



**HAL**  
open science

## L'écriture picturale dans le roman policier contemporain

Fabienne Soldini, Sylvia Girel

► **To cite this version:**

Fabienne Soldini, Sylvia Girel. L'écriture picturale dans le roman policier contemporain. Recherches universitaires [Bouhouth-Jamiyya]: revue de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Sfax, 2007. halshs-01954267

**HAL Id: halshs-01954267**

**<https://shs.hal.science/halshs-01954267v1>**

Submitted on 13 Dec 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# L'écriture picturale dans le roman policier contemporain

**Fabienne SOLDINI**

Chargée de recherche CNRS, Lames (Laboratoire Méditerranéen de sociologie)

*MMSH*

*5, rue du Château de l'Horloge,*

*13094 Aix en Provence*

*France*

[soldini@mmsch.univ-aix.fr](mailto:soldini@mmsch.univ-aix.fr)

**Sylvia GIREL**

Chargée de cours à l'Université de Provence, gestionnaire du site Internet de l'Association française de sociologie

*Place de la Gare*

*13650 Meyrargues*

[Sylvia.girel@wanadoo.fr](mailto:Sylvia.girel@wanadoo.fr)

« Devant ce "fait" pictural", que peut le langage ? De ma plume à mon œil s'engage un débat d'où ma plume sortira humiliée et mon œil mécontent. Je ne pourrai jamais dire ce que je vois. Cette image plastique ne fera que me renvoyer à des images verbales, qui jamais ne lui seront superposables. Le tableau demeurera un Cézanne, ce que j'en aurai dit, autre chose. »

Charpier J., « Langage et peinture », *Cahiers méditerranéens*, « Peinture », Paris, L'Arc, Duponchelle, 1990, p. 3.

**Introduction : le langage pictural, quelques points de repère**

Si l'effet esthétique produit par une œuvre, si l'impression et l'atmosphère qui se dégagent d'un tableau, sont difficiles à décrire et à écrire, il n'en reste pas moins possible de repérer « les constituants picturaux - point, ligne, forme et couleur en état de tension, qui sont à la base de la peinture – [qui] mettent en œuvre le tableau<sup>1</sup> ». Les écrits sur l'art qui visent à interpréter la peinture, à traduire le visible en lisible, permettent d'attribuer un sens, d'expliquer et d'analyser le « rôle » joué par les différents éléments qui composent un tableau ; ils exposent ce qui est implicite à chacun des éléments constitutifs, précisent ce que le tableau « raconte » en sus de l'émotion, de l'effet esthétique qu'il produit. Si les constituants du tableau se fondent dans un ensemble - l'œuvre dans sa complexité –, dans un même temps chacun a aussi son existence propre et peut être dissocié du tout, chacun implique, suggère, produit quelque chose en terme de sens et de représentations. Parmi les éléments, tangibles ou non, concrets ou conceptuels, qu'il est possible de distinguer dans une œuvre on pourra citer les proportions, le mouvement, la lumière, les couleurs, les formes, la perspective, l'espace, la texture, le motif, la technique, les métaphores, les symboles, etc. « Pierre Francastel, Erwin Panofsky, beaucoup d'autres, ont montré qu'un tableau est [...] un montage d'éléments hétéroclites, à la fois visuels, intellectuels et imaginaires. Il puise à de nombreuses sources sociales, religieuses, légendaires, philosophiques et il n'y a pas jusqu'au paysage, lorsqu'il apparaît dans une toile, qui ne soit le plus souvent composé<sup>2</sup>. »

La présence de tel ou tel objet, la prédominance (ou l'absence) de telle ou telle couleur, la gestuelle des personnages ou encore la mise en scène, sont autant d'éléments qui se donnent à lire dans l'œuvre et qui sont porteurs de significations symboliques, spirituelles, religieuses, sociales, culturelles, etc. L'artiste qui compose sa création joue certes sur l'effet esthétique que provoquera l'œuvre comme « tout », mais il peut

---

<sup>1</sup> « Le langage pictural », Avigdor Arikha (translated from anglais by Anne-Marie Varigault), <http://www.interdisciplines.org/artcog/papers/1>.

<sup>2</sup> Ferrier J.-L., *Les Aventures du regard*, Paris, Lattès, 1996, p. 11-12.

