus de dégénérescence de la chair qui renvoient au même réseau lexical de pourriture: *putréfaction, pourrie, écoulements*.

Le réseau lexical de "l'absence" est présent dans tout cet extrait: les corps n'ont pas de vêtements (*nus*), pas de chair (*squelettes*), pas de dents (*arrachées*), pas de mains (*coupées*), pas de peau (*comme une orange pelée*); même pas d'emballage.

On distingue un parallélisme entre la putréfaction des corps, qui ont lâché la chair à cause de cette humidité, et l'inspecteur Poirier, qui transpire par cette même humidité, et qui lui aussi "lâche" de l'eau et du sel à travers la transpiration. À partir des "écoulements", on prolonge le réseau lexical de l'état des corps sur le corps de Poirier et sur la bouteille d'eau qu'il porte. On dirait que lui aussi va subir une transformation physique ainsi que les morts retrouvés.

On peut remarquer le but de l'auteur à signaler que Poirier prend la bouteille *nerveusement* parce que cela indique la cause de son émanation de liquides.

Poirier:

serrer (la bouteille) tee-shirt les fronts les peaux lâchaient	nerveusement noyé gouttaient des centilitres d'eau et de sel
---	---

Ce n'est pas seulement l'état de Poirier qui y est décrit. L'auteur parle de *fronts* et de *peaux*, il inclut non seulement Sharko mais aussi le lecteur. Les écoulements des corps sont associés à la sueur qui coule, et à travers le sens du toucher l'auteur "colle" cette impression chez le lecteur.

Mais la découverte des corps a lieu avant que ce processus ne finisse: les quatre corps sont *presque* à l'état de squelettes. Quant au cinquième il est "relativement conservé". Ni la dégradation des uns ni la conservation de l'autre est totale.

Un autre procédé de qualification est l'emploi de comparaisons, entre les corps et une couche d'isolement; entre le cinquième corps et *une orange pelée*.

On se retrouve devant des descriptions dans un dialogue entre deux personnages qui "parlent" de la découverte de ces cinq corps. À travers des questions et des réponses le lecteur obtient, dans ce cas, l'information nécessaire du fait raconté. Des éléments descriptifs qui lui permettent de reconstruire la vision des cadavres.

Le dialogue est un moyen qui sert à introduire une description en se servant des personnages. C'est "le bavard descripteur" de Philippe Hamon (p.185). C'est la description de type "dire"; pour la plupart de ce genre de descriptions insérées au moyen de dialogues, on repère aisément l'intérêt de celui qui répond, comme le personnage savant qui joue le rôle d'informateur face au personnage qui questionne, dans un rôle

"d'apprenti". On est devant des stéréotypes: deux policiers dont l'un joue le rôle de témoin qui répond aux questions posées par l'autre. On décrit l'objet regardé (ici les corps) à travers la parole.

Le personnage qui questionne veut savoir ce qui s'est passé et demande à l'autre personnage qui est plus informé et l'information est donnée au lecteur à travers les descriptions

Le pantonyme: le corps

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
le crâne	scié, de la terre dedans
le cerveau	disparu
les yeux	disparus
les dents	arrachés
les mains	coupées

Pour la description des corps, on commence par le crâne et ses différentes parties: le cerveau, les yeux, les dents puis les mains pour éviter l'identification des hommes. Les deux verbes utilisés dans la description (*se détruisent et disparaissent*), avec les deux préfixes négatifs construisent avec les participes passés (*arrachés, coupés*) le réseau lexical de "l'évidement"; la disparition de certaines parties du corps complique l'analyse des indices et l'enquête qui établit le lien entre les deux crimes.

Quinze ans avant, en Égypte, trois jeunes filles furent retrouvées avec le même genre de blessures que les corps du chantier. C'est Sharko qui est chargé de mener l'enquête.

LES FILLES ÉGYPTIENNES

Averti par Interpol de l'existence d'un meurtre en Égypte il y a une quinzaine d'années, Sharko lit le télégramme sur l'ordinateur. Et c'est effectivement dans un style télégraphique que l'on parle de l'état des corps quand ils ont été retrouvés. On voit clairement la différence entre la description envoyée par télégramme et celle qui est faite dans le rapport d'autopsie que Sharko lira sur place, en Égypte.

- Ce vieux télégramme...
- Exactement. Un télégramme envoyé depuis l'Égypte. Le Caire, plus précisément. Sharko planta son doigt sur l'écran.
- Dites-moi que mes yeux voient encore clair.

— Je confirme. Il date de 1994. **Trois jeunes filles égyptiennes, tuées violemment** et habitant Le Caire. **Crânes sciés** proprement « à la scie médicale », comme c’est écrit, **cerveau prélevé, et énucléées. Corps mutilés, lacérés** à coups de couteau, **de la tête aux pieds**, y compris **les parties génitales...**(p.97)

En ce qui concerne les procédés de qualification, dans le télégramme il n’y a pas de verbes conjugués, uniquement des participes passés, dans le but d’économiser des mots, un style propre aux télégrammes. Ces participes passés sont très descriptifs et suffisent à se faire une idée du sadisme de ou des assassins (*sciés, énucléées, mutilés...*).

Les corps des filles sont décrits d'abord par l'état des parties des têtes et ensuite celui des corps.

Le pantonyme: trois jeunes filles

<p>NOMENCLATURE trois jeunes filles:</p> <p>crânes cerveau corps:</p>	<p>PRÉDICATS Égyptiennes tuées violemment habitant le Caire énucléées sciés à la scie médicale prélevé mutilés, lacérés à coups de couteau, de la tête aux pieds y compris les parties génitales</p>
---	--

Le commissaire et son supérieur hiérarchique s’en tiennent à ce qui est écrit sur le télégramme, sans faire aucune appréciation personnelle. La description policière est objective; elle correspond à la lecture du télégramme. Les participes passés utilisés (*sciés, lacérés*) ont des sèmes communs puisque les blessures sont réalisées à l’aide d’instruments tranchants comme une scie, un couteau...