également jouer sur chacun des éléments qui la composent dès lors qu'il connaît leur « pouvoir » à signifier, à raconter quelque chose. On pourrait citer en exemple l'étude de Michael Baxandall - *L'Œil du Quattrocento*<sup>3</sup> -, où l'auteur montre comment l'utilisation dans les peintures d'une couleur, le bleu d'outremer<sup>4</sup>, crée une « plus-value » en terme de signification, constitue un élément particulièrement intéressant non seulement du point de vue esthétique mais aussi pour connaître et situer socialement les commanditaires de l'œuvre ; ce pigment étant rare et cher, sa présence, plus ou moins importante, se révèle un indicateur sur le statut social, le niveau de richesse des clients du peintre. C'est ici la couleur qui, dans le langage pictural propre au *Quattrocento*, se révèle un « métalangage ».

Autre exemple, où c'est un simple geste qui devient le support d'interprétations et le vecteur de significations qui dépassent ce qui est « simplement » figuré sur la toile et « dit » dans le titre de l'œuvre, exemple extrait des descriptions d'œuvres proposées par J.-L. Ferrier dans *Les Aventures du regard*. Dans le tableau de Jan Van Eyck, *Portrait des époux Arnolfini*, l'auteur observe « un détail troublant : le fait que le marié donne à la mariée la main gauche, ce qui a pu sembler de sinistre augure. [...] Il est apparu que cette disposition particulière désignait "un mariage de la main gauche", c'est-à-dire un mariage morganatique, interprétation corroborée par la nuque de la mariée inclinée en signe de soumission, avec sa clause selon laquelle ni les parents de Giovanna ni ses éventuels enfants n'auraient droit à héritage, précaution qu'on prenait quand les parties étaient de conditions inégales<sup>5</sup>. »

Cette capacité à créer du sens est la base de l'intrigue du best-seller *Da Vinci code*, où le fameux tableau de Léonard De Vinci,

---

<sup>3</sup> Paris, Gallimard, 1985.

<sup>4</sup> Le bleu outremer pur provient de la pierre semi-précieuse : le lapis-lazuli ; c'est le plus cher des pigments, il vaut deux fois son poids en or. Aujourd'hui créé « chimiquement », il fallait à l'époque aller s'approvisionner en Afghanistan, où se trouve les plus des plus importants gisements.

<sup>5</sup> Ferrier J.-L., *Les Aventures du regard*, Paris, Lattès, 1996, p. 23.

La Cène, révèle le mariage caché entre Jésus et Marie-Madeleine.

« Sophie ne pouvait détacher ses yeux de cette jolie jeune femme. *La Cène* est censée représenter treize hommes. Qui est donc cette femme ? [...] La femme assise à droite de Jésus était jeune, elle avait l'air sage et modeste, de superbes cheveux roux, les mains modestement posées sur la table. [...] Leonardo Da Vinci était persuadé de la véracité de cette union. Sa *Cène* le proclame littéralement. Notez la correspondance entre leurs vêtements : robe rouge et cape bleue pour Jésus – robe bleue et cape rouge pour Marie Madeleine. *Yin* et *Yang*, complémentarité entre le masculin et le féminin. <sup>6</sup>»

Partant de ces constats, et notamment de ce dernier exemple, il s'avère intéressant de poursuivre et d'approfondir l'analyse. Il s'agit alors de s'interroger sur la manière dont la littérature policière s'approprie les codes picturaux pour les retravailler dans le but de servir une intrigue. En utilisant l'art comme matériau de création, en référant au langage pictural, le roman policier concilie le lisible et le visible, les fusionnant en un dicible, mais doit respecter les contraintes narratives et les règles génériques qui régissent le récit policier.

### **Le langage de la peinture au service de l'écriture : quand l'auteur écrit en peintre**

#### ***La force évocatrice de l'art***

« Il voit les petits Blancs dans le car et pense que ce sont les mangeurs de patates tout droit sortis d'un tableau de Van Gogh<sup>7</sup> ». S'il n'est pas possible de traduire mot à mot ce que l'on voit et ressent, et du fait qu'une image est toujours plus que les mots qui la racontent, la référence au fameux tableau de Van Gogh se révèle un moyen efficace pour le romancier de décrire une scène, de mettre son lecteur dans l'ambiance. Cette comparaison permet de lui faire ressentir ce qu'est censé

---

<sup>6</sup> Brown Dan (2003), *Da Vinci code*, Paris, Lattès, 2004, p. 394-396, souligné par l'auteur.

<sup>7</sup> Michael Pye (1999), *Destins violés*, Seuil, 2000, p. 9

ressentir le personnage, ressenti proche de celui qu'il aurait face aux *Mangeurs de pommes de terre*. On retrouve cette utilisation de la force évocatrice d'un tableau plus loin dans le roman : « Ils mangèrent dans un restaurant vietnamien de SoHo qui ressemblerait à un café d'Edward Hopper s'il n'y a pas de lanterne en papier et des lumières vertes dans le bac à poissons en vitrine<sup>8</sup> ». Parfois, la référence à un peintre et à son style suffit pour décrire un personnage : « Son petit visage de paysanne, si sévère dans la lumière grise, lui rappelait un nu de Botticelli, tout en angles et en surfaces planes.<sup>9</sup> » D'autres romans utilisent ce procédé pour dépeindre l'horreur, se référant à des peintres comme Bosch ou Pollock : « Les balles leur avaient désintégré le visage et le crâne. Leurs têtes avaient éclaté comme des melons, béantes. Le Jackson Pollock des pires moments, sous amphétamines, semblait avoir décoré le mur : éclaboussures de sang, de chair, de lambeaux de peau, le catalogue entier de ce que pouvait contenir une tête humaine était exposé sur la paroi, aujourd'hui toute propre et repeinte<sup>10</sup>. »

Une autre technique narrative consiste à détourner un tableau célèbre : « Nue et allongée, elle fixait Brolin d'un regard suppliant. Ses traits étaient figés par la terreur pure. Son front n'était plus qu'une tache sombre et suintante. De là où il se trouvait, le jeune inspecteur ne pouvait distinguer que le haut de son corps et il remarqua qu'elle était étendue sur le dos, les mains attachées au-dessus de la tête, les bras tendus comme pour montrer quelque chose. [...] Brolin avait eu l'illusion qu'elle le suivait des yeux, à la manière d'une Joconde funèbre qui darde son regard dans le vôtre où que vous soyez dans la pièce<sup>11</sup>. »

Evoquer ces tableaux constitue un détour puisque les romanciers font appel à un autre art pour servir le leur et, paradoxalement, cela leur permet d'aller à l'essentiel, d'offrir au

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>9</sup> Hunter Stephen (1995), *Sales Blancs*, Paris, Pocket, 1999, p. 220.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>11</sup> Chattam Maxime, *L'Ame du mal*, Paris, Michel Lafon, 2002, p. 252, 254.

lecteur une manière de transformer le lisible en visible, par le biais de codes culturels – la référence à des artistes, des courants et des œuvres emblématiques de l’histoire de l’art - qui présupposent une culture commune.

Le roman policier emploie deux formes d’écriture picturale. La première, comme nous venons de le voir, consiste à introduire dans le texte une référence à un peintre ou à un tableau célèbre, ce qui représente une économie narrative, et épargne autant à l’auteur qu’au lecteur une longue, voire lourde, description, ce qui est toujours malvenu dans un roman policier, dont l’un des objectifs de lecture est le suspense. A ce titre, l’auteur essaie d’éviter les détours inutiles qui peuvent entraver ce suspense. La seconde forme d’écriture picturale s’applique à des scènes de meurtres horribles, qui doivent susciter l’effroi ; pour ce faire, l’auteur devient peintre de l’horreur.

L’image a la prégnance sur le descriptif scriptural, en ce sens qu’elle frappe davantage les esprits. Une image horrible provoquera une réaction de rejet plus forte qu’un texte décrivant des atrocités. Prenons l’exemple de *Baise-moi*<sup>12</sup>, roman policier écrit par Virginie Despentes, qui est sorti en France sans encombres malgré une légère odeur de soufre, tandis que le film éponyme, qui constituait une mise en image de son roman par l’auteur devenue réalisatrice a connu bien des déboires avec la censure. La question des limites se pose bien différemment selon les formes d’expression, mais, plutôt que d’opposer pictural et scriptural, interrogeons-nous sur leur interaction.

Les récits policiers font des descriptions de ce qu’ils nomment les « scènes du crime », qu’ils distinguent du lieu du crime, distinction inspirée du vocabulaire policier.

« La différence entre scène et lieu du crime est énorme, intervint Brolin. La première est l’endroit où est découvert le corps tandis que le second est le lieu où a été commis le crime. Il est courant de découvrir un corps à un autre endroit que le lieu où il a été tué<sup>13</sup> ».

---

<sup>12</sup> Paris, Florent-Massot, 1996.

<sup>13</sup> Chattam Maxime, *L’Ame du mal*, op. cit., p. 139.