(...)Quant à la **cause** originelle de la mort, c’était là, sans doute, le plus troublant. **Les mutilations** provenaient de coups de couteau, mais donnés *post-mortem*. Il semblerait que la cause du décès provienne des dommages causés par l’ouverture du crâne et, évidemment, du prélèvement du cerveau et des yeux. **Les crânes** avaient vraisemblablement été ouverts alors que les filles étaient vivantes. Et les multiples coups de couteau avaient été donnés ensuite.(p.162, 163)

Sharko part pour l’Égypte puisqu’il cherche la connexion entre ces trois jeunes filles mortes et les cinq corps apparus en France. On lui fournit un rapport d’autopsie et

des photos des filles toujours en vie et de ces filles une fois qu'elles ont été assassinées. Comme il ne connaît pas l'arabe, c'est une traductrice (Nahed) qui "peine à faire ressortir les principales caractéristiques" (p.162) dudit rapport. Cependant, ce n'est pas elle qui parle, c'est le narrateur. Et c'est lui qui va révéler les détails de l'autopsie, d'une façon quelque peu dubitative, notamment au moment d'établir la véritable cause de la mort, peut-être par sa cruauté. On remarque cette hésitation par l'emploi du conditionnel ("semblerait"), renforcée par le sens du verbe, qui pousse à une supposition plus qu'à une certitude. et aussi par l'emploi de "vraisemblablement" qui indique quelque chose qui n'a qu'une apparence de vérité. Ce sont des modalisateurs qui nous situent non pas dans la description objective classique pour des policiers mais devant une appréciation du narrateur face à cet énoncé auquel il semble ne pas vraiment adhérer.

Pantonyme: l'autopsie des jeunes égyptiennes

<p>NOMENCLATURE</p> <p>cause</p> <p>mutilations</p> <p>cerveaux, yeux</p> <p>crânes</p>	<p>PRÉDICATS</p> <p>le plus troublant</p> <p>dommages causés par l'ouverture du crâne</p> <p>à coups de couteau</p> <p>post-mortem</p> <p> multiples</p> <p>prélevés</p> <p>ouverts alors que le filles étaient vivantes</p>
---	--

La traduction de ce rapport d'autopsie n'est pas fidèle à l'original; la subjectivité du narrateur à travers la traductrice est présente dans ce passage. Elle a lu le rapport, et la cause de la mort c'est ce qui est *le plus troublant*. Cette qualification au début de la description est expliquée à la fin: l'opposition *post-mortem* / vivantes. Les filles ont été mutilées *post-mortem* mais ce qui a provoqué la mort a été le prélèvement des cerveaux quand elles étaient encore vivantes.

La traductrice reflète sa sensibilité en faisant l'exposition de l'autopsie à Sharko; les modalisateurs, l'opposition mort-vie sont utilisés pour faire évidente cette sensibilité.

La séquence suivante décrit le meurtre de Claude Poignet qui n'est qu'un des dommages collatéraux. Il décortiquait le film pour découvrir ce qu'il cache et les meurtriers le tuent pour le récupérer et ne laisser aucun exemplaire en circulation.

CLAUDE POIGNET, LE RESTAURATEUR DE FILMS.

Lucie lui apporte le film objet de l'investigation, qu'elle a récupéré chez son ami Ludovic, devenu aveugle après l'avoir visionné, pour qu'il l'examine et lui indique les raisons pour lesquelles il peut produire cet effet.

Lucie (...) s'intéressa aux clichés de la scène de crime. Des dizaines de rectangles morbides, à faire vomir. Kashmareck lui parlait en même temps, désignant les photos.

— Il a été attaché, bâillonné et pendu, là-bas, au crochet du lustre, avec de la pellicule de film. Je vois difficilement quelqu'un seul faire ça. Je pense, vu la hauteur de plafond, qu'ils étaient au moins deux. Un pour le lever, et un autre pour l'accrocher. (p.138)

La description porte sur les clichés, c'est-à-dire que l'on décrit des photos du cadavre, à partir desquelles les investigateurs sont capables de faire des déductions sur les criminels: ils sont *au moins deux*.

Le pantonyme: le corps de Claude Poignet.

<p>NOMENCLATURE corps</p>	<p>PRÉDICATS attaché bâillonné pendu</p>
-------------------------------	--

Les procédés de qualification: les équivalents lexicaux de “photos” (clichés, *rectangles morbides, à faire vomir*), font tout de suite penser à la cruauté des images aux quelles le lecteur va se confronter, c'est à dire que le narrateur évalue l'objet décrit et annonce au lecteur les sensations physiques qu'il devra expérimenter.

L'utilisation de la voix passive, avec une énumération de participes (*attaché, bâillonné, pendu*) établit une constatation de l'action. Ils ont des sèmes communs qui ont à voir avec le fait de empêcher de faire quelque chose: de bouger (*attaché*), de parler

(bâillonné) et de marcher (pendu). C'est l'expression de l'application de la force sur quelqu'un d'autre.

Kashmareck, chef de Lucie, à partir des photos, donne son avis sur les auteurs en faisant des déductions sur les circonstances du meurtre.

[...]— Une fois pendu, ils l'ont vidé comme un poisson. Puis ils lui ont bourré l'intérieur de pellicule, à la place des intestins. Le légiste est assez formel là-dessus: la victime était déjà décédée à ce moment-là, en témoignent les pétéchiés dans ses yeux. Mort par asphyxie. On ignore encore si c'est à cause de la pendaison.

Le chat se glissa vers la porte d'entrée et miaula pour sortir. Lucie lui ouvrit puis regarda l'une des photos. Le **vieil homme**, ouvert du cou au pubis. Ses **tripés répandues** sur le sol, tombées de plus d'un mètre de hauteur. Ses **yeux** manquaient. Énucléation, là aussi. À la place, deux petits morceaux de celluloïd enfoncé dans les **orbites**, qui pouvaient laisser croire qu'il portait des lunettes fumées.

— Ses yeux...

— Disparus.(p.139)

Dans la première partie de cette description, on revient à la cause de la mort: l'asphyxie. Les pétéchiés sont l'indice de cette asphyxie. Le chef de Lucie veut sûrement lui adoucir l'information. Il se sert de ce que le légiste a repéré: *la victime était décédée* avant d'être éventrée. La souffrance extrême lui a été épargnée; il a d'abord été asphyxié.