Les scènes de crimes décrites correspondent à des meurtres sadiques, orchestrées par un serial killer, et non au meurtre crapuleux exécuté rapidement et souvent spontanément. La scène du crime occasionne une mise en scène du cadavre préméditée, une réflexion sur le positionnement du corps, l'utilisation de l'espace. Ce sont ces descriptions de scènes du crime que nous allons analyser, comparant montrant que la façon dont elles sont dépeintes tient de la description de l'art et des tableaux.

Afin de décrire les meurtres, les romanciers vont mobiliser le langage de l'art et utiliser un style, ceux des spécialistes. Ils reprennent les techniques picturales, les formes de composition d'un tableau (superposition des couches de peinture, mélange des pigments, collage), jouent des couleurs et la lumière, des postures du corps et des éléments du décor propres à différentes époques et courants artistiques ainsi que des matériaux employés dans l'art contemporain.

### *Le style et la manière*

Comme le peintre a sa signature, son style, le tueur a aussi sa signature en plus de son *modus operandi*.

« Le *modus operandi* ou mode opératoire est la façon de procéder du tueur. C'est l'ensemble des actes et des moyens qu'il utilise pour tuer sa victime. A ne pas confondre avec sa signature qui correspond à la matérialisation de son fantasme, la signature d'un tueur est souvent similaire d'un crime à l'autre car c'est la raison pour laquelle il tue, il ne peut donc pas tricher avec elle, c'est le ou les éléments qui vont avoir leur importance dans le déroulement de son fantasme. Un criminel peut changer de mode opératoire pour améliorer le déroulement de son fantasme mais pas de signature car celle-ci est plus forte que sa raison, c'est la source même de sa motivation à tuer, il ne la contrôle pas<sup>14</sup>. »

C'est grâce à cette signature, qui transcende le *modus operandi*, que l'on reconnaît « l'œuvre » d'un peintre ou d'un tueur, et que l'on peut ainsi : dans les romans, identifier un

---

<sup>14</sup> Chattam Maxime, *L'Ame du mal*, *ibid.*, p. 158



cadavre anonyme; dans le réel, attribuer une œuvre inconnue à un peintre illustre ou inversement démasquer un faussaire.

***De l'usage des couleurs et de la lumière***

Les romanciers reprennent les termes techniques, mais aussi une présentation, une mise en scène propre à l'art, à la différence qu'ils ne décrivent pas des œuvres mais des corps meurtris.

« Une femme nue pendait d'une poutre au plafond, accrochée par une jambe, juste au-dessus d'un lit couvert de sa courteline. On lui avait ouvert le ventre de la cage thoracique au pubis et ses intestins s'étaient répandus sur son torse à l'envers, s'évasant pour couvrir son visage sanguinolent. Lloyd mémorisa la scène : la jambe libre de la femme, enflée et violacée, et tordue à angle droit, du sang figé sur ses seins, une teinte blanc-bleuâtre sur ce qu'il pouvait voir de sa chair non ensanglantée, le couvre-lit détrempé de tant de sang que celui-ci formait des croûtes et partait en pelures, du sang et sur les sols et sur les murs et sur la coiffeuse et sur le miroir, figeant la femme morte comme dans un cadre de dévastation à la symétrie parfaite<sup>15</sup>. »

On retrouve ici les propriétés essentielles qui permettent de reconnaître comme tel un tableau : le cadre ; la symétrie parfaite qui renvoie à la recherche esthétique des proportions idéales, de la bonne mise en perspective des éléments qui composent l'œuvre ; la palette des couleurs est riche comme le serait celle d'un peintre ; la référence aux matières, aux textures du corps et de la chair en lieu et place de celles de la toile et de la gouache, etc. Les couleurs représentent un matériau particulièrement riche et dense qu'exploitent les romanciers. A chaque couleur correspondent plusieurs significations et toute une symbolique que les historiens d'art ont longuement analysée : dans l'exemple précédent le bleu et le violacé, couleurs froides<sup>16</sup>, s'opposent à la couleur chaude, le rouge. Le blanc-bleuâtre du corps appelle et engage un effet réceptif

---

<sup>15</sup> Ellroy James (1984), *Lune sanglante*, Paris, Rivages, 1987, p. 108.