Le corps de Claude Poignet, le second pantonyme, dans ce deuxième paragraphe, est décrit à travers le regard de Lucie qui est visiblement émue par l'énucléation et l'introduction de celluloïd à la place de ses yeux. Cependant, l'auteur fait une transition qui interrompt la description dans le but de créer un suspense avant que Lucie ne regarde à son tour les photos. *Le chat se glissa vers la porte d'entrée et miaula pour sortir*: l'auteur, avec cette indication fait dévier l'attention du lecteur vers autre chose que le cadavre. Pour Lucie, cette incise lui épargne momentanément l'horreur de la vision des photos.

Procédés de qualification: l'utilisation de l'imparfait est un procédé descriptif dont on se sert ici pour attribuer une continuité au récit, lui donner l'apparence du cadre de l'action.

Les parties du corps de C. Poignet sont décrites à partir de clichés de la scène du crime. On n'utilise presque aucun verbe, uniquement les participes adjectivaux (ouvert, répandues, tombées), afin de donner plus d'impact à la description et de mettre en relief qu'il s'agit du résultat d'une action qui représente le Mal.

Le pantonyme: le corps du restaurateur

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
corps	ouvert du cou au pubis
l'intérieur	bourré de pellicule
tripes	répandues, tombées
yeux	disparus
orbites	du celluloïd enfoncé

Contrairement aux autres victimes décrites qui ont été dépourvues de tout, les assassins de Claude Poignet, après l'avoir vidé, ont pris leur temps à le *bourrer* de pellicule et à lui *enfoncer* du celluloïd dans les orbites. Le choix de ces prédicats provoque la contagion de la narration puisque dans l'extrait qui suit, en parlant de l'autopsie de Poignet, le lieutenant s'est *farc*i l' autopsie de Claude Poignet.

Le lieutenant Madelin venait de **se farcir** l'autopsie de Claude Poignet. La triple fracture de l'**os hyoïde** indiquait un étranglement, et la naissance de **lividités** – une accumulation de **sang** sur les points de pression entre le sol et le corps – sur le **dectoïde** et la **hanche gauches**, prouvait que **Poignet** était **mort** dans une position latérale : les assassins l'avaient laissé allongé au moins une demi-heure avant de le pendre. (p.173)

Pantonyme: l'autopsie de Poignet

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
Poignet	mort
corps	allongé
os hyoïde	fracturé
dectoïde	lividités
hanche gauche	lividités
sang	accumulé

Le pantonyme: l'énucléation.

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
membrane	qui recouvre l'oeil
muscles	oculomoteurs
nerf	optique
globe oculaire	

Presque une quarantaine de pages après, on complète la description avec le rapport de l'autopsie. Il y a un langage professionnel surtout quand on lit littéralement ce que le légiste a écrit sur l'extraction des yeux: *ouverture circulaire de la membrane translucide qui recouvre l'œil, section des muscles oculomoteurs puis du nerf optique, et enfin, retrait du globe oculaire.*

Procédés de qualification: dans le premier paragraphe on parle de l'autopsie de façon indirecte, c'est le "bavard descripteur" qui décrit l'action des assassins au moyen des conclusions tirées de l'autopsie. L'apparition du verbe *prouver* manifeste l'importance de l'autopsie pour trouver les indices nécessaires pour arriver à une conclusion.

Procédés de qualification. dans le deuxième paragraphe, la retranscription de l'énucléation est directement lue de l'autopsie. Le langage est beaucoup plus succinct; à l'énumération des parties de l'oeil suit une liste de procédés, des noms d'origine verbale qui caractérisent l'action décrite (*ouverture, section, retrait*). Tous les gestes sont très précis tant dans l'action des assassins comme dans sa description et c'est pour cette raison que l'on parle d' *acte chirurgical* qui est en rapport avec la qualification de l'énucléation comme *professionnelle*.

Pour cette description, on énumère les parties de l'oeil dans l'ordre où elles ont été prélevées. On préfère lire ce que le légiste a écrit parce que, même si c'est un expert qui a écrit cela, c'est suffisamment clair, sans utiliser une terminologie trop spécifique de la profession, facilement compréhensible, et pour cette raison on n'a pas besoin de le dire autrement.

La précision scientifique incluses dans les descriptions on la retrouve, non seulement dans les autopsies mais aussi dans les photos. Cette précision met sur la piste les lecteurs qui, ainsi que les policiers, peuvent déduire que les assassins sont probablement des professionnels de la médecine.

La petite fille qui joue un rôle essentiel dans le film recherché, s'attaque à des lapins dans la scène suivante. En fait, les séquences analysées décrivent l'effet que produit la contamination mentale sur des sujets complètement sains (elle est un des patients internés dans les institutions psychiatriques du Canada qui ont été l'objet d'une expérimentation sur leur comportement) et c'est la vision de cet effet ce que les assassins veulent éviter.

LA SCÈNE DES LAPINS

Lucie est en train de voir "le film dans le film"(p.226); le film subliminal découvert par Claude Poignet. Ce qui est décrit à la suite, l'attaque de la fillette aux lapins, fait partie de ces images qui dérangent tous ceux qui regardaient le film sans pouvoir reconnaître les raisons de ce malaise. L'auteur du film a utilisé des techniques de surimpression pour créer des images subliminales qu'un spécialiste en imagerie cérébrale rend visibles grâce à un jeu de contrastes et de luminosité. Ces images étaient perçues de façon inconsciente en regardant le film. La petite fille est dans les "deux" films comme l'actrice principale.

Soudain, les lèvres de la gamine se retroussèrent, jusqu'à dévoiler les dents. Les traits se plissèrent. Lucie eut la brutale impression d'affronter l'une des incarnations du **mal absolu**. **Tel un guerrier, l'enfant se mit à courir vers les lapins, qui bondirent partout. D'un geste vif**, elle en saisit un par la peau du dos et, dans une **grimace** qui devait être accompagnée d'un **cri**, détacha la **tête** du **corps**.