<sup>16</sup> Il existe d'ailleurs une expression qui dit « froid comme la mort ».

particulier : « Ce qui est sans couleur fait encore plus peur que ce qui a des couleurs trop denses ou trop riches<sup>17</sup> ». La façon dont les couleurs sont « arrangées » joue également sur l'effet produit puisque : « une couleur isolée ne signifie rien par elle-même. Elle ne prend son sens, elle ne fonctionne pleinement que pour autant qu'elle est associée à une ou plusieurs autres couleurs<sup>18</sup>. »

Aux couleurs s'associe souvent la lumière.

« Le corps de Dolores, ouvert comme une carcasse de boucherie et suspendu par les pieds à un crochet fixé au plafond, pendait au milieu d'une forêt de cierges qui jetaient sur les murs éblouissants de sang des éclats d'ocre pur.

Ses intestins avaient été déployés en guirlande autour de la pièce. On avait gratté la paroi abdominale jusqu'à ce qu'elle fût nette, comme à l'étal, ses reins avaient été détachés et soigneusement posés au pied de son pauvre corps lardé de coups de couteau [...] La mort ne devait pas remonter à bien longtemps, la mare vermeille sous elle n'avait pas eu le temps de cailler sur les couches multiples d'hémoglobine séchée qui formaient une croûte sombre et solide sur toute la surface du sol<sup>19</sup>. »

Dans cette manière d'utiliser couleurs et lumières pour décrire les cadavres on remarque la forte influence de la peinture du Moyen-Age. A l'absence de couleurs s'ajoutent les marbrures et les tâches du cadavre, symboles de l'impureté et par là-même du mal. En effet, au Moyen-Age, « une attention particulière est accordée par les artistes au traitement des surfaces corporelles. [...] Pour ce faire, on joue sur les oppositions entre l'uni et le rayé, entre le semé et le tacheté, entre les différentes structures de compartimenté ou de tramé (damiers, losangés, fuselés, etc.)<sup>20</sup> ». Plus précisément, « Le tacheté [...] traduit l'idée de désordre, d'irrégularité, d'impureté.

---

<sup>17</sup> Pastoreau Michel, *Couleurs, images, symboles*, Paris, Le Léopard d'or, date absente, p. 96.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>19</sup> Bard Patrick, *La Frontière*, Paris, Seuil, 2002, p. 228.

<sup>20</sup> Pastoreau Michel, *Couleurs, images, symboles, op. cit.*, p. 92.

Dans l'univers diabolique, il sert à rendre l'idée de pilosité (par touffes irrégulières) et, plus encore, celle de pustulence, de maladie de peau. Ce qui est tacheté a à voir avec le scrofuleux, le bubonesque, le lépreux. Dans une société – celle des XIIe-XIVe siècles – où les maladies de peau sont à la fois les plus fréquentes, les plus graves et les plus redoutées, le tacheté représente la déchéance absolue, la mise au ban de l'ordre social, l'antichambre de la mort. Les démons tachetés sont pires que les démons rayés, losangés ou écaillés.<sup>21</sup> »

Dans les romans policiers contemporains, la lividité cadavérique est rarement unie mais s'accompagne de taches, soulignant l'impureté du cadavre, l'horreur de la mort et du meurtre. L'acte du tueur souille irrémédiablement sa victime.

« Les *livor mortis* ou lividités cadavériques sont ces taches rouges que vous voyez ici et là, dit-elle C'est le résultat de l'arrêt de circulation systémique. Autrement dit, lorsque votre sang cesse de circuler, la gravité fait son travail et l'entraîne vers les parties inférieures de votre corps, dans le dos par exemple si vous êtes couché ou dans les jambes si vous êtes pendu. Les zones où votre corps est en appui sur le sol – les épaules et les fesses dans l'exemple de quelqu'un reposant sur le dos - ne marquent pas, elles restent blanches puisque le sang ne peut s'y déposer du fait de la pression du sol sur la peau. [...] C'est pour ça que, si un corps est déplacé une fois ces lividités fixées, nous constaterons que les marques blanches et les lividités rouges ne correspondent pas aux nouvelles zones d'appui.<sup>22</sup> »

Le cadavre tacheté rejoint une autre conception moyenâgeuse du meurtre, forme particulière de la mort subite ou *repentina*, analysée par Ph. Ariès : « La victime ne peut être innocentée, elle est nécessairement souillée par la "vilénie" de sa mort. <sup>23</sup> »

Cependant, ces couleurs sont reprises par la jeune peinture contemporaine. Ainsi les œuvres d'Antoine Correia, dont le

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>22</sup> Chattam Maxime, *L'Ame du mal*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>23</sup> Ariès Philippe, 1977, *L'Homme devant la mort. Tome 1. Le temps des gisants*, Paris, Seuil, p. 19.

tableau réalisé en 2005, intitulé sobrement Corps 1916, montre un cadavre livide, tacheté d'ocre et de violacé.