Le sang gicla sur son visage.

Elle abandonna la bête déchiquetée et s'attaqua à un autre animal, toujours en hurlant. Lucie serra les poings. Même si le film était muet, on pouvait deviner la puissance, la hargne du hurlement de l'enfant. (p.228)

Le pantonyme: la petite fille

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
lèvres	retroussées
dents	dévoilées
traits	plissés
l'enfant	l'incarnation du mal, tel un guerrier
geste	vif
grimace	qui devait être accompagnée d'un cri
hurlement	puissant et avec hargne

Procédés de qualification: d'abord le regard descripteur porte son attention sur le visage de l'enfant, suffisamment expressif pour lui évoquer le *mal absolu*. Dans ce film en noir et blanc, pas besoin de son ni de couleurs. Les prédicats (*retroussés*, *dévoilés*) partagent le même sens de "relever, de "faire apparaître" quelque chose et ici ce sont les dents de la fille dans une expression de haine. Le sens de "plisser" évoque

aussi l'apparition de ces traits froissés qui indiquent le mal dans la fillette prête à agir comme un guerrier.

Dans cet extrait, on apprécie nettement la narration incorporée à la description qui est un autre procédé descriptif. Le narrateur, à travers le regard de Lucie, décrit la scène du film en même temps qu'elle raconte le comportement de la petite fille à la façon d'un guerrier avec l'emploi des passés simple: *mit*, *bondirent*, *saisit*", "*gicla*", "*se détacha*", "*abandonna*", "*s'attaqua*".... En fait, c'est l'action de la fillette qui est insérée comme narration au moyen de tous ces verbes, et tous sont en relation avec les lapins.

La comparaison de la petite fille comme un guerrier en pleine bataille qui semble avoir perdu le contrôle en s'attaquant aux lapins. À elle toute seule elle a arraché le tête du lapin.

On retrouve le paradoxe des cris dans un film muet: ce sont les grimaces de l'enfant qui poussent Lucie à parler des cris, qui à mesure que l'attaque progresse, augmentent jusqu'à être perçus comme des hurlements.

La petite fille est décrite dans ses gestes, ses cris et ses actions même si celles-ci font plutôt partie de la narration.

Les images suivantes défiaient tout ce que l'esprit humain pouvait imaginer.

Carnage, hécatombe, folie, ces mots émergeaient de l'**ignoble séquence**. Les unes après les autres, les fillettes se mirent à massacrer les animaux. Des giclées de cris muets, de sang, de corps qui volent, s'écrasent contre les murs, se font piétiner. Plus de limite à l'**horreur, à la barbarie**. L'image ondulait, la caméra hésitait, ne sachant plus où donner de l'objectif. Le cameraman essayait d'attraper les visages, les gestes des filles, de retranscrire, par des zooms et des plans larges, le **vertige** de la scène. En moins d'une minute, la quarantaine de lapins avait été massacrée. Des taches sombres polluaient les visages, les vêtements. Les enfants haletaient, debout, à quatre pattes, accroupies, complètement désolidarisées les unes des autres. Leurs visages étaient devenus hagards, leurs yeux fixaient les tripes et le sang. (p.228)

Le pantonyme est la séquence du film qui est visuelle. Cependant le contenu de la séquence va être le comportement des fillettes par rapport aux lapins. Ces filles souffrent "la contamination" du comportement de celle qui a agi comme un guerrier quelques instants avant.

Le pantonyme: la séquence

NOMENCLATURE séquence	PRÉDICATS ignoble carnage hécatombe folie horreur barbarie vertige de la scène
--------------------------	---

Procédés de qualification:

Quand Lucie parle d'images impossibles d'imaginer par *un esprit humain*, indescriptibles, l'auteur est en train de mettre le lecteur en garde; il crée un horizon de lecture qui prépare le lecteur à l'horreur qui va suivre.

On parle de la scène dans tous ces aspects avec le réseau lexical du tournage d'un film: l'image, l'objectif, la caméra, le cameraman, les zooms, les plans. Même si Lucie n'est pas une experte on dirait qu'elle prend la place du travailleur descripteur car elle n'omet aucun des aspects nécessaires à la réalisation d'un film. Les images visionnées à travers le film fonctionnent en sorte de filtre entre la description et le lecteur, et l'éloignent de l'image.

Le pantonyme: Les fillettes

NOMENCLATURE visages vêtements gestes yeux Fillettes	PRÉDICATS pollués de taches sombres hagards pollués de taches sombres fixaient les tripes et le sang massacrent haletantes debout, à quatre pattes accroupies désolidarisées
---	---

Ce que le cameraman essaie de capter est le comportement des fillettes vis-à-vis des lapins, c'est le massacre de la quarantaine de lapins pour finir avec le résultat qui est exprimé par le regard perdu des fillettes après cette explosion de violence sans raison

apparente. Les fillettes agissent comme des animaux, avides de sang, d'où le choix de *haletantes, à quatre pattes, accroupies et désolidarisées*, après une journée de chasse, chacun de son côté. Quant au sang des lapins, il ne tache pas, en quelque sorte il *pollue*, il contamine.

La scène est imbibée de frénésie, de délire, atténués par l'interposition de la caméra entre celui qui visionne le film, dans ce cas Lucie, et les images. L'idée d'une certaine fiction adoucit l'horreur ressentie par le lecteur.

Dans les romans policiers, à travers les coupables et leur description, on tente de leur attribuer une identité. en recherchant dans les caractéristiques de tous les suspects. Franck Thilliez ne décrit pas les assassins puisque personne, excepté Luc Szpilman qui en a vu un, les a vus. À partir de leurs actions et la manipulation qu'ils font des cadavres après les avoir tués, en tant qu'indices, mènent les enquêteurs à l'identification des coupables.

3.3. LES ASSASSINS

Les premiers cadavres de *Syndrome E*, trouvés dans un chantier, ont été autopsiés. L'anthropologue qui a analysé les cinq corps du chantier, joue le rôle de "bavard descripteur", c'est lui le professionnel qui informe Sharko.

L'anthropologue poursuit ses explications :

— Je pense aussi que deux individus différents ont travaillé sur **les corps**, après leur mort. Celui qui a scié les **crânes** et... celui qui s'est chargé **des mains** et **des dents**
Il tendit une loupe au flic.

— Les **crânes** ont été découpés avec une netteté chirurgicale. Il s'agit, à l'évidence, d'une scie Streker ou du même genre, qu'on emploie en médecine légale ou en chirurgie. Le geste est professionnel. Vous pouvez vérifier avec la loupe, il y a des stries caractéristiques.

Sharko prit l'engin grossissant et le posa sur la table sans l'utiliser.

— Professionnel... Quelqu'un du métier?

— Quelqu'un qui a l'habitude de scier. Le point de départ, par exemple, correspond exactement au point d'arrivée, et je vous garantis que ce n'est pas évident à réaliser sur une structure circulaire. Pour le métier, ça va du légiste au bûcheron.

— En même temps, je vois mal un bûcheron couper des chênes avec une scie chirurgicale. Et concernant l'autre individu possible?

— **Les dents** ont été arrachées brutalement, il reste des racines dans les logettes. On y est allé à la pince. Et pour **les mains**, c'était plutôt à la hache. S'il s'était agi du même auteur, il y aurait eu plus de rigueur. Et il aurait sûrement utilisé sa scie. (p.66)

Le pantonyme: les corps

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
crâne	découpés
mains	avec netteté chirurgicale
dents	à la hache
	arrachées brutalement, à la pince

Le légiste, tire des conclusions sur les assassins. C'est à leur façon d'agir qu'il peut faire la différence entre un individu avec une précision dans ses gestes tandis que l'autre est plus brusque, moins "professionnel".

Procédés de qualification: les assassins sont décrits à partir de l'observation de leur "faire". Chaque assassin a agi sur différentes parties du corps et de façon différente.

Pour sa part, le légiste semble avoir intérêt à ce que Sharko, à l'aide d'une loupe qui lui sert à augmenter les détails de la coupure, vérifie tout ce qu'il est en train de lui dire. C'est une façon d'indiquer au lecteur comment s'y prendre face à l'autopsie; le regard descripteur est augmenté pour capter toutes les détails des actions des assassins.

À la question posée par Sharko au légiste sur le métier de l'assassin, celui-ci répond avec un clin d'oeil humoristique quand il fait allusion au bûcheron. En plus des armes tranchantes comme les couteaux et la hache, un des suspects a utilisée une pince pour arracher les dents. L'opposition *arrachées brutalement* et *netteté chirurgicale* nous donne un indice dans la description, elle caractérise les deux assassins: l'un se sert de la force, l'autre de ses connaissances médicales.

Lucie rend visite Luc Szpilman qui lui parle de quelqu'un qui est venu chercher un film et il le décrit. On soupçonne que c'est l'assassin.

Dans l'extrait précédent, la description des suspects a été faite à partir du "travailleur descripteur", donc, à partir de l'activité réalisée par eux. Cependant, dans cet autre extrait, le "regard descripteur" du témoin s'arrête sur l'aspect physique d'un des assassins perçu directement au moment de leur rencontre.

— Il y a **ce gars**, venu juste après votre ami, qui avait l'**air** bizarre. Il marchait au coup par coup, plus très vif. La bière, de toute évidence.

— **Précisez encore.**

— Il avait les **cheveux très courts**. **Blonds**, **coupe en brosse**. **Moins de trente ans**. Un **balèze** avec des rangers ou des pompes dans le même genre. Il a tout fouillé au

grenier, on aurait dit qu'il cherchait quelque chose de bien précis parmi les bobines.
(p.108)

Le pantonyme: "le gars venu juste après votre ami" → un balèze

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
air	bizarre
façon de marcher	au coup sur coup, plus très vif
cheveux	très courts, blonds, coupe en brosse
âge	moins de trente ans
chaussures	rangers ou pompes dans le genre

Procédés de qualification: c'est Luc Szpilman qui décrit l'individu venu chez lui chercher le film.

Il se sert d'un langage familier comme *balèze*, terme familier pour décrire quelqu'un de grand et fort. Pour parler des chaussures il utilise "pompes", également un terme argotique devenu courant par l'usage et *rangers* pour indiquer que celui qui les portait pouvait être un militaire, qui d'habitude sont ceux qui les portent et qui sont des chaussures très caractéristiques.

Le dialogue entre le témoin dans le rôle du bavard descripteur et la police qui est "l'apprenti, l'élève...", sert à introduire la description.

Kashmareck avait été plus bavard, expliquant en détail le cruel homicide de Claude Pignet, ainsi que les sauvages assassinats de Luc Szpilman et de sa petite amie. Les premières déductions donnaient à penser qu'il s'agissait des **mêmes tueurs** et qu'ils avaient opéré dans la même soirée. **Un individu** d'une trentaine d'années, balèze, rangers aux pieds, et **un autre individu** complètement invisible. **Deux assassins froids**, organisés, sadiques, dont **l'un** avait des connaissances cinématographiques et **l'autre**, médicales. **Des exécuteurs prêts à tout** pour fermer toutes les pistes en rapport avec la bobine. (p.285)

Le chef de Lucie, Kashmareck, qualifié comme *bavard* par l'auteur. Il tire des conclusions sur les assassins une fois qu'il a les informations suffisantes tirées du lieu du crime, des photos et des autopsies.

Le pantonyme: les possibles assassins

NOMENCLATURE	PRÉDICATS froids organisés sadiques prêts à tout
--------------	--

Procédés de qualification: on donne des synonymes différents pour qualifier les assassins, on parle de "tueurs", "d'exécuteurs". Ils réunissent les typiques caractéristiques des coupables dans les romans policiers qui sont ici exprimées avec les prédicats relevés: "froids, organisés, sadiques, prêts à tout".

3.4. SÉQUENCES DESCRIPTIVES DANS GATACA

Gataca écrit à la suite de Syndrome E, peut être lu de manière indépendante

Entre les deux romans de Thilliez on peut voir un parallélisme, d'une part entre les héros, qui sont les mêmes quoique dans une différente situation personnelle à cause des événements qui précipitent la fin de Le Syndrome E, et d'autre part entre la manière dont le sujet du mal et de la violence est traité dans chacun des deux romans.