### **Référence aux procédés et techniques du travail artistique**

On retrouve dans les romans des expressions propres à la description experte des tableaux et particulièrement le vocabulaire employé : « Le faisceau illumina un motif étrange dessiné sur le corps, que je n'avais pas remarqué parce que j'étais plongée dans la constatation des blessures. Presque chaque centimètre carré de peau nue avait été peint avec du sang, étalé du bout des doigts en touches et en volutes. Il avait séché et commençait à se craqueler<sup>24</sup>. » Touches, volutes, craquelé sont autant de termes usuels dans le langage descriptif de la peinture.

Utilisant le langage descriptif propre à la peinture, les romanciers font autant référence aux outils du peintre qu'aux courants de l'histoire de l'art. Ils décrivent le procédé utilisé par le meurtrier comme ils décriraient le travail du peintre pour créer.

Au pinceau de l'artiste sont préférés des outils corporels, que ce soit les doigts du tueur ou les cheveux de sa victime.

« Comment selon vous l'assassin les a-t-il dessinés ?

- Avec son doigt et le sang de sa victime, il me semble.

- Avec son doigt, excellent ! Or le doigt est un bien mauvais pinceau...

[...] L'assassin avait dû tremper son doigt dans le sang à plusieurs reprises pour aller au bout de son épitaphe<sup>25</sup> ».

« Je lui désignais du doigt les arcs, les dernières traces du rythme cardiaque systolique de Kim Luong, alors que tout son sang fuyait par la carotide.

Les marques ne dépassaient pas une certaine hauteur et se prolongeaient le long de cinq ou six mètres d'étagères pleines de serviettes en papier, de papier toilette et de divers articles ménagers. [...] Elle n'avait pas laissé d'autre sillage, sinon les

---

<sup>24</sup> Cornwell Patricia (1999), *Cadavre X*, Paris, Calman-Lévy, 2000, p. 250

<sup>25</sup> Prévost Guillaume, *Les Sept crimes de Rome*, Paris, NIL, 2000, p. 28-29.

légères empreintes parallèles et étroites tracées dans son sang par ses cheveux et ses doigts. J'imaginai l'homme la traînant d'abord par les pieds. Les bras de la jeune femme se déplaient, comme des ailes, ses cheveux balayaient le sol ensanglanté, comme des plumes. [...] Plus nous avançons le long de la travée, plus la hauteur et la puissance des jets systoliques s'amenuisaient. Les petites éclaboussures étaient déjà sèches, tandis que les flaques de sang n'avaient pas encore fini de coaguler. [...] Le sang avait éclaboussé des centaines de packs de bière et de soda dans un rayon de six mètres. A quelques centimètres du corps, le bas de cartons contenant des boîtes de Tampax et des paquets de serviettes en papier était trempé de sang. Rien ne semblait, *a priori*, indiquer que le tueur ait pu s'intéresser à autre chose qu'à sa victime dans cette pièce.

Je m'accroupis et étudiai le corps, m'imprégnant de la moindre texture, de la moindre ombre de sa chair et de son sang, de chaque touche monstrueuse qui signait le tueur. [...] Le visage Kim Luong était épouvantablement lacéré et écrasé, la peau déchirée et arrachée par des coups assésés avec un ou des instruments ayant provoqué des plaies au dessin arrondi et linéaire. Elle avait été également battue à coup de poing. [...] Où que je regarde s'étaient des traces de coups de poing, des lésions rondes et linéaires et, par endroits, des écorchures striées<sup>26</sup> ».

Remarquons là encore l'empreinte du mal contemporain, incarné par le tueur<sup>27</sup>, par les striures infligées à sa victime.

Différentes techniques artistiques sont aussi évoquées. On retrouve de manière récurrente l'utilisation des termes éclabousser, éclaboussures, autant d'expressions qui renvoient à des courants comme le dripping<sup>28</sup> : « Les murs blancs, le sol, le

---

<sup>26</sup> Cornwell Patricia (1999), *Cadavre X*, Paris, Calman-Lévy, 2000, p. 244-249

<sup>27</sup> Voir Soldini F. « Le thriller, autopsie contemporaine », *Les Œuvres noires de l'art de la littérature, tome I*, dirigé par A. Pessin et M.C. Vanbreemersch, L'Harmattan, 2002.