Par conséquent, l'analyse de deux scènes de Gataca sera suffisante pour voir que la technique descriptive employée ne s'éloigne pas trop de celle de Syndrome E.

LE MEURTRE D'ÉVA LOUTS

La jeune étudiante de biologie a été retrouvée morte dans la cage d'un chimpanzé, dans un centre de primatologie. Sharko observe la scène du meurtre.

Sharko s'approcha avec son collègue. Les deux hommes serrèrent la main d'un troisième, un flic moustachu de police secours qui veillait à côté de **l'endroit du drame**. Dans la dernière cage, un gros cube de trois mètres d'arête et constitué de barreaux, la **victime** était négligemment étalée dans la paille et les copeaux, **les bras rejetés vers l'arrière** comme si elle prenait un bain de soleil. Du **sang** avait coulé de l'arrière de son **crâne**. Une large plaie – de toute évidence causée par une morsure – lui barrait la **joue** droite, jusque sous le **menton**. Une **fillette** qui devait avoir vingt-trois ou vingt-quatre ans. Son **chemisier** était arraché, ses **chaussures** avaient été propulsées quelques mètres plus loin, au milieu de la pièce. Au milieu du **sang** traînait un gros presse-papiers en métal, peut-être du cuivre ou du bronze. (Thilliez, F., 2011: 39)

L'auteur parle de *l'endroit du drame* mais il reporte à plus tard l'apparition du cadavre dans le but de maintenir le suspense après avoir mis en garde le lecteur qui s'attend à un drame.

Le pantonyme: le corps de la jeune femme.

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
victime	étalée
bras	rejetés vers l'arrière
crâne	sang coulé de l'arrière
joue	barrée d'une large plaie, causée par une morsure
menton	jusqu'ou arrive la plaie
âge	vingt-trois, vingt-quatre
chemisier	arraché
chaussures	propulsées

Procédés de qualification: la position du corps est comparée à celle que l'on prend quand on se met au soleil. Malgré le sang des blessures, l'impression de détente est sentie par Sharko qui devient témoin et porte, à nouveau, le "regard descripteur" non seulement sur le corps, également sur l'endroit où il a été découvert. Tout semble attirer l'attention du policier qui est en ce moment en train d'exercer son métier et il a donc l'habitude de tout observer.

Un deuxième pantonyme: la cage

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
barreaux	gros cube trois mètres d'arête avec de la paille et des copeaux qui constituent le cube

Pour un policier il est très important de ne laisser échapper aucun détail, voilà pourquoi le moindre élément du décor, les victimes ou les objets qui les entourent, peut servir à établir l'identité du coupable.

On aurait l'impression devant cette description, de voir une photo ou bien la scène d'un film. Elle suit à peu près la formule d'une séquence cinématographique avec

la caméra qui fait le tour de la scène en faisant le parcours de tout ce qui y est placé. D'où l'importance des indicateurs comme: arrière, au milieu ...

Aucun indice dans le texte qui puisse rendre évidente l'implication émotionnelle de Sharko, voire de l'auteur.

L'influence cinématographique n'est pas explicite dans la description bien qu'elle le soit dans la technique descriptive. Thilliez se sert dans ce roman des mêmes outils pour créer le suspense et décrire les victimes. Le regard descripteur agit comme un zoom qui repère tous les détails pour suggérer des indices au lecteur.

Plus tard dans le roman, Lucie entre en cachette chez Terney (possible suspect). Cette grande maison plongée dans la pénombre, ne la fait pas reculer. Elle parcourt le couloir jusqu'à entrer dans une pièce qui attire son attention (l'espace analysé). Ensuite elle va entrer dans une autre pièce où elle découvre le cadavre de Terney (victime).

LA PIÈCE CHEZ TERNEY

Elle avança encore. L'**une des pièces**, gigantesque, retint toute son attention. Elle eut l'impression de se trouver dans l'ancre d'un collectionneur macabre. Dans la pénombre, des squelettes, en position d'attaque. Fossiles préhistoriques en parfait état, animaux de toutes sortes, de tailles diverses, qu'elle identifia comme des reconstitutions de dinosaures. Dans des vitrines, des minéraux, des coquilles en pierre, des parties d'anatomie. Fémurs, cubitus, dents, silex. Le médecin avait créé son propre musée de l'Évolution. (p.251)

Lucie "regarde" la pièce et donne son impression sur ce qu'elle ressent, outre l'énumération qu'elle fait de tout ce qui la surprend dans la pièce, qui fait qu'elle la compare avec "un musée de l'Évolution".

Le pantonyme: la pièce où Lucie entre.

NOMENCLATURE	PRÉDICATS gigantesque l'ancre d'un collectionneur macabre: .squelettes .fossiles pré-historiques .animaux .minéraux .coquilles .parties: fémurs... son propre musée de l'Évolution
--------------	---

Procédés de qualification: le terme *macabre*, borne l'horizon d'attente du lecteur. Cela déclenche son intrigue, augmentée par le terme du même réseau lexical: *pénombre*.

Par ailleurs, le prédicat *en position d'attaque*, signifie pour l'oeil qui regarde une menace puisqu'il voit des squelettes "animés".

Lucie compare la pièce à un antre et à un musée. Entre la première et la deuxième comparaison, Lucie "remplit" la description de tout ce qu'elle voit en faisant une liste qui est un des procédés habituels dans les descriptions, qui ajoute cette idée d'entassement sans nuance descriptive. Cette énumération, comme un inventaire, pousse l'héroïne à changer son idée de la chambre comme un antre pour finir par qualifier la pièce comme un musée de l'Évolution de part *les fossiles, les squelettes, les tailles...* En fait, elle a une impression initiale qui change à la fin de la description, après avoir remarqué tous les objets.

Elle avance un peu plus dans le couloir et découvre le corps de Terney dans une autre pièce. Mais quelque chose fait qu'elle se mette aux aguets: l'odeur. En raison de son métier, elle se rend compte que cette odeur est l'indice de la présence d'un cadavre. L'auteur utilise cette technique pour intriguer le lecteur.

Soudain, une odeur l'alerta. Une puanteur qu'elle connaissait trop bien, mélange de chairs mortes et de gaz intestinaux... Du bout du pied, elle poussa la dernière porte avant les escaliers et s'engagea dans un cube d'ombre. Après avoir pointé son arme vers les angles obscurs, elle écrasa son poing sur l'interrupteur.

L'intrigue continue, avec un déroulement tout à fait cinématographique. On se croirait en train de regarder un film noir classique avec le flic qui s'interne dans un endroit inconnu où il ne repère rien à cause de l'obscurité. Un effet nouveau est introduit: le sens de l'odorat, qui progresse dans l'énoncé en faisant de plus en plus précise l'odeur avec des adjectifs chaque fois plus concrets.

Encore une fois l'auteur compare une pièce, cette fois-ci à un *cube d'ombre* et il joue avec la lumière, ou dans ce cas, avec le manque de lumière; il utilise le réseau lexical de l'obscurité (ombre, obscur) pour *brusquement* se retrouver avec le corps après avoir *écrasé son poing* sur l'interrupteur. Le choix du verbe écraser n'est pas banal, il met en évidence la nervosité de Lucie augmentée par la pénombre dans laquelle elle est submergée.

Le **spectacle d'horreur** lui apparut brusquement. Stéphane Terney gisait au sol, sur le flanc droit, au pied d'une chaise renversée. Le **corps nu** avait été ligoté avec du ruban adhésif, les **mains devant**, les **pieds attachés** aux montants. De **larges entailles** entamaient le torse, les bras, les mollets : **sourires noirs, figés, qui avaient labouré les chairs**. Un **morceau d'adhésif, qui avait servi de bâillon, était encore à moitié accroché à la joue**. **L'homme** avait chuté de sa chaise sur le côté, mais **les index de ses deux mains** étaient tendus droit devant lui, comme s'il avait cherché à montrer quelque chose. (p.252)

Le pantonyme: le corps de Terney

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
	sur le flanc droit
	au sol
	nu
	ligoté
mains	devant
pieds	attachés
torse, bras et mollets	entamés de larges entailles
	sourires noirs, figés, qui avaient labouré les chairs
joue	avec un morceau d'adhésif à moitié accroché
les index de ses deux mains	tendus droit devant lui
	comme s'il avait cherché à montrer quelque chose

Procédés de qualification: voilà encore un nouvel horizon de lecture avec ce *spectacle d'horreur* qui prépare le lecteur à ce qui va suivre.

Le corps de Terney est décrit dans sa position par terre, et dans ses blessures. Comme dans la description du corps de Poigne analysée un peu plus haut, le réseau lexical des ligatures est présent avec: le corps *ligoté*, les pieds *attachés*, et un *bâillon* qui avait dû être sur la bouche.

L'auteur, à travers le regard de Lucie, tient à nous choquer. Bien qu'au début de la description on parle d'un spectacle d'horreur, cependant il parle des entailles du corps comme des *sourires noirs*, le sang déjà sec qui nous donne une image plastique assez grotesque, qui en plus, sont *figés* comme une image dans une photo sinistre. C'est une métaphore macabre avec laquelle on utilise le verbe *labourer* pour en faire une deuxième métaphore avec la profondeur des "sillons", c'est-à-dire, des blessures.

Après la scène décrite, Sharko arrive chez Terney avec la police et tombe sur Lucie qui y est entrée illicitement puisqu'elle n'occupe plus son poste de lieutenant. L'auteur profite cet instant pour faire le portrait de Franck Sharko.

LE PORTRAIT DE SHARKO

Cette séquence descriptive bien qu'elle soit un portrait, est analysée parce qu'elle est en rapport avec les films noirs, de grande influence dans les deux romans de Thilliez.

L'**homme** la retourna sèchement, leurs yeux se rencontrèrent.

— Fr... anck ?

Le **visage émacié** de Sharko flottait dans la pénombre. Avec les lueurs palpitantes, il avait **l'allure de ces flics de film noir**. **Pommettes taillées au couteau**, **flingue** dans l'alignement de **sa silhouette longiligne**, presque furtive, et **la gueule d'un type qui avait tout vu, tout traversé**. (p.255)

Le pantonyme: Franck Sharko

NOMENCLATURE	PRÉDICATS
visage	émacié, flottait dans la pénombre
allure	de ces flics de film noir
pommettes	taillées au couteau
silhouette	longiligne, presque furtive, flingue
gueule	d'un type qui avait tout vu, tout traversé

Procédés de qualification: avec tous les prédicats utilisés l'auteur est en train de décrire un stéréotype de *flic*, d'ailleurs un des prédicats compare l'allure de Sharko à un *de ces flics de film noir*. Et c'est précisément l'allure, avec le visage, ce qui est le plus caractéristique de cette description. L'allure et la silhouette; le visage et la gueule, voilà le personnage décrit de la tête aux pieds sans trop de détails concrets de chaque partie du corps. Dans un film noir, la figure du personnage suffit souvent à capter son essence.

La comparaison avec un flic de film noir, a à voir, dans cette scène avec *les lueurs palpitantes*. Ces conditions de visibilité font qu'elle s'apparente à ce genre de film. Ce sont ces lueurs palpitantes qui donnent cette impression cinématographique du visage de Sharko comme suspendu dans la pénombre et qui accentuent son aspect *émacié*.

Lucie, comme regard descripteur qui analyse l'aspect de Sharko, le définit comme *un type qui avait tout vu, tout traversé* du fait de connaître la trajectoire, notamment personnelle, de son collègue; cependant, elle ne se rend pas compte que cet aspect est la conséquence de ce que Sharko a vécu avec elle à la fin du premier roman et qui a provoqué, en outre, la distance entre les deux policiers depuis plus d'un an. Il faut dire que l'aspect de Sharko a complètement changé depuis la fin de *Le Syndrome E* au point que quand Lucie le rencontre dans ce roman (*Gataca*) qui en est la suite, à peine réussit-elle à le reconnaître.