<sup>28</sup> Technique gestuelle consistant à faire égoutter ou projeter la peinture sur la toile posée au sol, sans le contact d'un instrument ; elle a été utilisée par

plafond, les fauteuils rembourrés, la chaise longue, tout était à ce point éclaboussé de sang qu'on aurait presque pu croire à une volonté esthétique. Mais ces éclaboussures, ces traînées, ces traces n'étaient ni de la peinture, ni de la teinture. Il s'agissait de tissus humains, de cellules projetés par l'explosion d'une fureur psychopathe. Les taches de sang séchées souillaient les antiques miroirs, et le sol était gras de flaques et d'éclaboussures coagulées. [...] Diane Bray avait été si sauvagement rouée de coups que je n'aurais pu déterminer sa race : pas un centimètre carré de peau n'avait été épargné. [...] Ce corps n'était plus que traces de sang séché, bavures et volutes, comme un tableau peint avec les doigts, et son visage une pulpe d'os fracassés et de tissus écrabouillés<sup>29</sup>. »

On peut penser aussi aux Anthropométries de Klein, où les corps enduits de peinture - de sang dans les romans - se roulent sur la surface à peindre ; si l'on peut parler de collaborateurs volontaires de l'artiste dans les mondes de l'art, dans les romans les victimes quant à elles participent malgré elles à peindre la scène du crime avec leur propre sang.

Parmi les techniques évoquées se trouve le collage, défini ainsi par le groupe  $\mu$  : « La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers<sup>30</sup> »

Technique que reprend *Le Couturier de la mort*, remplaçant la colle par du fil :

« Le docteur "51" consigna dans son rapport, de son écriture tremblée, que "la victime" était constituée :

- a) d'un corps d'obèse variqueux,
- b) d'une tête de petite fille, bien peignée, les yeux ouverts et maquillés, ombre à paupière et mascara,

---

Hans Hofmann aux Etats-Unis, puis par Pollock et les artistes de l'action painting.

<sup>29</sup> Cornwell Patricia (1999), *Cadavre X*, op. cit., p. 429.

<sup>30</sup> Groupe  $\mu$ , *Douze bribes pour décoller 40 000 signes*, *Revue d'esthétique*, 1978, p. 13.

c) de deux petites pattes de chien en guise de bras<sup>31</sup>. »

Les matériaux mêmes de création sont communs aux artistes et aux criminels des romans. Par exemple, à la fin des années 60 Michel Journiac utilise son propre sang pour créer des œuvres. Aujourd'hui toutes les matières organiques jusqu'aux plus immondes<sup>32</sup>, sont utilisées par les artistes, le sang (souvent d'animaux) étant toutefois parmi les matériaux privilégiés<sup>33</sup>.

Ainsi, ce roman qui présente un tueur qui peint des fresques murales avec le sang de sa victime, restée vivante, de façon à être toujours pourvu en matière première : « Sa peau était blanche, sa tête penchée sur son torse. Il n'était maintenu droit que par ses liens. Elle ne percevait aucun signe de respiration ou de battement de cœur. Dans une veine de son bras gauche était enfoncé une aiguille. Et sur les murs, on avait barbouillé des arbres et des fleurs, rendus morbides par leurs teintes allant du carmin foncé au brun rouille. Presque la moitié de la petite salle de bains en était couverte. Elle fut incapable d'évaluer la quantité de sang requise pour peindre une telle surface<sup>34</sup>. »

A côté des techniques picturales modernes et contemporaines, les récits utilisent des procédés plus classiques comme l'art du portrait :

« En face de moi, j'avais un visage humain. Comme il avait été préservé des insectes, qui hâtent la décomposition, la chair n'en était pas encore totalement désagrégée. Mais la chaleur et la moisissure avaient modifié les traits en un masque mortuaire n'ayant plus grand à voir avec ce que la personne avait dû être. Deux yeux ratatinés et rétrécis lorgnaient sous des paupières à moitié fermées. Le nez était de travers, avec les narines comprimées et aplaties contre des joues creuses. Les lèvres étaient retroussées, en une sorte de rictus pour l'éternité, sur une

---

<sup>31</sup> Aubert Brigitte, *Le Couturier de la mort*, Paris, Seuil, 2000, p.48.

<sup>32</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean Clair, *De Immundo. Apophasisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Galilée, 2004.

<sup>33</sup> Voir notamment les œuvres produites par les actionnistes viennois.

<sup>34</sup> McDermid Val (2000), *Le Tueur des ombres*, Paris, Hachette, 2001, p. 554-555.

rangée impeccable de dents. La chair était d'un blanc crayeux et collait aux os en une enveloppe blême et flasque. Une masse de cheveux roux et sans éclat encadrait le tout, des tire-bouchons de mèches ternes adhérant à la tête dans un limon de matière cérébrale liquéfiée<sup>35</sup>. »

D'autres auteurs allient le classique, Léonard de Vinci, avec le contemporain, l'art éphémère.

« Victoria était allongée sur le dos. Ses membres en croix désignaient les quatre coins du grand lit. Son corps brillait comme un astre. Elle avait un trou noir au niveau du cœur et un micro de karaoké enfoncé dans la bouche.

Axel s'approcha du lit recouvert d'un seul drap blanc lissé par des mains expertes. Il vit les photos. Des Polaroid disposés en cercle, autour du corps, comme les chiffres d'une montre. Des portraits de Victoria [...] Victoria ressemblait à l'homme de Léonard de Vinci repris par Manpower, enfermé dans son rond. Main d'œuvre temporaire. Chef d'œuvre temporaire parce qu'en voie de décomposition<sup>36</sup>. »

### *L'esthétisation de la mise en scène des meurtres*

C'est enfin la mise en scène qui réfère au monde de l'art et les images de meurtres sont présentées selon les codes et conventions de ce monde. On peut citer cette scène où les victimes sont présentées comme un diaporama le serait à des étudiants, chaque création/meurtre est une œuvre en soi, leur accumulation donne une vue d'ensemble sur l'œuvre de l'artiste/du meurtrier.

[Dolarhyde, le tueur, montre « ses œuvres » à un journaliste qu'il a enlevé]

« Dolarhyde passa rapidement les autres diapositives.

Clic. Mme Jacobi vivante.

« Vous voyez ?

- Oui »

Clic. Mme Leeds vivante.

« Vous voyez ?

---

<sup>35</sup> Reichs Kathy (1997), *Déjà dead*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 26-27.

<sup>36</sup> Sylvain Dominique, *Sœurs de sang*, Paris, Viviane Hamy, 1997, p. 9-10.



- Oui » [...]  
 Clic. Mme Jacobi avant.  
 « Vous voyez ?  
 - Oui »  
 Clic. Mme Jacobi après.  
 « Vous voyez ?  
 - Oui »  
 Clic. Mme Leeds avant, son mari mourant à ses côtés.  
 « Vous voyez ?  
 - Oui »  
 Clic. Mme Leeds après, constellée de sang.  
 « Vous voyez ?  
 - Oui »  
 [...] Allez-vous dire la vérité à présent ? Sur Moi. Mon Œuvre. Mon Devenir. Mon Art, Monsieur Lounds. Car c'est bien de l'Art, n'est-ce pas ?  
 - De l'art, oui<sup>37</sup> . »

Le croisement de l'art et de la littérature montre à travers les exemples traités qu'il existe deux formes d'écriture picturale utilisées par les auteurs de romans policiers contemporains, qui sont fonction des contraintes d'écriture de ce genre littéraire spécifique. La première correspond à un souci d'économie narrative propre au genre<sup>38</sup>. La seconde, plus complexe, emprunte un vocabulaire et des techniques et courants picturaux pour créer un effet choc sur le récepteur. Référencer à une culture visuelle commune aide à mieux concevoir mentalement l'effroyable, à le visualiser. La description picturale de scènes de crime est adaptée à la nature même de la scène, telle que la découvrent les personnages du roman : elle est figée, comme un

---

<sup>37</sup> Harris Thomas (1981), *Dragon rouge*, Paris, Mazarine, 1982, p. 206-207

<sup>38</sup> Ainsi en 1928, l'auteur américain S.S. Van Dyne a établi les vingt d'écriture du roman policier, règles encore respectées de nos jours, dont la règle n° 16 : « Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyse subtiles ou de préoccupations d'atmosphère. De telles matières ne feraient qu'encombrer lorsqu'il s'agit de présenter clairement un crime et de chercher le coupable. » (Source Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1982, p.52.)

tableau, une forme particulièrement macabre et contemporaine de « nature morte ».

« Rien n'avait changé. Une nature morte intitulée : hold-up.<sup>39</sup> »

---

<sup>39</sup> Hunter Stephen (1995), *Sales Blancs*, *op. cit.*, p. 200.