Dans les séquences de *Gataca* analysées, Thilliez utilise les mêmes techniques descriptives que dans *Le Syndrome E*, particulièrement quand Lucie porte son regard descripteur sur l'objet. C'est le *voir* de Lucie qui introduit la scène. La même méthode que l'auteur utilise dans *Le Syndrome E*. À la façon d'une caméra, elle fait un balayage de la scène jusqu'au moindre détail. Pour la création du suspense, également présent dans *Gataca*, l'auteur utilise les mêmes techniques que dans la description cinématographique en s'appuyant aussi sur les ressources linguistiques qui servent à élaborer "le sinistre".

CONCLUSION

L'élaboration de ce travail a visé le thème du "Mal" mais en abordant l'analyse de certains passages descriptifs. Le but a été de montrer, en se servant de la typologie du descriptif de Hamon, comment Franck Thilliez insère ses descriptions dans le texte. En signalant le pantonyme, qui d'habitude a été facilement repérable, ainsi qu'en signalant ses parties et les prédicats qui le caractérisent, on a pu approfondir dans l'utilisation du langage de la part de l'auteur pour concrétiser "le Mal" sans mépriser l'intrigue que le genre du roman policier requiert.

Les deux romans de Thilliez qui ont été choisis, *Le Syndrome E* et *Gataca*, inscrits dans le genre du roman policier, réunissent les conditions nécessaires pour l'analyse de leurs séquences descriptives et du thème du "Mal". IL y envisage le mal comme une conséquence inévitable d'un comportement violent occasionné par l'influence des images agissant sur les cerveaux, dans le cas du *Syndrome E*, ou bien à cause d'un conditionnement génétique, dans le cas de *Gataca*.

L'influence du cinéma est évidente surtout dans *Le Syndrome E* où toute la trame est construite autour d'un film de plus de cinquante ans, mais aussi dans *Gataca* avec les descriptions qui imitent le mouvement d'une caméra. Le métalangage de l'image de *Le Syndrome E* est utilisé pour modifier la captation des scènes qui sont perçues à travers le filtre de l'objectif par où passent les images. Ce métalangage n'est pas présent dans *Gataca*, cependant l'influence des films policiers est évidente dans le déroulement de l'intrigue dans les deux romans puisqu'il comprend tous les éléments nécessaires à sa caractérisation: le crime, les victimes, l'enquête, les coupables, l'intrigue...

Les romans de Thilliez ont un côté scientifique traité en profondeur qui trouble d'avantage le lecteur qui doit faire face, non seulement à la truculence de certains passages, mais aussi à la possibilité que tout ce qui y est raconté arrive vraiment. Les recherches de l'auteur sur l'ADN et la latéralité des suspects (*Gataca*) ainsi que sur l'influence des images sur les cerveaux (*Le Syndrome E*) sont très précises, donc, vraisemblables. Thilliez se soucie en particulier de cette influence "perverse" des images dont il en fait une dénonce à la fin de *L Syndrome E* en faisant parler le coupable, qui essaie de justifier son comportement vis-à-vis de Lucie.

— Les images, jeune femme... Les images de plus en plus violentes sont partout. Pensez à vos propres enfants, abrutis devant leurs ordinateurs et leurs jeux vidéo. Pensez à ces cerveaux malléables, que le règne de l'image altère dès la petite enfance.

Cela n'existait pas, il y a vingt ans. Si vous avez l'occasion, regardez les rapports d'autopsie des corps d'Éric Harris, Dylan Klebold, Joseph Whitman, ces ados qui entrent dans les lycées avec un fusil et tirent sur tout ce qui bouge. Allez faire un tour du côté de leur amygdale cérébrale, et vous verrez qu'elle est atrophiée. Vous comprendrez que c'est la planète tout entière qui court à son propre génocide. (Thilliez, 2010: p.501)

Aujourd'hui il n'est plus nécessaire d'agir volontairement sur les cerveaux pour modifier la structure cérébrale; tout le bombardement d'images que l'on subit de partout suffit à altérer le comportement. L'inconvénient est que cette altération n'est ni contrôlée, ni dirigée vers la bonne direction et les conséquences seront certainement dévastatrices.

Thilliez a un style direct; il n'évite pas la crudité dans ses descriptions, il y porte un regard objectif qui n'empêche pas le lecteur de vouloir continuer la lecture, intrigué par les enquêtes qui suivent les indices à mesure qu'ils apparaissent, pour finir par dévoiler l'identité du coupable. Le réalisme des descriptions assimile la lecture à la vision d'un film. D'ailleurs, *La chambre noire*, un des premiers romans de l'auteur, a été adapté au cinéma, et il paraît qu'il y en aura d'autres, qui pourront être elles-mêmes analysées.

Le roman policier français, qui est en ce moment en plein essor, trouve chez Thilliez un représentant significatif de ce genre.

BIBLIOGRAPHIE:

- Adam, J.- M Petitjean, A. (1984). *Le Récit*. Paris: P. U. F.
- Adam, Jean Michel. (1989). *Le texte descriptif*. Paris: Nathan.
- Artuñedo, Belén. (2004). "*Les Nouveaux Mystères de Paris*" de Léo Malet. *Personaje y espacio en la novela policiaca*. Thèse de doctorat, Université de Valladolid.
- Bourdier, Jean. (1996). *Histoire du roman policier*. Paris: Éditions de Fallois.
- Dubois, Jacques. (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Poitiers: Nathan.
- Hamon, Philippe. (1993). *Du descriptif*. Paris: Hachette Livre.
- Thilliez, Franck. (2010). *Le syndrome E*. Paris: Le Fleuve Noir.
- Thilliez, Franck. (2011). *Gataca*. Paris: Le Fleuve noir.

SITOGRAPHIE:

Les trois premiers liens sont des interviews à Franck Thilliez où il présente ses romans.

<https://youtu.be/YOTmpyfJmJg>: 07/04/2015

<https://youtu.be/aEv4dGxjncA> : 23/04/2015

<https://youtu.be/YM4vDS4qKjk>: 11/05/2015